



HAL
open science

Les mythes fondateurs de Rome.

Alexandra Dardenay

► **To cite this version:**

Alexandra Dardenay. Les mythes fondateurs de Rome.. Paris : Picard, pp.237, 2010, Antiqua (Paris)
ISSN 1270-0134; 14, 978-2-7084-0866-1. halshs-00719569

HAL Id: halshs-00719569

<https://shs.hal.science/halshs-00719569v1>

Submitted on 25 Jun 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

LES MYTHES FONDATEURS DE ROME

Alexandra DARDENAY

IMAGES ET POLITIQUE DANS L'OCCIDENT ROMAIN



Collection dirigée
par Gérard Nicolini

ANTIOVA

Picard

Alexandra DARDENAY

LES MYTHES FONDATEURS DE ROME

Images et politique dans l'Occident romain

Collection dirigée
par Gérard Nicolini

ANTIQUA

P
Picard

SOMMAIRE

AVANT-PROPOS	9	3. LE RÔLE DES GENTES ROMAINES DANS LA DIFFUSION ICONOGRAPHIQUE DES MYTHES FONDATEURS DE ROME JUSQU'ÀU I^{er} SIÈCLE AV. J.-C.	59
INTRODUCTION	11	Les légendes généalogiques	59
Historiographie	11	Revendications généalogiques sur les monnaies	61
Délimitation du champ de l'enquête	12	Des messages à double sens ?	62
La légende des origines de Rome : le récit « canonique »	15	4. LA FIN DU I^{er} SIÈCLE AV. J.-C., UNE PERIODE CHARNIÈRE DANS L'UTILISATION DES THÈMES	65
I. L'IMAGE DES FONDATEURS DE ROME EN CONTEXTE OFFICIEL		La frise de la basilique Émilienne	65
1. LA GENÈSE DES THÈMES	35	De César à Auguste : l'exaltation des héros fondateurs de Rome	77
La création du motif de la <i>lupa Romana</i>	35	César et les origines de la <i>gens Iulia</i>	77
Le miroir prénestin	35	César et la référence à Romulus	78
La louve du Capitole : une œuvre controversée	38	5. AUGUSTE ET LA REPRÉSENTATION EN PENDANT DE ROMULUS ET ÉNÉE	80
Le rôle de l'image de l'allaitement de Télèphe	39	Auguste et Énée, <i>exempla pietatis</i>	80
La fuite d'Énée	41	Auguste et Romulus, <i>exempla virtutis</i>	82
La naissance du motif et sa diffusion en Italie	41	Le forum d'Auguste	83
La particularisation du schéma iconographique	42	La structure architecturale et le programme iconographique du forum	83
Émergence d'un nouveau type iconographique	43	Identification des effigies et restitution du programme décoratif	85
Italie centrale	43	Romulus, Énée et l'Empire	85
Ainea	46	Les <i>elogia</i>	86
Sicile	46	<i>Virtus et Pietas</i> :	
L'éventualité d'un modèle statuaire	47	la représentation en pendant	86
2. AUX ORIGINES DE L'USAGE POLITIQUE DES MYTHES FONDATEURS DE ROME	52	Restitution des groupes statuaire du forum d'Auguste	88
Rôle de la sphère culturelle étrusque dans l'apparition des motifs à Rome	52	Le groupe de la fuite d'Énée	88
Rome et le monde grec	55	Romulus porteur de trophée	93
La louve romaine : simple symbole de Rome ou image de propagande ?	57	L' <i>ara Casali</i> : un reflet du décor de l' <i>ara Pacis</i> ?	96
		Les funérailles et l'apothéose d'Auguste	102

La version augustéenne du mythe de la rencontre entre Mars et Rhéa Silvia	103
Les mythes fondateurs de Rome au service de la promotion du <i>mos maiorum</i> et du <i>saeculum aureum</i>	106
Octave - Auguste: de la persuasion à l'exhibition du pouvoir	107

6. ÉTUDE DIACHRONIQUE DE L'UTILISATION DES THÈMES PENDANT L'ÉPOQUE IMPÉRIALE 108

Les Julio-claudiens de Tibère à Néron	108
Légitimation et appropriation des symboles du pouvoir: 68 ap. J.-C. 96 ap. J.-C.	110
Galba	110
Les Flaviens: l'époque charnière	110
La légitimité dynastique et la transmission héréditaire du pouvoir	110
La louve romaine et le thème d' <i>Aeternitas</i>	111
La divinité de l'empereur	113
Romulus comme archétype de l'empereur victorieux	116
Les Antonins	117
Trajan	117
Hadrien	118
<i>Aeternitas</i>	118
L'empereur, nouveau Romulus	120
Le médaillon d'Énée et Anchise	121
Antonin le Pieux	123
Marc Aurèle	125
Commode	126
Le III ^e siècle	127
Les Sévères	127
Les successeurs des Sévères	127
Le IV ^e siècle	130
Maxence	130
Constantin	132

II. DIFFUSION ET RÉCEPTION DES PROGRAMMES ORNEMENTAUX IMPÉRIAUX

7. LES MYTHES FONDATEURS DE ROME DANS L'ESPACE PROVINCIAL 137

Le décor monumental	137
L'influence du modèle du forum d'Auguste	137
Pompéi	137
Fragments d' <i>elogia</i> provenant de la péninsule Italique	138
Citations du <i>forum Augustum</i> en Hispanie	139
L'Italie et la tradition de la frise figurée	140
Ostie	140
Gaète	142
Aquilée	143
Extraits au sein du décor provincial	144
La fontaine d' <i>Italica</i> (règne d'Hadrien)	144
La porte de Mars à Reims	145
Les motivations de l'évergétisme local	147
Les autels	147
L'autel de la <i>gens Augusta</i> à Carthage	147
L'autel d'Ostie	147
Le groupe des bases de statues de la louve	149
Statues liées au culte impérial	149
Statues vouées en remerciement d'un honneur	150

8. L'IMAGE DES MYTHES FONDATEURS DE ROME EN CONTEXTE FUNÉRAIRE 153

Le temps des prétentions gentilices	154
Le tombeau gentilice	154
Le columbarium de l'Esquilin	156
Vertus augustes et romanité	162
Tombeaux à frise dorique:	
Isernia et Saintes	162
<i>Virtus, pietas</i> et <i>saeculum aureum</i> sur des monuments funéraires du I ^{er} siècle	162

Les stèles «à la <i>lupa Romana</i> » (II ^e siècle)	166		
Énée ou la célébration de la <i>pietas</i>			
du défunt	171		
L'autel de Petronia Grata, Turin	171		
Stèles figurant la fuite d'Énée	171		
Statues d'Énée de Germanie	173		
Espérance et sommeil éternel	174		
Fin II ^e - début III ^e siècle :			
le décor des tombeaux	175		
Rome	175		
L'hypogée d'Aguzzano	175		
Les tombeaux de la nécropole du Vatican	178		
Province: Igel et <i>Juliacum</i> (Mars et Rhéa)	179		
Le décor des sarcophages	180		
<i>Consecratio in formam deorum</i>	180		
La louve romaine	183		
Sujets héroïques	185		
9. LES MYTHES FONDATEURS DE ROME			
EN CONTEXTE DOMESTIQUE	189		
Traditions picturales et littéraires			
dans le décor domestique	189		
Paysages des origines	189		
Le tableau de la <i>domus</i>			
de Fabius Secundus à Pompéi	189		
Médaillons de lampes et de cistes			
de plomb	192		
Thèmes pastoraux et tradition pittoresque	195		
L'image des bergers penchés au-dessus			
de l'ancre du Lupercal	195		
Liens avec la promotion de l'âge d'or	197		
Adoption et interprétation des formules			
figuratives de l'art impérial	199		
Les types d'Énée et Romulus			
du forum d'Auguste	199		
Pompéi, « <i>fullonica</i> de Fabius			
Ululitremulus »	199		
Pompéi, scène satirique	200		
		Œuvres figurant dans une	
		« pinacothèque »	201
		La « <i>domus</i> » de la place Kléber,	
		Strasbourg	201
		La <i>domus</i> du Pontiffroy à Metz	202
		La « maison de Romulus et Rémus »	
		à Pompéi	202
		<i>Brigetio</i> (Pannonie)	203
		Éléments de décor secondaires	204
		La céramique sigillée	204
		La mosaïque d'Ostie	204
		La mosaïque de Gérone	205
		La mosaïque de Carthage	206
		Clés de lecture :	
		motivations et interprétations	206
		<i>Ars memoriae</i>	206
		Marques de loyalisme	209
		Les intailles	209
		Les mosaïques figurant le Lupercal	210
		Le matériel domestique :	
		une simple <i>imitatio</i> ?	211
		Diffusion et romanisation	212
		CONCLUSION	213
		BIBLIOGRAPHIE	215
		GLOSSAIRE	237
		INDEX	239

Les mythes fondateurs, plus que tout autre, étaient auréolés d'une importance particulière au sein de la civilisation romaine : on révérait le fondateur, dont l'ascendance et la protection divine apparaissaient comme une garantie de prospérité et de puissance. Ainsi, l'image de Romulus et celle d'Énée étaient-elles étroitement liées à l'attachement superstitieux que les Romains portaient à la victoire, et à leur domination sur le monde. Dès lors, l'iconographie des origines de Rome présente la particularité d'avoir fait l'objet d'une utilisation de caractère politique par les acteurs du pouvoir, mais également d'une diffusion par des particuliers en contexte funéraire et domestique.

L'étude vise ainsi à identifier les motivations de l'emploi de ces images de la part d'un homme politique, comme d'un simple particulier. Celle-ci révèle comment l'action conjuguée de desseins politiques et de pratiques en usage dans les ateliers contribue à la fixation d'un nombre restreint de schémas iconographiques. Ces constatations amènent à soulever le problème du « profil type » de l'utilisateur. Si tous les empereurs n'ont pas fait usage de l'image des *primordia Urbis* dans le cadre de leur propagande iconographique, qu'est-ce qui singularise ceux qui l'ont fait ? La question se pose de même chez les particuliers – citoyens et indigènes – qui ont fait usage de ces images. Un autre type d'interrogation, qui découle directement des précédentes, est lié à la signification et à l'interprétation des thèmes selon les périodes et les contextes. La même image n'a, en effet, probablement pas le même sens selon qu'elle apparaît sur un relief officiel, ou un décor privé ; de même, cette étude portant sur toute l'époque romaine, on identifiera des divergences de sens selon les périodes et les espaces géographiques.

L'analyse montre ainsi une forme d'*imitatio* des puissants : les particuliers, ayant déchiffré les circonstances de l'utilisation politique de ces images, en faisaient une utilisation adaptée à leur situation et à leurs ambitions personnelles. Les témoignages montrent, par ailleurs, que ces images étaient avant tout utilisées comme un instrument de légitimation.

ISBN : 978-2-7084-0866-1

ISSN : 1270-0134



Collection dirigée
par Gérard Nicolini

ANTIQUA

Picard

I.

**L'IMAGE
DES FONDATEURS
DE ROME
EN CONTEXTE
OFFICIEL**



1.

LA GENÈSE DES THÈMES

Initialement, durant la plus grande partie de l'époque républicaine, seuls deux thèmes iconographiques illustraient la légende des origines de Rome : l'image de la louve romaine et celle de la fuite d'Énée. Comme nous le verrons, c'est plus tard, à la fin de l'époque républicaine qu'apparaissent les autres thèmes iconographiques en relation avec les *primordia Urbis*. En ce qui concerne la légende latine¹, l'image de la rencontre entre Mars et Rhéa Silvia n'est pas attestée avant la seconde moitié du 1^{er} siècle av. J.-C., sur la frise peinte d'un tombeau de l'Esquilin²; quant à l'image de Romulus *tropaeophorus* – porteur de trophée – ses premières attestations sont contemporaines de la dédicace du *Forum Augustum*. Il en va de même pour la légende troyenne : le sacrifice de la « truie lavinée » pour ne citer que cet exemple, n'est pas attesté avant l'époque julio-claudienne³.

1 Sur la légende latine et la légende troyenne : supra p.

2 *Infra* p.

3 *Infra* p.

La création du motif de la *lupa Romana*

Le miroir prénestin

L'authenticité du miroir prénestin figurant la découverte de la louve et des jumeaux par des bergers, n'est plus aujourd'hui remise en question (fig. 2). C'est à D. Briquel et R. Adam que l'on doit la réhabilitation de cette œuvre comme document archéologique ; leur analyse, reposant sur des critères aussi bien techniques, typologiques, stylistiques, qu'iconographiques, est à tel point convaincante qu'elle a finalement levé les derniers doutes⁴. Et si, de nos jours, le miroir fait toujours l'objet de débats au sein de la communauté scientifique, c'est uniquement à propos de l'interprétation de la scène gravée sur sa face postérieure⁵.

Dès sa première publication en 1897⁶, les savants étaient divisés sur la question de l'authenticité du miroir – l'un d'entre eux ayant émis des doutes sur l'ancienneté de la patine du revers entachant pour longtemps la crédibilité de l'objet. En 1979, dans sa thèse, C. Dulière, après examen de l'objet, se rangeait du côté des tenants de la falsification : la scène aurait été gravée à l'époque moderne sur un authentique miroir étrusque⁷. Il n'était pourtant pas sans conséquence d'éliminer radicalement de son corpus un document qu'il faut considérer comme la plus ancienne représentation connue de la découverte des jumeaux par des bergers. De telle sorte que le chapitre de la thèse de C. Dulière sur « Les étapes de la représentation figurée »⁸ dans l'iconographie de la *lupa Romana*, reposait sur un postulat erroné, et qu'il devient caduque par la démonstration de l'authenticité du miroir. Ainsi, selon elle, l'image du berger, en association avec la *lupa Romana*, apparaît pour la première fois sur le denier de *Sextus Pompeius* « *Fostlus* »⁹, entre 133 et 126 av. J.-C.¹⁰ (fig. V) ; le miroir étant typologiquement datable entre 340 et

4 Briquel, Adam 1982.

5 Briquel, Adam 1982, p. 48-58. Massa Pairault 1992, p. 164. Wiseman 1993b. Wiseman 1995, p. 62-68. Carandini 1996. Wiseman 1997. Carandini 1997b. Cappelli 2000.

6 Gerhard, Klügmann, Körte 1897.

7 Dulière 1979, p. 72-72.

8 Dulière 1979, p. 21-137.

9 *Infra* p.

10 Dulière 1979, p. 75 sq.

page précédente :

2. Miroir prénestin de Bolséna :
restitution graphique (d'après
Wiseman 1993b).

310 av. J.-C.¹¹, on mesure l'importance de ce témoignage. Elle tente également de démontrer que les différents motifs qui s'agglutinent autour de la *lupa Romana* sur les images romaines, l'arbre, les oiseaux, les bergers, le Lupercal, apparaissent progressivement, et non simultanément, ce que l'iconographie du miroir contredit en grande partie puisque le groupe de la louve allaitant les jumeaux est ici entouré de deux bergers, un arbre, deux oiseaux pour ne citer que les motifs dits « canoniques ».

Le débat sur l'interprétation du décor du miroir est né de l'hypothèse de T. P. Wiseman, qui ne voit pas sur ce miroir une représentation du mythe de Romulus et Rémus mais de celui des *Lares Praestites*¹². La polémique repose en particulier sur l'identification du personnage masculin allongé au-dessus du groupe de la louve, associé à une figure féminine voilée dont n'apparaît que le buste. Le personnage porte un pétase, couvre-chef qui en contexte grec n'était pas seulement l'attribut d'Hermès, mais avant tout, le chapeau des voyageurs et faisait partie du costume des éphèbes¹³. Ayant reconnu Mercure dans ce personnage, T. P. Wiseman a alors proposé d'identifier la figure féminine comme Lara, qui avait donné naissance aux Lares après avoir été violée par le dieu. Mais il existe un obstacle important à la validation de la thèse de Wiseman : il n'y a pas d'allaitement animal dans le mythe des Lares¹⁴. Envisageant d'autres légendes d'ordalie – Parrhasios et Lycastos, Caeculus – D. Briquel et R. Adam furent amenés à écarter ces interprétations, pour se rallier à l'hypothèse la plus satisfaisante : Romulus et Rémus sont bien les jumeaux représentés sur le miroir. Nous apportons ici un autre argument en faveur de cette lecture : dans cette optique, reprenons l'étude de la composition. Est-on ici devant une scène de Lupercal ? Ce lieu est représenté dans la tradition iconographique ultérieure comme un antre rocheux. Ici la louve est entourée par un amoncellement de rochers, sur lequel repose le personnage allongé dans la partie supérieure. Il y a donc bien ici représentation d'un *locus* rocheux, mais qui n'est pas encore tout à fait caractérisé comme une

grotte¹⁵. Que savons-nous du Lupercal ? Une tradition antique, rapportée par Denys d'Halicarnasse, mettait en relation le Lupercal avec un ancien lieu de culte à Pan *Lykaios*, matérialisé par un autel : « Le premier [temple] fut dédié à Pan *Lykaios* sur les ordres de Thémis (pour les Arcadiens en effet le plus ancien et le plus honoré des dieux est Pan), quand ils eurent trouvé un emplacement approprié, que les Romains appellent Lupercal, ce que, nous, pourrions traduire par *Lykaion*. Aujourd'hui que les alentours ont été rattachés à l'enceinte sacrée de la cité, il est devenu difficile d'imaginer ce qu'était l'ancienne physionomie du site, mais c'était, dit-on, à l'origine une vaste grotte située au bas de la colline, au sein d'un épais bois de chênes, avec des sources profondes jaillissant de dessous les rochers et le vallon au pied des escarpements était ombragé par une dense forêt d'arbres gigantesques. Ayant érigé à cet endroit un autel, ils commencèrent à offrir aux dieux le sacrifice ancestral que jusqu'aujourd'hui les Romains n'ont cessé d'accomplir au mois de février, après le solstice d'hiver, sans rien changer à ce qui se faisait à l'époque ». L'auteur signale ainsi qu'on célébrait, sur le site du Lupercal, une fête instituée par Évandre en l'honneur du dieu Pan, alors confondu avec une divinité italique, *Lupercus* ou *Faunus*¹⁶. Pan *Lykaios* était le dieu des bergers et des troupeaux, et son épithète se rattache étymologiquement au terme grec *lykos*, loup. Cette étymologie explique l'assimilation du Pan grec au dieu latin *Faunus Lupercus*, cette dernière épithète dérivant du terme latin *lupus*, loup¹⁷. Autrement dit la grotte légendaire, considérée comme le refuge de la louve allaitant Romulus et Rémus, était également connue comme un ancien lieu de culte à Pan *Lykaios* ; l'authenticité et l'ancienneté de ce sanctuaire sont confirmées par la tradition qui voulait que la course des *Lupercalia*, le 15 février, parte du site du Lupercal¹⁸. C'est cette association Pan *Lykaios*, Lupercal, *lupa Romana* qu'il faut reconnaître sur le miroir prénestin. On s'étonnera d'ailleurs que l'identification du dieu Pan *Lykaios*, figuré sur le miroir près du loup qui caractérise son épithète, avec le personnage figuré à gauche de la *lupa Romana* ne fasse pas l'unanimité chez les chercheurs. En effet plusieurs

11 340-330 av. J.-C., éventuellement 320-310 av. J.-C.. Briquel, Adam 1982, p. 48.

12 Wiseman 1993b, 1995a et b, 1997. Pour : Cappelli 2000, p. 233. *Contra* : Carandini 1996, 1997a et b.

13 Daremberg et Saglio, VIII, s.v. « petasus », p. 421-422.

14 Ovide, *Fastes*, II, 583-617. Cf. Grimal, *Dictionnaire*, 1951, s.v. « Lara » et « Lares ».

15 Lavagne 1988, p. 161-163.

16 Denys d'Halicarnasse I, 32, 3-4. Sur Faunus comme dieu du Lupercal : Wiseman 1995b. North 2008, p. 148.

17 Fromentin 1990 (éd. des *Antiquités romaines*, livres I et II), note 158, p. 230.

18 Tortorella 2000, p. 244-246. Sur l'origine des Lupercalia : Tite-Live, I, 5, 1-3.

commentateurs préfèrent reconnaître Faustulus ou un luperque¹⁹ dans cette figure qui a pourtant tous les attributs du Pan *Lykaios*²⁰: la nudité qui est un trait caractérisant les dieux et non les bergers, l'aspect sauvage, le *pedum* symbolisant son rôle de dieu des bergers, et le loup qui illustre son épithète²¹. C'est d'ailleurs grâce à cette divinité que l'observateur du miroir pouvait localiser l'allaitement miraculeux au Lupercal, lieu de culte de Pan *Lykaios*. Ainsi peut-on interpréter les deux figures placées respectivement à gauche et à droite de la *lupa Romana*: Pan *Lykaios*, à gauche, doit être compris comme une divinité topique, qui situe l'action, tandis que le personnage de droite, celui qui désigne le groupe du doigt et tient une lance²², est l'homme qui découvre l'allaitement miraculeux, et dont on ne sait pas s'il était déjà un berger dans la version connue par le concepteur du décor du miroir. Cette étroite association rappelle que, dans la mentalité romaine, le Lupercal était à la fois le lieu de culte à Pan et le lieu de l'allaitement miraculeux, ainsi que le faisait remarquer H. Lavagne dans son étude sur la grotte à Rome: «La valeur religieuse de la grotte dans la fête des Lupercales et son importance iconographique dans le développement de la légende des fondateurs ne sont évidemment pas dissociables»²³. Ainsi, comme nous venons de l'établir, la première représentation connue du Lupercal n'apparaît pas sur les gemmes du II^e siècle av. J.-C., comme on le pensait jusqu'alors, mais sur le miroir prénestin. L'ancre rocheuse est ici suggérée par les amoncellements de pierre, permettant ainsi de dégager l'espace disponible sur la surface du miroir pour figurer tous les éléments clés de la légende.

En ce qui concerne l'interprétation du couple représenté dans la partie supérieure du miroir, deux hypothèses sont envisageables: soit il s'agit des parents des jumeaux, soit il s'agit d'une divinité topique et de la mère des jumeaux. Examinons la première: si

le personnage allongé est le père des jumeaux, nous sommes ici devant la représentation d'une version où Mars n'est pas le géniteur. Rappelons que la version traditionnelle de la légende est fixée, nous dit Plutarque, par Dioclès²⁴: «La tradition la plus digne de foi et la plus généralement attestée est celle dont Dioclès de Péparéthos a le premier exposé l'essentiel en Grèce et que Fabius Pictor suit dans ses grandes lignes. Elle comporte aussi des variantes; mais en voici la teneur générale (...) Il la fit prêtresse de Vesta, pour qu'elle restât toute sa vie vierge et sans mari. Cette fille s'appelait Ilia, suivant d'autres Rhéa, et suivant d'autres encore Silvia. On s'aperçut, peu de temps après, qu'elle était enceinte, contrairement à la loi établie pour les vestales». Et plus loin: «La plupart de ces faits ont été rapportés par Fabius et Dioclès de Péparéthos, qui, le premier, je crois, a publié l'histoire de la fondation de Rome»²⁵. Dioclès de Péparéthos était un Grec vivant, semble-t-il, dans la seconde moitié du IV^e siècle av. J.-C. ou dans la première moitié du III^e²⁶. On remarque, d'ores et déjà, que le géniteur des enfants n'est pas mentionné, et il est probable que dans les versions primitives, l'identité du père des jumeaux devait faire partie des motifs instables de la légende. C'est seulement à partir d'une date indéterminée, que Mars est définitivement devenu le père de Romulus et Rémus; Plutarque ne dit pas si Dioclès ou Fabius Pictor sont responsables de la fixation de ce motif légendaire.

Denys d'Halicarnasse, quant à lui, rapporte plusieurs versions du viol de Rhéa Silvia, preuve que Mars n'était pas le seul à qui on attribuait la paternité des jumeaux: «Alors que Silvia se rendait au bois sacré d'Arès pour y chercher de l'eau pure (...) elle fut violée par quelqu'un à l'intérieur de l'enceinte sacrée. Certains disent que le violeur était l'un des prétendants de la jeune fille, enflammé d'amour pour elle, d'autres qu'il s'agissait d'Amulius lui-même (...) Mais la plupart des auteurs donnent une version fabuleuse, avec apparition de la divinité à laquelle cet endroit était consacré...». L'auteur, se demandant alors que penser d'une version de ce genre, conclut qu'il existe: «une troisième nature représentée par la catégorie des démons, laquelle se mêle tantôt aux hommes tantôt aux dieux pour donner, dit-on, la

19 En particulier: Adam 1980, n° 18, p. 36; Adam, Briquel 1982, p. 53.

20 T.P. Wiseman interprète ce personnage alternativement comme Faunus ou Pan: Wiseman 1991 (Pan ou Faunus), p. 115. Wiseman 1993a p. 181 (Pan). Wiseman 1995b, p. 5-6 (Pan). Selon Cappelli 2000, p. 234 «*l'identità con Pan-Fauno della figura di sinistra è indiscutibile*». *Idem* chez North qui y reconnaît Faunus: North 2008, p. 148.

21 Briquel 1983, p. 56.

22 Pour son interprétation comme Faustulus: Peter, in Roscher, *Lex I* 5, 1986, coll.1161-1169. Adam, Briquel 1982, p. 42-43. LIMC, VI, s.v. «*lupa Romana*», p. 293. Comme le dieu Tibre: Massa Pairault 1992, p. 179. Comme Quirinus: Wiseman 1993a, p. 181. Latinus: Cappelli 2000, p. 234. Carandini 1997b, p. 445.

23 Lavagne 1988, p. 204.

24 Plutarque, *Rom.*, I, 3, 1.

25 Plutarque, *Rom.*, I, 8, 9.

26 Flacelière 1964, p. 49-50. Fabius Pictor, lui, aurait été actif pendant la seconde moitié du III^e av. J.-C. et écrivait également en grec. *Ibidem*, p. 50.

race fabuleuse des héros »²⁷. Serait-on, sur ce miroir, devant la représentation d'un de ces « démons » ?

Par ailleurs, dans une version de la légende rapportée également par Plutarque qui la tenait, quant à lui, de Promathion, le père des jumeaux serait un phallus né du feu²⁸; dans cette légende, se situant en contexte étrusque, le roi d'Albe, Tarchétios, ordonne à une de ses filles de s'accoupler à un phallus jailli hors du foyer, à propos duquel un oracle promettait qu'il donnerait naissance à un fils illustre par sa force (*romè*). La jeune fille effrayée oblige une servante à prendre sa place, laquelle donna naissance à des jumeaux qui furent exposés, allaités par une louve, des « oiseaux de toute espèce » venant leur donner la becquée. Ainsi dans cette version archaïque de la légende, le géniteur des jumeaux n'est pas caractérisé autrement que comme un phallus divin, mais les éléments canoniques sont déjà présents : l'exposition, l'allaitement des jumeaux, la participation des oiseaux et l'étonnement du berger qui les découvre. Ainsi, il existait une légende en milieu étrusque regroupant les principaux éléments de la légende, mais dans laquelle le caractère essentiel du géniteur des jumeaux était d'appartenir au rang des divinités²⁹, le « *daimôn* » de Denys d'Halicarnasse. Le miroir serait alors l'illustration d'une version de la légende antérieure à la fixation du motif de Mars comme géniteur des jumeaux. On l'aura remarqué, à la lecture des versions de la légende précédemment citées, l'identité du père des jumeaux n'était pas le seul motif variable des premiers récits : la mère des jumeaux elle-même n'est pas une figure définitivement établie avant le récit de Fabius Pictor, tout comme celle des parents adoptifs des enfants, ou encore l'espèce des oiseaux.

D'autre part, s'il est difficile de reconnaître dans la figure féminine voilée quelqu'un d'autre que la mère des jumeaux, on ne peut exclure que le personnage allongé soit une divinité topique. Cette hypothèse est rendue crédible à la fois par la position de la jeune femme et, d'autre part, par la comparaison avec le jeune homme assis sur le sommet du Lupercal de l'autel d'Ostie, que l'on identifie comme le génie du Palatin³⁰. Une alternative à l'identification du person-

nage de la partie supérieure comme père des jumeaux, serait donc d'y reconnaître le génie du Palatin³¹.

Finalement, nous avons acquis la certitude qu'il s'agit bien d'une représentation de la découverte de la louve allaitant Romulus et Rémus. On attachera plus d'importance, pour le moment, au fait que la composition du groupe central de l'image est un parfait antécédent du schéma iconographique diffusé en contexte romain dès la fin de l'époque républicaine : la louve tourne la tête vers les jumeaux qu'elle allaite, un enfant de dos, l'autre de profil. Derrière elle se dresse un arbre sur lequel sont posés deux oiseaux et autour d'elle sont disposés des rochers. De part et d'autre du groupe central sont représentées des figures masculines. Celle de droite tend la main vers la scène centrale, désignant ainsi au spectateur l'allaitement miraculeux qui captive son attention. Il doit s'agir de Faustulus ou de Latinus, ancêtre des Latins et frère de Faunus selon certaines versions³². Le miroir de l'*Antiquario comunale* de Rome est ainsi l'attestation que, dès la fin du IV^e siècle, et contrairement à ce qu'écrivait C. Dulière, les termes iconographiques de la légende sont déjà mis en place ; mais s'ils existent déjà, ce n'est pas de manière inamovible et l'étude typologique des représentations de la *lupa Romana* nous permettra de mettre en valeur l'histoire de l'évolution de ces motifs. On se demandera, alors, quelle est la part d'emprunt et quelle est la part de création dans l'élaboration du motif par les artisans prénestins. Quoi qu'il en soit, ce miroir est le témoignage le plus précoce qui nous soit parvenu de l'iconographie de la louve allaitant les jumeaux.

La louve du Capitole : une œuvre controversée

D'après la datation généralement retenue, la louve du Capitole serait antérieure au miroir prénestin de plus d'un siècle³³ (fig. 3). Toutefois, une étude de A. M. Carruba, récemment publiée, jette un doute sérieux sur le contexte de fabrication de l'œuvre : l'auteur croit en effet pouvoir montrer qu'il s'agit d'un bronze réalisé au Moyen Âge. Selon A. M. Carruba, la technique de fonte à la cire perdue d'un seul

27 Denys d'Halicarnasse, I, 77.

28 Plutarque, *Rom.*, I, 2, 4-8.

29 Briquel 2000a, p. 13 et 34.

30 C'est l'hypothèse de D. Briquel et R. Adam, *op. cit.* p. 51.

31 J. Penny Small : *LIMC*, s.v. « Palatinus », n°1.

32 Carandini, Cappelli 2000, p. 120.

33 Vers 480-470 av. J.-C. Pour une étude stylistique voir Dulière 1979, p. 28-43. Tentatives de datation par thermoluminescence et radiocarbone : Parisi Presicce 2000, p. 82-83.

3. La louve du Capitole.
Sa datation est très controversée.



jet – celle qui aurait permis la réalisation de cette statue – n'était pas pratiquée dans l'Antiquité³⁴; d'autre part, des rapprochements stylistiques permettraient de dater la *Lupa Capitolina* de l'époque carolingienne³⁵.

Par ailleurs, cette œuvre pose un autre problème dans le cadre de notre étude. Les jumeaux ayant été placés sous ses mamelles durant la Renaissance³⁶, l'original n'était peut-être pas en relation avec le mythe de Romulus et Remus; c'est du moins une hypothèse qu'il faut envisager. Autrement dit, ces controverses aussi bien d'ordre chronologique qu'iconographique empêchent de considérer cette œuvre comme un jalon fiable de l'histoire de l'image de la louve romaine. Il nous est donc apparu plus prudent de l'écartier d'une démonstration à laquelle elle ne pourrait, de toute évidence, rien apporter.

Le rôle de l'image de l'allaitement de Télèphe

Nous sommes, dès lors, amenée à nous tourner vers une analyse plus générale de l'origine des schémas d'allaitement animal, afin de déterminer celui qui aurait pu influencer la mise en forme de l'image de la louve romaine. Il apparaît ainsi que les premières scènes connues d'allaitement animal sont à mettre en relation avec la légende de Télèphe. Fruit du viol d'Augée par Héraclès, le héros voit le jour en Arcadie où il est abandonné par sa mère au cours de sa fuite, sur le mont Parthénion³⁷. Une biche sauve l'enfant de la faim en lui permettant de s'allaiter à ses mamelles. Plus tard, l'enfant est recueilli par des bergers qui lui donnent le nom de Télèphe (Τέλεφος) d'après le nom de l'animal qui l'a nourri, en grec, ἔλαφος. Les premières attestations littéraires et iconographiques de l'allaitement de Télèphe par une biche sont datables du ve siècle av. J.-C. Le motif apparaît dans la glyptique

34 Carruba 2006, p. 27-32.

35 *Id.*, p. 36-43.

36 Parisi Presicce 2000, p. 83-86.

37 Sur les sources : Bauchhenss-Thüriedl 1971, p. 3-8.

vers 480 av. J.-C. c'est-à-dire bien avant la première occurrence littéraire, dans une tragédie de Sophocle dont ne nous sont parvenus que des fragments (Aleadon, *TrGV* I. F 89). Dès lors le motif est adapté à la représentation de l'allaitement d'un enfant par une jument, sur une monnaie de Praisos, en Crète, datant de la seconde moitié du v^e siècle, puis à celui de l'allaitement de Kydon par une chienne, sur une monnaie de Kydonia datant du iv^e siècle³⁸. Parallèlement la cité de Tégée en Arcadie émet entre 370 et 340 des monnaies représentant Télèphe nourri par la biche³⁹. C'est dans une tragédie d'Euripide, datée de 408 av. J.-C. qu'apparaît la première attestation connue de la découverte par Hercule de l'allaitement de Télèphe⁴⁰. Cependant, dans la tradition iconographique, l'adjonction de figures annexes et d'éléments de paysage, au groupe de Télèphe allaité par la biche, n'est pas attestée avant le iv^e siècle av. J.-C., où la scène apparaît alors, à l'instar de la *lupa Romana*, sur un miroir étrusque⁴¹.

Le miroir figurant l'allaitement de Télèphe, datable du dernier tiers du iv^e siècle av. J.-C., et donc contemporain du miroir figurant la *lupa Romana*, n'est conservé que sous une forme fragmentaire. L'enfant est agenouillé de trois-quarts face vers la gauche, le bras droit levé vers les mamelles; il est nu et porte une *bulla* autour du cou. Sur le fragment, l'enfant et le quadrupède, entre les pattes duquel il est assis, sont cernés, à gauche et à droite, par deux personnages dont il ne subsiste que les pieds. Ceux du personnage de droite sont nus, tandis que les pieds du personnage de gauche sont chaussés. Le témoignage de ces deux miroirs, celui de la louve et celui de Télèphe, est fondamental pour notre étude. En effet non seulement c'est sur ce type de support qu'est attestée pour la première fois l'insertion des deux sujets d'allaitement miraculeux – celui de Télèphe et celui des fondateurs de Rome – dans une scène figurée complexe, mais qui plus est, selon des schémas iconographiques qui présentent une analogie certaine:

dans les deux cas l'animal et l'enfant sont entourés de part et d'autre de deux personnages qui assistent à l'allaitement⁴².

Ainsi nous sommes amenée à nous poser la question suivante: à qui doit-on attribuer la création de la composition figurée qui deviendra canonique pour la représentation de la louve allaitant les jumeaux et celle de Télèphe allaité par une biche, découverts par des bergers pour les premiers, par Hercule pour les seconds? Quelles sont les sources et les influences reconnues aux ateliers étrusques de fabrication de miroirs? La céramique grecque et italote peut être considérée comme offrant un reflet des images ayant inspiré les artisans des miroirs: c'est ainsi que D. Rebuffat-Emmanuel peut affirmer dans son étude sur les archétypes des miroirs: « Pour toute l'époque archaïque, les sources de l'art des miroirs se situent en Grèce propre: pour chaque miroir, on est amené à se référer à des peintres de vases attiques, qu'il faut considérer non pas comme source, mais comme témoin d'œuvres perdues. Pour le iv^e siècle on a pu se référer directement à la peinture »⁴³. Si la scène de l'allaitement de Télèphe ne nous est pas connue sur la céramique grecque ou italote du v^e et du iv^e siècle, d'autres épisodes de la geste du héros apparaissent sur ce type de support. Toutefois la tradition de l'allaitement de l'enfant par une biche était ancrée depuis le v^e siècle av. J.-C. au moins, puisque dans la littérature tragique, l'enfant était exposé sur une montagne, en Arcadie⁴⁴. Ainsi on ne peut exclure que la scène de la découverte par Hercule de l'allaitement de Télèphe soit un thème iconographique qui ait existé dans l'art grec avant son apparition sur le miroir étrusque, d'autant plus que, même si Télèphe était considéré par les Étrusques comme un de leurs ancêtres⁴⁵, il s'agissait d'une légende grecque; or, pour ces dernières, nous l'avons signalé ci-dessus, les artisans des miroirs puisaient leurs modèles iconographiques directement à la source, c'est-à-dire dans l'art grec⁴⁶.

En contexte grec, la première attestation connue de la scène est datable du ii^e siècle av. J.-C. sur l'autel

38 Dulière 1979, cat. M2 et M3.

39 B. Coins, *Peloponnesus*, n° 14-16, pl. 37 et 17, 21, pl. 37. Bauchhens-Thüriedl Ch. 1971, n° 14, pl. 5-1. Dulière 1979, II, n° M3.

40 Handley E.W. – Rea J. 1957. Webster T.B.L. 1967, p. 43 sq. et 238 sq. Dulière 1979, I, p. 125.

41 Bauchhens-Thüriedl Ch. 1971 datait du iv^e siècle av. J.-C., deux des objets de son corpus sur Hercule découvrant Télèphe: un fragment de vase en relief conservé au musée national de Copenhague (cat n° 24), maintenant daté du i^{er} siècle ap. J.-C. (*LIMC*, s.v. «Telephos», n° 21); quant au fragment de relief du British Museum, inv. 1728 (cat. n°33), il a été identifié comme un trapézophore datable vers 100 ap. J.-C. (*LIMC*, s.v. «Telephos», n° 28).

42 Le fait que les deux personnages observent l'allaitement sur le miroir de Télèphe est assuré par la position des pieds, tournés vers le centre de l'image.

43 Rebuffat-Emmanuel 1973, p. 653-654.

44 Bauchhens-Thüriedl 1971, p. 3-8.

45 La première attestation littéraire de la légende de Télèphe comme ancêtre fondateur des Étrusques n'apparaît qu'à l'époque hellénistique, dans un texte de Lycophron, né vers 320 av. J.-C., *Alexandra* v. 1248-1249.

46 Rebuffat-Emmanuel 1973, p. 653-654.

de Pergame⁴⁷. Au sein de la frise ornant l'intérieur du grand autel, Hercule se dresse à la gauche de Téléphe, allaité non pas par une biche mais par un fauve. L'apparition de ce schéma iconographique sur un support aussi prestigieux nous prouve de façon persuasive que sa diffusion, loin de se limiter à la sphère étrusque, s'étendait sur tout le monde grec. On signalera, de plus, que si le schéma iconographique dans son intégralité n'est pas attesté sur la céramique grecque, on connaît au moins un fragment de céramique attribué au peintre de Téléphe, sur lequel un personnage, enveloppé dans un manteau, et appuyé sur un bâton, lève le bras en signe de surprise⁴⁸. Ce personnage est un exact parallèle du personnage à la lance du miroir de la louve, qui deviendra le berger représenté dès le II^e siècle av. J.-C. sur la monnaie de «*Fostlus*» et les gemmes représentant la découverte de la *lupa Romana*⁴⁹. Ce fragment est donc un témoignage de l'existence d'au moins un des éléments du schéma iconographique de la découverte de l'allaitement miraculeux sur un vase attique à figures rouges, preuve que les artisans étrusques des miroirs se sont au moins en partie inspirés des modèles iconographiques diffusés sur la céramique grecque.

Finalement, nous serons amenée à formuler une autre conclusion concernant la scène figurée de la *lupa Romana*. En fonction de la documentation conservée, on regardera comme hypothèse la plus vraisemblable celle de la création du motif de la *lupa Romana* au sein de la sphère artistique étrusque ; on aurait alors adapté la représentation du mythe à celle d'une autre légende d'allaitement miraculeux qui faisait partie des motifs connus et employés par des ateliers étrusques : celui de l'allaitement de Téléphe par une biche. Cette hypothèse est corroborée par une observation de R. Adam dans son étude stylistique et iconographique sur les miroirs prénestins⁵⁰. Commentant le miroir de la découverte de la *lupa Romana*, il fait remarquer que le personnage du berger, à gauche du groupe, est une interprétation de la figure d'Héraclès. Il s'agit en effet d'une interprétation de l'Héraclès au repos – type Albertini ou type Hope – la massue à la main : le manteau de Faunus est noué comme

la *léonté* d'Héraclès autour de son cou, l'avant-bras gauche plié en avant, quant au *pedum*, il remplace la massue⁵¹. Ce rapprochement va dans le sens d'une création de l'image de la découverte de la louve allaitant les jumeaux à partir de l'image de la découverte de Téléphe par Héraclès.

Ce procédé est conforme à une pratique observée à plusieurs reprises par F. H. Massa-Pairault dans son étude des urnes étrusques : les sculpteurs ne créent pas de motifs paysagistes, ils empruntent les schémas de composition à des modèles grecs, et les transposent à la représentation d'autres sujets⁵². De plus, elle observait ailleurs, que le modèle des urnes de Volterra devait être recherché dans la sphère « micrasiatique » : ainsi, elle affirme, par exemple, que le modèle du supplice de Dircé doit être recherché de manière « indubitable » sur la frise de la Téléphie du grand autel de Pergame⁵³. Cet exemple, bien que postérieur à la création du miroir, atteste que les artisans étrusques étaient perméables à des influences artistiques venues de toutes les parties du monde grec. La transposition du thème sur un support tel qu'un miroir de bronze, qui se prêtait à la représentation de scènes figurées complexes, aurait alors entraîné les artistes étrusques à emprunter à l'iconographie de Téléphe, non seulement la représentation du groupe central, mais encore les éléments accessoires qui s'y agglutinaient dans les scènes figurées : deux observateurs, répartis de part et d'autre du groupe, ou même peut-être parfois un seul, bien que cela ne soit pas attesté avant le II^e siècle av. J.-C.

La fuite d'Énée

La naissance du motif et sa diffusion en Italie

Dans l'état actuel des connaissances, le type iconographique de la fuite d'Énée, sur les vases attiques, connut une vogue très éphémère, puisque la scène n'est attestée sur ce support qu'entre 540 et 470,

47 Hamann 1952, p. 7. Bauchhens-Thüriedl 1971, p. 52-53. Dulière 1979, I, p. 126. LIMC, s.v. «Telephos» (H. Heres), n°1, p. 857-862. Queyrel 2005, p. 84.

48 Beazley 1963, n° 818.29. Beazley 1989, 293. CVA, *Tubingen*, 5, 31, PL. (2628) 111.

49 *Infra* p.

50 Adam 1980, n° 18, p. 84.

51 LIMC s.v. «Heraklès» (J. Boardman), p. 738-765. Type Albertini : n° 271-309 et type Hope, n° 310-324.

52 Massa-Pairault 1973, *passim*.

53 Massa-Pairault 1977. Sur lequel Hercule est associé à l'allaitement miraculeux de Téléphe. Bien entendu, il est hors de question de prétendre ici que le modèle du miroir doit être recherché sur cette frise qui lui est postérieure de plus d'un siècle.

4. Amphore de Tarquinia attribuée au peintre d'Antimenes, vers 520-510 av. J.-C. : restitution graphique (d'après S. Woodford 2003).



c'est-à-dire principalement sur des vases à figures noires⁵⁴. À cette époque, la scène représente Anchise passant les bras autour du cou d'Énée et repliant les jambes à hauteur des hanches de ce dernier⁵⁵ (fig. 4) Un schéma voisin était le transport du corps du guerrier mort, hors du champ de bataille : les images mettant en scène Ajax ramenant le corps d'Achille, en particulier, suscitent la comparaison, notamment en raison du vêtement militaire – cuirasse, casque et armement – des porteurs, Ajax et Énée, mais surtout pour la parenté des schémas iconographiques⁵⁶. C'était en effet une caractéristique iconographique d'Énée, dans les représentations archaïques, de n'apparaître que sous l'aspect d'un guerrier, trait justifié par le contexte des scènes dans lesquelles il était représenté : les événements précédant et suivant la prise de Troie. Sur les vases attiques d'époque archaïque, la fuite de Troie se présente sous deux types iconographiques principaux, dont la différenciation dépend de la position de la tête d'Anchise, selon que celle-ci est tournée vers l'avant ou vers l'arrière. On constate une évolution dans le temps de l'utilisation de ces deux types. Dans les premières attestations sur des vases attiques, dès 540 av. J.-C.⁵⁷, Anchise regarde vers l'avant, puis les deux types connaissent

une période de coexistence vers 510 av. J.-C.⁵⁸, et enfin le type où Anchise se tourne pour regarder en arrière est le plus souvent utilisé à la fin de la période des vases à figures noires, vers 500 av. J.-C.⁵⁹. Ce dernier type est ensuite le seul attesté dans la figure rouge⁶⁰.

La particularisation du schéma iconographique

À côté de ces deux schémas iconographiques principaux, deux autres, bien que marginaux méritent d'être mentionnés. Le premier n'est attesté que sur une coupe du Louvre datée de 520 av. J.-C. et figure Anchise assis sur le dos d'Énée et complètement retourné⁶¹ (fig. 5). La position est tout à fait improbable et, disons-le, un peu surréaliste, à moins que le peintre n'ait imaginé un siège, qu'Énée aurait accroché dans son dos, tel un sac, afin de transporter son père... Mais cet essai infructueux nous apparaît comme une tentative de placer Anchise dans une position plus confortable, c'est-à-dire assis.

Un autre type connaîtra par la suite une grande postérité, jusqu'à évincer totalement le schéma archaïque du transport sur le dos : il s'agit du transport assis (fig. 1), au creux du bras ou sur l'épaule. Pour ce dernier, un unique témoignage est connu sur un vase attique, une hydrie à figures noires attribuée au peintre de Priam et datée de 510 av. J.-C.⁶². Le groupe se présente de profil, comme il est d'usage pour les représentations archaïques de la fuite d'Énée. Ainsi le peintre de Priam aurait été l'un des premiers à opérer l'adaptation du schéma iconographique du « transport sur l'épaule » au groupe de la fuite d'Énée. Car ce type de transport, s'il était alors exceptionnel pour une représentation de la fuite d'Énée, était utilisé de façon récurrente dans la figuration des scènes de rapt⁶³. C'est alors une femme qui est portée sur l'épaule, ou au creux du bras ; on parlera dès à présent du schéma iconographique du « transport assis », celui-ci incluant deux types, le transport sur l'épaule et le transport au creux du bras.

54 Catalogue de Schauenburg 1960 p. 178-181 et *addenda* de 1964, p. 60-70, autres exemplaires : LIMC, sv « Aineas », n° 59, 68 et 73.

55 Cette position semble être une adaptation du jeu de l'*epheidrimos*, où le perdant devait porter le vainqueur : Woodford, Loudon 1980, p. 31.

56 Lissarrague 1990, p. 72-93. Woodford, Loudon 1980, p. 25-40.

57 Amphore, Reggio Calabria, de Locri, LIMC sv « Aineas » n° 59 ; amphore, Londres, de Vulci, Schauenburg 1960, cat. 13 et LIMC n° 61 ; amphore de Tarquinia, Schauenburg K. 1960, cat. 31.

58 Schauenburg 1960, cat. 1, 8, 9, 11, 12, 15, 19, 20, 32, 33, 41, 45, 48.

59 Schauenburg 1960, cat. 25, 28, 30, 38, 40, 44, 49.

60 Schauenburg 1960, cat. 53, 54, 56, 57.

61 Louvre inv. F.122.

62 Collection particulière : Schauenburg 1964, p. 60-70.

63 Fuchs 1973, p. 631, avait déjà noté l'emploi de ce schéma iconographique dans les scènes de satyres et ménades. Scènes de rapt : Silvestrelli 1998, p. 158-195.

5. Face A d'une coupe à yeux attique
à figures noires, vers 520 av. J.-C.,
provenant de Vulci. Musée du
Louvre, inv. F122.



Ce schéma apparaît également sur des scènes de fuite avec un enfant, par exemple dans les images illustrant la fuite de Létéo avec ses enfants, Artémis et Apollon, devant le serpent Python. Dès 540 av. J.-C., sur une amphore à figures noires mise au jour à Vulci, Létéo apparaît portant un enfant au creux de chaque bras. Comme dans les scènes de rapt, le type du transport sur l'épaule et celui du transport sur le bras sont tous les deux attestés⁶⁴. Associé à la fuite d'Énée, le schéma iconographique de la fuite avec un enfant sur l'épaule, est figuré sur une amphore grecque attribuée au peintre d'Antiménès, mise au jour à Tarquinia et datée vers 520-510 av. J.-C.⁶⁵. Sur ce vase est représenté, en pendant à la fuite d'Énée, un

⁶⁴ LIMC, s.v. «Leto», n° 10 à 26.

⁶⁵ Tarquinia, Museo civico RG 976. CVA Tarquinia 1 III H, pl. 13, 4 (Italia 1145). Beazley, ABV 269. Schauenburg 1960, n° 31.

groupe composé d'une femme portant un enfant sur l'épaule, groupe dans lequel on doit probablement reconnaître Créuse et Ascagne. On se trouve alors dans un contexte iconographique si proche du groupe d'Énée et Anchise que la contamination d'un groupe par l'autre devient un phénomène parfaitement envisageable⁶⁶. Il paraît ainsi probable que, par analogie⁶⁷, le schéma du transport assis, qui était associé à des scènes de fuite – car l'enlèvement est toujours suivi d'une fuite du ravisseur avec l'être aimé – ait remplacé le transport sur le dos, qui, lui, était plutôt lié, dans l'imaginaire populaire, au transport d'un être mort – le plus souvent un guerrier – dans la peinture de vase attique⁶⁸.

En marge des schémas iconographiques diffusés sur les vases, la fuite d'Énée apparaît sur une métope du Parthénon, mettant en scène Énée et les siens quelques instants avant le départ : seuls Énée et Ascagne, figurés de trois-quarts face, amorcent un mouvement de marche tandis qu'Anchise, qui retient Énée par l'épaule, est immobile⁶⁹. Ce schéma iconographique, dont on ne connaît aucune autre attestation, ne semble pas avoir connu une grande postérité.

Émergence d'un nouveau type iconographique

Italie centrale

Il est particulièrement notable – comme l'a montré K. Schauenburg – qu'un bon nombre des vases attiques figurant la fuite d'Énée aient été mis au jour en Étrurie⁷⁰. On peut donc constater que le schéma iconographique du transport sur le dos a été diffusé de façon significative en Étrurie, au moins sur ce support. Et pourtant, il ne semble pas avoir connu une grande faveur chez les imagiers étrusques, puisque le matériel fabriqué dans cette région – ou du moins celui parvenu jusqu'à nous – figurait la fuite d'Énée sous le schéma iconographique – marginal, nous l'avons dit, dans la peinture de vase attique – du

⁶⁶ Moret 1975 a observé un phénomène similaire pour l'iconographie de Téléphe, cf. p. 109-110 et p. 180.

⁶⁷ Pour de Cesare (1997, p. 42-55) ce schéma s'applique aussi bien à la figuration du vainqueur que du vaincu, et qu'il faut donc reconnaître à l'origine de ce schéma une formulation plus diffuse dans le champ sémantique de la soumission.

⁶⁸ Fuchs 1973, p. 619.

⁶⁹ Métope 28 Nord conservée *in situ*. Brommer 1967, p. 54, p. 119. Galinsky 1969, fig. 41 a.b.; Fuchs 1973, fig. 6; LIMC, sv «Aineas», n° 156.

⁷⁰ Schauenburg 1960, p. 186-191.

6. Statuette de Véies. Rome, Villa Giulia, inv. 40272. Première moitié du IV^e siècle av. J.-C.



6

7. Cornaline (« scarabée ») figurant la fuite d'Énée. Bibliothèque nationale de Paris, Cabinet des Médailles, coll. de Luynes 276. Début du V^e siècle av. J.-C.



7

transport assis. En témoigne, en premier lieu, une amphore étrusque de Munich⁷¹ : Anchise apparaît ici, assis sur l'épaule droite de son fils, dont on distingue alors le visage (fig. 1). Énée qui, autre différence notable avec les représentations attiques, a perdu son casque, apparaît voûté sous le poids de son père, et semble avancer avec difficulté, appuyé sur une lance ; ils sont devancés par Ascagne, conduit par une figure féminine, qui tourne la tête vers eux. C'est également sous le type iconographique du transport sur l'épaule qu'apparaissent Énée et Anchise sur trois statuettes de Véies, mises au jour dans un dépôt votif du temple d'Apollon et conservées à Rome, Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia⁷² (fig. 6). La datation de ces terres cuites pose autant de problèmes que leur interprétation : l'absence de contexte stratigraphique oblige à une datation stylistique, celle-ci oscillant entre le début du V^e et le IV^e siècle av. J.-C., la majorité des commentateurs optant pour le V^e siècle av. J.-C.⁷³ ; quelle que soit leur datation exacte, ces terres cuites sont un nouveau témoignage de l'utilisation préférentielle du schéma iconographique du transport sur l'épaule en contexte étrusque.

71 Inv. 3185 ; provenant de Vulci et datable des années 470-460 av. J.-C.

72 Torelli 1991 ; Poucet 1979, p. 178 ; Poucet 1989b, p. 230, note 5 et Dury-Moyaers 1981, note 27, p. 169.

73 Synthèse des propositions de datation : Dury Moyaers 1981, p. 169-170, notes 29 à 33 et Dubourdieu 1989, p. 200.

Si leur datation est mieux établie, le lieu de fabrication des scarabées «étrusques» figurant la fuite d'Énée est toujours sujet à débat⁷⁴. Il s'agit de deux intailles, datables vers 500-490, dont l'image incisée met en scène Énée, nu, mais armé d'une lance et d'un bouclier, un genou à terre – selon la formule du *Knielauf* – portant Anchise sur l'épaule gauche⁷⁵ (fig. 7). Une seule différence notable permet de distinguer les deux exemplaires: sur l'intaille de la Bibliothèque nationale, Anchise porte une ciste plate sur sa paume ouverte, tandis que sur l'autre intaille, il tient un bâton. Les chercheurs s'accordent sur une création dans un atelier de glyptique d'Italie centrale, les divergences reposant sur la sphère culturelle de cet atelier, étrusque ou latine. M. Maaskant-Kleibrink postule ainsi une fabrication dans un atelier de Rome ou de Lavinium, alors que depuis la publication de l'ouvrage de Zazoff sur les intailles étrusques, on leur attribuait généralement cette dernière origine⁷⁶.

Certains ont pensé que la nécessité de placer les Pénates dans les mains d'Anchise devait avoir entraîné le choix de placer Anchise sur l'épaule d'Énée, afin qu'il ait les mains libres⁷⁷. Ceci nous paraît particulièrement douteux, dans la mesure où Anchise n'apparaît qu'une fois les Pénates à la main, dans l'art antique, avant l'époque romaine: sur le scarabée de la Bibliothèque nationale. Cette explication n'est donc pas pertinente. Nous préférons incriminer l'influence des scènes de fuite dans l'élection de ce type, à la fois par analogie de sens et parce que ce type de schéma iconographique permettait de voir entièrement le corps d'Anchise, qui autrement était dissimulé derrière celui d'Énée. Une telle position ne présentait pas d'inconvénient sur la peinture de vase puisque le groupe était figuré de profil, mais en ronde-bosse il constituait un ensemble ramassé, peu dynamique, alors que le schéma iconographique du transport assis, non seulement mettait parfaitement en valeur la figure d'Anchise, mais offrait un plus beau développement spatial⁷⁸. Sur un autre scarabée, le schéma iconographique du transport sur l'épaule est adapté au transport d'une femme par un jeune homme en

nudité héroïque⁷⁹. La figure féminine tenant un objet oblong et indéterminé dans sa main gauche, est identifiée comme «Turan» par une inscription. C'est par analogie avec ceux figurant la fuite d'Énée, dont il est perçu comme le pendant, que ce scarabée est interprété en général comme la représentation d'Énée portant sa mère, Turan étant considérée comme le pendant étrusque d'Aphrodite⁸⁰.

Le schéma iconographique du transport sur l'épaule est employé pour la représentation d'autres mythes en Étrurie, notamment celui de la fuite de Léo. C'est en effet ainsi qu'elle porte Apollon dans un groupe de terre cuite qui ornaient le faîte du temple d'Apollon à Véies⁸¹; ce groupe est datable de la fin du VI^e siècle av. J.-C., date plus précoce que les premières attestations des représentations de la fuite d'Énée en Étrurie. Ainsi, dans la sphère grecque comme dans la sphère étrusque, le schéma iconographique existait déjà dans le mythe de Léo. À une date plus tardive, au III^e siècle av. J.-C., c'est le même schéma du transport assis qui apparaît sur des urnes cinéraires mises au jour à Volterra et figurant le rapt des Leucippides par les Dioscures⁸². Ici le parallèle avec la fuite d'Énée est d'autant plus évident que chacune des Leucippides – apparaissant, sur deux exemplaires, assises sur l'épaule d'un Dioscure et, sur un autre, au creux du bras – portent, comme Anchise dans la sphère romaine, un objet sacré. Sur les trois urnes où les Leucippides sont portées sur l'épaule, elles tiennent un objet indéterminé, en forme de poutre. Mais sur la quatrième urne, celle sur laquelle les Leucippides sont portées au creux du bras, c'est la statuette d'une divinité enveloppée dans un *himation* qu'elles serrent contre elles.

En Grande Grèce, un relief de Tarente offre un bel exemple de scène d'enlèvement, où la jeune femme est emmenée sur l'épaule par son ravisseur. Il s'agit du fronton d'un monument funéraire figurant l'enlèvement de Perséphone par Hadès⁸³. Ce relief, datable de la fin du IV^e siècle ou du début du III^e siècle av. J.-C., figure le groupe selon le type du transport sur l'épaule: Hadès, portant Perséphone sur l'épaule

74 Deux exemplaires: Bibliothèque nationale de Paris, Cabinet des Médailles, coll. de Luynes 276, et Collection particulière. Maaskant-Kleibrink 1997, p. 31.

75 L. *Knielauf* est le nom donné à cette formule archaïque représentant la course: de Cesare 1997, p. 42 sq.

76 Zazoff 1968, n° 44. Voir Dury-Moyaers 1981, p. 168, note 24.

77 Maaskant-Kleibrink 1992, p. 125; Spannagel 1999, p. 126.

78 Un groupe en ronde-bosse présentant le schéma iconographique du transport sur le dos est attesté: il s'agit du groupe de Cos: cf *infra* p.

79 Musée archéologique de Florence, inv. n° 15257. D'après Maaskant-Kleibrink 1992, p. 133 (début du V^e siècle av. J.-C.). Zazoff 1968, n° 45.

80 Maaskant Kleibrink 1992, n° 2, p. 133. Simon 1992, p. 233 sq.

81 *LIMC*, sv «Letun» (I. Krauskopf), n° 1.

82 Körte 1890, II, pl. 37-38.

83 Carter 1975, n° 289, pl. 50; Lindner 1984, n° 32, p. 43; *LIMC*, sv «Persephone», n° 209.

8. Tétradrachme *Ainea* (Chalcidique).
Début du ^{ve} siècle av. J.-C.



gauche, et marchant d'un pas vif dans sa fuite, est affronté symétriquement à une figure féminine tentant de le fuir, qui croise sa jambe avec celle du dieu en une structure en V, semblable à celle qui apparaîtra sur quelques représentations romaines de la fuite d'Énée⁸⁴. Ce relief est d'autant plus intéressant qu'il constitue, chronologiquement, l'une des premières attestations du schéma iconographique de la « marche à contresens » qui sera utilisé pour la fuite d'Énée⁸⁵.

Ainea

C'est un dédoublement du porteur qu'on observe sur les monnaies d'*Ainea* (Chalcidique)⁸⁶ datables du dernier tiers ou du dernier quart du ^{ve} siècle av. J.-C., où Énée porte Anchise sur son épaule et Créuse un personnage féminin, adulte ou enfant (fig. 8). On remarquera que si le groupe masculin est bien identifié, le groupe féminin est, quant à lui, problématique. En effet l'identification de la figure féminine porteuse est déduite de la présence d'Énée, comme étant l'interprétation la plus probable. Quant à l'identité de la figure féminine portée, deux hypothèses sont plausibles : ou bien il s'agit d'Aphrodite, mère d'Énée, ou bien il s'agit d'une fille d'Énée et Créuse, dont la tradition ne nous aurait pas transmis le nom. Puisqu'il est difficile d'admettre la vraisemblance d'un sauvetage d'Aphrodite sur l'épaule de Créuse, on préférera reconnaître dans la figure féminine transportée, une enfant du couple. L'éviction d'Ascagne, qu'on aurait

attendu à cet endroit, s'explique si on a voulu privilégier dans cette image un parallélisme strict groupe masculin/groupe féminin.

Quoi qu'il en soit, cette association d'Énée et Créuse portant un autre personnage est un hapax, et il est probable que le concepteur de ce groupe s'est inspiré pour dessiner la figure de Créuse, des images de Lété portant Artémis, qui, elles, sont très souvent attestées⁸⁷. *Ainea* revendiquait à travers cette émission monétaire sa fondation par Énée, origine qui était attestée chez au moins deux historiens grecs, Hégésinax et Hégésippos, selon lesquels Énée après la chute de Troie s'installa en Thrace, où il fonda *Ainea* et y acheva sa vie⁸⁸. Denys d'Halicarnasse ajoute qu'Énée et ses compagnons érigèrent là un temple à Aphrodite⁸⁹ et laissèrent dans la cité ceux qui étaient fatigués de naviguer.

Sicile

Tout comme l'Étrurie, la Sicile a livré plusieurs vases attiques figurant la fuite d'Énée⁹⁰; le phénomène observé dans ces deux aires géographiques est alors identique : on a préféré, dans la production locale, employer un autre schéma iconographique que celui diffusé par les vases.

À l'instar des monnaies d'*Ainea*, c'est un groupe composé de deux porteurs qui apparaît sur les monnaies de Catane, émises à la fin du ⁱⁱⁱ siècle ou au début du ⁱⁱ siècle av. J.-C.⁹¹. Les frères Amphinomos et Anapias sauvèrent leurs parents de l'éruption de l'Etna et prirent la fuite en les portant sur leurs épaules. Ce thème est souvent rapproché des représentations de la fuite d'Énée, à la fois pour l'ambiguïté qui demeure dans l'interprétation du groupe sur les monnaies de M. Herennius⁹² (fig. 9), et pour l'utilisation qu'en fit Sex. Pompeius, quand il utilisa ce thème sur une émission monétaire, en témoignage de piété filiale envers son père Cn. Pompeius Magnus⁹³

84 Voir *supra* p.

85 Voir *supra* p.

86 Ces monnaies seraient contemporaines des premières représentations du groupe sur les vases attiques. Alföldi 1957, p. 17, n. 98, pl. 13,2; Galinsky 1969, fig. 87; Fuchs 1973, p. 618; Dury-Moyaers 1981, p. 166; Dubourdieu 1989, p. 197; Maaskant-Kleibrink 1992, p. 129-130 et 1997, p. 30-32.

87 LIMC sv. «Leto» 10, 11, 27.

88 Jacoby, *FGr.Hist.* I A n°45 F7 et *FGr.Hist.* III B n° 391 F5 et Denys d'Halicarnasse, I, 49, traduction de V. Fromentin, Paris, 1998, notes 207 et 208, p. 148. Voir Martin 1975, p. 221-222.

89 Ce sanctuaire aurait été situé en réalité à Ainos (Chersonnèse). Les deux cités se réclamaient d'une fondation par Énée: Tite-Live, XL, 4, 9. Cf. Martin 1975, p. 221-222 et Fromentin 1998, note 214.

90 Trois furent mis au jour à Géla, un à Agrigente et un à Syracuse. Cf. Schauenburg 1960, p. 178-181.

91 *SNG Copenhagen*, 198-199; *SNG ANS* 1289-1290; Gabrici 1927, p. 124, n° 32-38. Petrillo Serafin 1982, p. 35-38.

92 LIMC, sv «Amphinomos et Anapias», et *infra* p.

93 Et peut-être également en réponse à celle de César figurant la fuite d'Énée, comme allégorie de la *pietas*. Monnaie frappée en 42-40 av. J.-C. *BMC Republic*

9. Denier émis par M. Herennius
en 108-107 av. J.-C.



Contrairement aux monnaies d'*Ainea*, où les porteurs marchent de concert, les porteurs de Catane marchent dans des directions opposées, leurs corps affrontés en une composition symétrique, dans laquelle les jambes libres forment un V. D'autres monnaies émises à Catane figurent les frères isolément, l'un portant sa mère, l'autre portant son père, cette fois non sur l'épaule, mais selon un autre schéma iconographique – où le géniteur est porté dans les bras – schéma également emprunté aux scènes d'enlèvement⁹⁴. Il paraît raisonnable de supposer qu'on a adapté au mythe des jumeaux de Catane – exemple de piété filiale, dans lequel des fils sauvent leur parents d'une mort imminente – le schéma iconographique de la fuite d'Énée, et ce, par analogie. Les émissions monétaires de Catane sont contemporaines de celles de Ségeste. Cette dernière était avec *Ainea* et Lavinium une des cités reconnaissant Énée comme héros fondateur⁹⁵. Ces émissions monétaires figurent Énée se déplaçant vers la droite, son père assis sur l'épaule. Dans la mesure où les émissions monétaires de Ségeste et de Catane sont rapprochées dans le temps (fin III^e-début II^e siècle av. J.-C.), il est probable que l'une a influencé l'autre, sans qu'il soit réellement possible de dire laquelle. Une autre hypothèse serait de supposer que les représentations au revers de ces différentes monnaies, celles de Ségeste et de Catane, mais aussi celle d'*Ainea* auraient eu pour modèle des originaux picturaux ou statuaire⁹⁶.

Sicily 7, 11; *RRC*, n°511-513, pl. LXII.

⁹⁴ Par exemple *LIMC* Sv. «Helene», et sv. «Persephone». (L. Kahil).

⁹⁵ Pour Énée, et non Aegeste, fondateur de Ségeste, cf.: Virgile, *Énéide*, V, 735 sq; Denys d'Halicarnasse, I, 52, 4; Cicéron, *Verr.* IV, 72. Sur les fondations d'Énée voir Martin 1975 (en particulier Ségeste p. 237). Sur la fondation de Lavinium: Castagnoli 1972; *id.* 1995, p. 15-23; Martin, *op. cit.*, p. 242-243.

⁹⁶ Maaskant Kleinbrink 1992.

L'éventualité d'un modèle statuaire

On peut fonder quelque espérance sur cette hypothèse, dans la mesure où des représentations de la fuite d'Énée, adoptant le type iconographique du transport sur le dos, sont attestées sur d'autres supports que les vases attiques: une statue mise au jour à Cos, datable de la deuxième moitié du II^e siècle av. J.-C.⁹⁷ (fig. 10) et une terre cuite traitée en relief, mise au jour à Kharayeb au Liban, dans un temple, dans un contexte stratigraphique daté entre le IV^e et le I^{er} siècle av. J.-C.⁹⁸. Deux constatations peuvent être tirées de la comparaison entre l'iconographie des vases attiques et celle de ces deux objets. Celle-ci permet de confirmer, en premier lieu, la transmission d'un schéma iconographique entre un support pictural et un support sculpté. La statue de Cos est ainsi la preuve qu'étaient diffusés dans le monde grec, des groupes statuaire de la fuite d'Énée, figurant le même schéma iconographique que celui qui était en faveur sur les vases attiques du V^e siècle av. J.-C.; le témoignage de la statuette de Kharayeb va dans le même sens, puisqu'il s'agit d'une imitation parfaite de la structure de la statue de Cos, quoique selon un traitement en deux dimensions. On observe donc non seulement une diffusion, mais aussi une permanence du schéma iconographique d'un support à l'autre, en contexte grec, de la période archaïque jusqu'à la fin de la période hellénistique. Cet exemple est finalement le témoignage qu'un support pictural peut être une source d'étude pour la restitution d'un original statuaire⁹⁹, sans que toutefois on puisse déterminer, immédiatement, lequel des deux, la peinture ou la ronde-bosse, a été l'antécédent.

Peut-on appliquer ces conclusions à la restitution d'un modèle statuaire de la fuite d'Énée adoptant le type iconographique du transport assis? L'existence d'un tel groupe a été envisagée aussi bien à Véies, en Étrurie¹⁰⁰, que dans l'une ou l'autre cité grecque¹⁰¹.

⁹⁷ Laurenzi 1955-56, p. 115, n° 112, pl. 131, fig. 1-4; W. Fuchs 1968, p. 384-385. H= 0,50 m.

⁹⁸ Fuchs 1973, p. 622, fig. 10 propose une datation stylistique du début du I^{er} s. av. J.-C.

⁹⁹ En tenant compte toutefois des problèmes que pose la transposition d'une image d'un support en trois dimensions, vers un support en deux dimensions: voir *infra* p.

¹⁰⁰ Les statuettes votives de Véies (*supra* p.), seraient alors une copie de ce groupe: cf. Bendinelli 1948, p. 90 sq; Alföldi 1957, p. 17, note 95; Dury-Moyaers 1981, p. 170.

¹⁰¹ Fuchs 1961, p. 618, proposait de restituer un groupe statuaire datant du



10. Statue mise au jour à Cos, datable de la deuxième moitié du I^{er} s. av. J.-C.

M. Maaskant-Kleibrink imagine la présence d'un groupe statuaire – non pas de la fuite de Troie, mais de l'« arrivée d'Énée » – dans les villes revendiquant Énée comme héros fondateur¹⁰². Selon elle, il pourrait s'agir de copies d'un célèbre groupe en bronze du milieu du VI^e siècle av. J.-C., qui aurait adopté le schéma iconographique du transport sur l'épaule et aurait été composé de deux porteurs, Énée et Créuse, comme sur les monnaies d'*Ainea*. S'il est vrai que M. Maaskant-Kleibrink se fonde principalement sur le caractère vraisemblable de l'existence d'un tel original statuaire – il n'existe aucune source littéraire ni aucun indice archéologique permettant d'envisager la réalité de cette hypothèse – son argument principal paraît assez pertinent. Elle signale en effet que l'utilisation de différents angles de vue dans les diverses représentations attestées de la fuite d'Énée entre le VI^e et le III^e siècle, rend probable la connaissance et la reproduction, par les imagiers, d'un modèle en ronde-bosse¹⁰³. Par contre, il ne semble pas justifié de différencier, à l'instar de M. Maaskant-Kleibrink, les groupes figurant la « fuite de Troie » de ceux figurant « l'arrivée dans le Latium » par le simple schéma iconographique : selon elle, le transport sur le dos serait une illustration de la fuite de Troie et le transport sur l'épaule, de l'arrivée d'Énée¹⁰⁴. En effet, plusieurs scènes figurées empruntant le type du transport sur l'épaule sont clairement situées dans un cadre troyen¹⁰⁵, ce qui signifie que la différenciation iconographique entre les deux types de transport ne peut pas être interprétée d'un point de vue topique.

Il est toujours très délicat de restituer un original statuaire, et plus particulièrement quand on détient aussi peu d'informations. Et il paraît bien audacieux de faire remonter sa création au milieu du VI^e siècle av. J.-C., sur la simple foi de l'apparition du type du transport assis sur un vase attique de la fin du VI^e siècle¹⁰⁶. Nous pensons qu'il est plus raisonnable d'admettre qu'à une date aussi haute, c'est par analogie avec les scènes de fuite dans la peinture de vase attique, qu'on a adapté ce schéma iconographique au thème de la fuite d'Énée. Ceci évidemment n'empêchant nullement qu'un groupe statuaire figurant la

fuite d'Énée avec le type du transport assis soit apparu conjointement, ou plus tardivement. Cependant il nous semble pertinent de supposer l'existence d'un original statuaire, même s'il reste des zones d'ombre. En effet L. Lacroix a montré de manière tout à fait persuasive que la grande statuaire grecque, et en particulier la statuaire locale, se trouvait reflétée, en de nombreuses occasions, dans les émissions monétaires d'une ville¹⁰⁷; à tel point que les monnaies sont parfois l'unique source nous permettant de restituer l'aspect de célèbres groupes statuaires, connus par ailleurs par des textes¹⁰⁸.

Quelles sont les certitudes :

- le type du transport sur l'épaule apparaît vers 510 av. J.-C. dans la peinture de vase attique mais ne révolutionne pas l'iconographie du thème puisque c'est le seul exemple attesté ;
- seul le type du transport sur l'épaule est attesté sur des émissions monétaires de cités revendiquant une fondation par Énée ;
- seul le type du transport sur l'épaule est employé en général (c'est-à-dire sur tout support) par les imagiers étrusques ;
- deux émissions dédoublent les groupes de porteurs : celles d'*Ainea* et de Catane.

Il apparaît très nettement que le type du transport sur l'épaule se fixe à *Ainea*, en Sicile et en Italie centrale. Ainsi il paraît probable que ce type iconographique est, dans un premier temps, lié aux cités fondées par Énée¹⁰⁹. Ce schéma iconographique devait être, dans l'art grec archaïque, un type marginal, comme en témoigne son unique occurrence sur un vase attique¹¹⁰. Mais lui seul perdurera, car il sera adopté par les cités diffusant l'iconographie d'Énée, à savoir celles, en particulier, qui se réclamaient d'une fondation de sa part : *Ainea* et Ségeste sont celles pour lesquelles nous possédons une documentation iconographique éloquente ; mais aussi les cités étrusques, où le motif de la fuite d'Énée a connu une vogue certaine à la fin du VI^e ou au début du V^e siècle av. J.-C.¹¹¹.

102 Maaskant-Kleibrink 1992, p. 129-146 ; *Ead.* 1997, p. 31-33.

103 Maaskant-Kleibrink 1992, p. 132.

104 Maaskant-Kleibrink 1992, p. 129 et 1997, p. 30.

105 Par exemple : lampes de terre cuite du type « Hanovre » (*infra p.*)

106 Le vase du peintre de Priam, voir *supra p.*

107 Lacroix 1949, *passim*. Plus récemment voir Belloni 1985, en particulier p. 98-100.

108 Lacroix 1949, « introduction », p. 23-28.

109 Sur les fondations d'Énée, voir Martin 1975. Pour le Latium en particulier : Castagnoli 1972.

110 L'amphore du peintre de Priam, *supra p.*

111 *Supra p.* et *infra p.* Voir Horsfall 1987, p. 18-19 Poucet 1989b, p. 229-231. Également : Bömer 1951, Alföldi 1957, Schauenburg, 1960, 1964, et 1969, Galinsky 1969 et Fuchs 1973.

Il est particulièrement significatif, d'ailleurs, que le motif de la fuite d'Énée sur les vases attiques ait été un sujet de prédilection de la clientèle en Étrurie, et non en Grèce. On a émis l'hypothèse que la Grèce produisait des représentations de la fuite d'Énée pour répondre aux demandes de la clientèle étrusque¹¹². Cette dernière témoigne de son côté une préférence pour le type du transport assis dans sa production locale. Indice d'une profonde intégrité culturelle, puisque les Étrusques adoptent un thème grec mais pas le schéma iconographique choisi par les ateliers attiques pour l'incarner. Or, on constate que le même phénomène se produit à *Ainea* et en Sicile, notamment à Ségeste qui était comme *Ainea* une cité revendiquant Énée comme héros fondateur¹¹³.

Donc, on observe que les deux schémas iconographiques de la fuite d'Énée vivent des évolutions divergentes : le type du transport sur le dos, trouvant son origine en Attique, fut diffusé au sein de la clientèle de ces ateliers : les Étrusques, les habitants d'*Ainea* et les Siciliens ; mais c'est le type du transport sur l'épaule qui s'épanouit dans la création propre à cette même clientèle. Le schéma iconographique ayant servi de modèle à cette production locale n'est donc pas à rechercher dans la céramique attique, que pourtant ils prisent fort.

On peut envisager, puisqu'il n'existe aucune attestation d'une tradition attribuant à Énée la fondation d'une cité étrusque, que le type du transport sur l'épaule soit devenu en faveur en Étrurie par l'intermédiaire d'une cité du Latium, peut-être Lavinium, se réclamant elle aussi d'une fondation par Énée¹¹⁴. Pourquoi ces populations préfèrent-elles un autre type que celui qui est diffusé sur les vases attiques ? Probablement parce qu'elles se référaient à un modèle célèbre dans leurs communautés. Un modèle statuaire, appartenant au programme statuaire ornemental de la cité paraît l'hypothèse la plus envisageable. Cependant, les éléments à notre disposition ne nous permettent pas de dire si ce groupe statuaire présentait exactement le même schéma iconographique d'une cité à l'autre. En effet, tous les témoignages iconographiques ne vont pas dans le même sens : les

monnaies d'*Ainea* présentent un couple de porteurs ; sur les statuettes de Véies, le groupe, loin d'être dynamique, est replié sur lui-même ; sur les scarabées étrusques, Énée est représenté selon la formule du *Knielauf*, et sur l'un d'eux, cas unique, Anchise porte une ciste ; quant à la monnaie de Ségeste, elle présente le schéma iconographique le plus proche de celui qui sera attesté à l'époque romaine.

Finalement il nous paraît raisonnable de présumer que des groupes statuaires de la fuite d'Énée ont pu exister dans certaines cités, en particulier celles qui se réclamaient d'une fondation par Énée. Cependant à l'époque archaïque où se situe la réalisation de ces groupes, le schéma iconographique de la fuite d'Énée n'était pas complètement fixé, il est donc probable qu'il n'était pas exactement le même partout. De plus les témoignages s'accordent tous sur un point : l'absence d'Ascagne. Le fils d'Énée n'était probablement représenté aux côtés de son père sur aucun des groupes statuaires dont nous avons restitué l'existence.

Il reste une question à résoudre concernant non pas ce, mais ces originaux statuaires : Anchise portait-il les *sacra* (les objets sacrés de la cité) ? Il est quasiment certain, au vu des témoignages iconographiques conservés, qu'Anchise ne portait pas de *sacra* dans la sphère culturelle grecque, et il est fort probable que l'introduction de ce motif a eu lieu en contexte latin.

Dans la sphère grecque, le transport d'un personnage – homme, femme, enfant – lors d'une scène de fuite ou d'enlèvement, connaît des formes multiples. On observe alors un certain nombre de formules, et une grande mobilité des schémas iconographiques d'un thème à l'autre. L'iconographie se construit ainsi, par enrichissement mutuel, translation et adaptation des schèmes. Et, de fait, on ne constate pas la même « sacralisation » iconographique du sujet – la fuite d'Énée – dans toutes les sphères culturelles.

Il est délicat de définir précisément les ensembles géographiques engagés dans cette problématique. En effet à l'époque archaïque, *Ainea*, la Sicile et le sud de l'Italie font partie du monde grec. En ce sens, aussi bien le type du « transport sur le dos », que celui du « transport sur l'épaule » sont des schémas iconographiques grecs. Pourtant, une particularisation géographique est apparue au cours de l'analyse des documents, en particulier le fait qu'aucune émission monétaire n'emploie le type du « transport sur le dos ». Nous avons donc été amenée, peut-être arbitrairement, à opposer deux ensembles, l'Italie

112 Schauenburg 1960, p. 186-187.

113 Voir *supra* p.

114 Cette hypothèse va dans le sens des théories de G. Dury-Moyaers (1981, p. 173-178), pour qui un mythe connu des Étrusques ne pouvait être inconnu à Lavinium ; elle ajoute que c'est probablement par les Grecs, directement, que le mythe est parvenu à Lavinium.

centrale et les cités grecques revendiquant une fondation par Énée d'une part, et le reste du monde grec d'autre part, tout en étant consciente que ces limites géographiques pourront être éventuellement revues à la lumière de nouvelles découvertes. Ainsi, dans l'état actuel de notre documentation, on observe qu'en Italie centrale et dans les cités qui se prétendaient fondées par Énée, le thème de la fuite d'Énée se fixe immédiatement sur un unique schéma iconographique, celui du transport assis sur l'épaule. En revanche, il est apparu qu'hors de ces zones géographiques le type du transport d'Anchise sur le dos continuait à être utilisé. Un tel phénomène, rare à époque archaïque, période plutôt encline aux expérimentations, méritait d'être signalé et évalué à sa juste valeur. Et le fait est d'autant plus notable que la tendance perdure – on le verra – à l'époque romaine et tend même à se renforcer.

Les raisons d'une telle sacralisation pourraient être attribuées à un regard différent de ces populations sur Énée. En effet, si, en Attique, Énée est connu avant tout comme un des protagonistes de la guerre de Troie, les habitants d'*Ainea*, de Sicile, et d'Italie centrale ont en commun de reconnaître également en Énée un héros itinérant et fondateur de cités. Un passage de Denys d'Halicarnasse témoigne d'ailleurs assez clairement de ce phénomène¹¹⁵ :

« Et s'il en est que trouble le fait qu'on dise exister et qu'on montre ici et là des tombeaux d'Énée, alors qu'il est inconcevable que le même homme soit enterré en plusieurs endroits, qu'ils veuillent bien considérer que cette difficulté précisément est commune à de nombreux personnages et particulièrement à ceux qui ont connu des destins illustres et ont mené des vies errantes; et qu'ils sachent que si un seul endroit est dépositaire de leur corps, en revanche des monuments leur ont été érigés chez de nombreux peuples en reconnaissance de certains bienfaits qu'ils avaient reçus d'eux, surtout si leur race y est encore représentée, s'ils y ont fondé quelque cité ou s'ils y ont fait des séjours durables et utiles à l'humanité. Or ce sont précisément de semblables circonstances que la légende, nous le savons, rapporte concernant ce héros »

Il devient alors plausible de suggérer l'existence de statues, érigées dans plusieurs cités, en commémoration d'un acte de fondation par le héros, et dont l'image aurait été diffusée notamment par voie

monétaire – les monnaies d'*Ainea* et de Sicile en sont des attestations – contribuant ainsi à fixer le schéma iconographique du transport assis pour la fuite d'Énée dans ces régions. Car si ce rôle tenu par le héros était particulièrement prégnant dans les cités qui revendiquaient directement une fondation par Énée, il devait être connu également de cités voisines, qui recevaient probablement un écho du culte qui était rendu à Énée comme archétype.

¹¹⁵ Denys d'Halicarnasse, I, 54 (traduction de V. Fromentin, Paris, 1998).

2.

AUX ORIGINES DE L'USAGE POLITIQUE DES MYTHES FONDATEURS DE ROME

Avant l'avènement du Principat, l'usage politique des mythes fondateurs de Rome présente une réelle spécificité; il s'agira ici d'explorer comment, durant cette période, les images des mythes fondateurs de Rome se diffusent dans la sphère publique et se cristallisent sur ce qui demeurera par la suite leurs principaux emplois.

Rôle de la sphère culturelle étrusque dans l'apparition des motifs à Rome

Ainsi que nous venons de le montrer, l'analyse révèle que les deux principaux thèmes iconographiques illustrant les mythes fondateurs de Rome – la *lupa romana*, et la fuite d'Énée – sont apparus en premier lieu, dans la péninsule Italique, en contexte étrusque. Le schéma iconographique de la louve allaitant les

jumeaux dans le Lupercal figure, pour la première fois au sein de notre corpus, sur le miroir prénestin que nous avons eu l'occasion de commenter un peu plus haut¹. Mentionnons également le cippe funéraire de la cité étrusque de Felsina, datable de la fin du v^e siècle ou du iv^e siècle av. J.-C.; toutefois, si ce relief présente bien l'image de la louve allaitant un enfant – ou du moins un être humain miniature – sa relation avec le mythe de Romulus reste hypothétique². Quant à l'image de la fuite d'Énée, ce sont des vases attiques, exportés notamment en Étrurie, qui constituent son premier support connu³.

C'est ainsi que, dans l'état actuel de notre documentation, la première attestation d'un usage iconographique des mythes fondateurs de Rome, à Rome, au sein de la sphère publique, est le groupe statuaire de bronze de la louve allaitant les jumeaux, érigé en 296 av. J.-C. par les frères Quintus et Cnaeus Ogulnius, alors édiles curules, ainsi que le mentionne Tite-Live⁴. Ce monument – aujourd'hui disparu – avait depuis longtemps été mis en relation avec un didrachme émis en 269 av. J.-C.⁵ (fig. 11). On doit à F. Altheim⁶ d'avoir fait le rapprochement entre le décor du didrachme – la louve au revers et Hercule sur le droit – et le consulat de C. Fabius et Q. Ogulnius en 269 av. J.-C., car la *gens Fabia* proclamait descendre d'Hercule⁷. L'argument est d'autant plus convaincant qu'il est en accord avec un passage de Pline l'Ancien sur le premier monnayage d'argent de Rome: «*Argentum signatum anno urbis CCCCLXXXV, Q. Ogulnio, C. Fabio cos., quinque annis ante primum Punicum bellum*»⁸. Il faudrait alors reconnaître, dans ce didrachme à la louve, une monnaie issue des premières émissions en argent romaines, frappées en 269 av. J.-C. Sur ce document, la louve, nerveusement arquée sur ses pattes, abrite les jumeaux; tous deux ont un genou à terre et têtent aux mamelles, celui de gauche, de trois-quarts face, tend les deux mains vers celles-ci, tandis que celui de droite, de profil à gauche, ne tend qu'une main.

1 *Supra* p.

2 *Supra* p.

3 *Supra* p.

4 Tite-Live, X, 23, 11.

5 Cf *infra* p. et Dulière 1979, p. 43-62.

6 Altheim 1936, p. 137-150. Thomsen 1961, III, p. 119.

7 Voir *PW*, VI, 2, col.1740, s.v. «Fabius» (article de E. Münzer). Dulière 1979, p. 45-46.

8 Traduction: La [première monnaie] d'argent fut frappée en l'an de Rome 485, sous le consulat de Q. Ogulnius et de C. Fabius, cinq ans avant la première guerre punique. *H.N.*, XXXIII, 44.

11. Didrachme émis à Rome en 269 av. J.-C.



L'inscription *ROMANO*, en exergue, atteste le contexte d'émission du didrachme. Le sextans de bronze émis un peu plus d'un demi-siècle plus tard⁹, présente le même type iconographique, les jumeaux adoptant absolument la même position. Voici ce que nous rapporte Tite-Live sur la dédicace du groupe statuaire par les *Ogulnii*:

«*Eodem anno Cn. Et Q. Ogulnii aediles curules aliquot feneratoribus diem dixerunt: quorum bonis multatis ex eo quod in publicum redactum est aenea in Capitolio limina et trium mensarum argentea vasa in cella Iouis Iouemque in culmine cum quadrigis et ad ficum Ruminalem simulacra infantium conditorum urbis sub uberibus lupae posuerunt...*». (La même année, Cnaeus et Quintus Ogulnius, édiles curules, assignèrent quelques usuriers; leurs biens furent confisqués, et avec ce qui revint au trésor, les édiles curules firent placer des portes de bronze au Capitole, des vases d'argent, de quoi garnir trois tables, dans la nef de Jupiter, une statue de Jupiter avec son quadriges sur le faite du temple et, près du figuier Ruminal, des statues des enfants fondateurs de Rome sous les mamelles de la louve)¹⁰.

Les frères *Ogulnii* placèrent donc les jumeaux sous les mamelles de la louve. Un certain nombre d'exégètes s'accordent à dire que cela signifie qu'ils ajoutèrent l'effigie des fondateurs de la cité, sous les mamelles d'une louve qui se dressait déjà près du figuier Ruminal¹¹. On s'étonnera, toutefois, qu'il ait

préexisté, à cette époque, une statue de la louve, près du figuier: un tel monument aurait fait directement référence au sauvetage des héros fondateurs de la cité, sans que ces derniers n'apparaissent dans le groupe statuaire. Il faudrait donc admettre que non seulement les édiles auraient fait ajouter des jumeaux sous la louve, mais en plus auraient fait déplacer la statue de l'animal pour la placer sous le figuier Ruminal. Il existe cependant une objection importante à cette hypothèse. Le groupe ornant le revers sur le didrachme émis en 269 av. J.-C. par un des frères *Ogulnii* représente en toute logique la statue érigée quelques années plus tôt par le même homme. La position des jumeaux sur le didrachme a en effet le volume et l'amplitude dans l'espace que l'on peut attendre d'un modèle statuaire d'époque hellénistique¹². Finalement il nous semble que l'hypothèse selon laquelle les frères *Ogulnii* auraient ajouté les jumeaux sous une louve préexistante, qui ne repose que sur une interprétation de la phrase de Tite Live, ne doit pas être retenue.

La question de la restitution de la statue offerte par les *Ogulnii* est directement liée au problème de la localisation des figuiers sacrés à Rome. Si l'on en croit J. de Rose Evans, qui a consacré un article à l'emplacement des figuiers sacrés à Rome, il faut clairement distinguer la *ficus ruminalis* qui se trouvait au Luperchal de la *ficus Navia*, qui se dressait sur le Forum romain¹³. Mais on objectera à J. de Rose Evans que la *ficus navia* et la *ficus ruminalis* ne devraient normalement ne faire qu'une, puisque la *ficus navia* était le nom donné à la *ficus ruminalis* après que

⁹ Émis vers 222-187 av. J.-C. *BMC Rom-Camp*, n° 120. *CRR*, n°95. *RRC*, n°39/3. Babelon 1963, I, p. 20. Belloni 1960, pl. 11, n°140. Thomsen 1957, I, p. 90, fig. 135. Dulière 1979, n° M6, fig. 30. Evans 1992, p. 63. Krumme 1995, n°4. Parisi Presicce 2000, n° 24d.

¹⁰ Tite-Live, X, 23, 11.

¹¹ Briquel, Adam 1982, p. 49. Dulière 1979, I, p. 53-57. Le premier à avoir formulé cette hypothèse fut Rayet 1884, p. 3 sq. *Contra*: Carcopino 1925, p. 20.

¹² L. Curtius a décrit l'enfant de gauche comme «eine Vorahnung des Laokoon»: Curtius 1933, p. 206.

¹³ Evans 1991, p. 798-800.

l'augure Attus Navius l'ait fait déplacer du Lupercal au *Comitium* sous le règne de Tarquin l'Ancien¹⁴. Or si la *ficus ruminalis* avait été replantée sur le *Comitium*, elle ne se dressait plus, en toute logique, au Lupercal; d'ailleurs, Denys d'Halicarnasse ne mentionne pas ce figuier quand il décrit le lieu. Donc la mention «*ad ficum Ruminalem*» que l'on trouve chez Tite-Live pour localiser l'endroit où fut érigée la statue des *Ogulnii* ne signale probablement pas le Lupercal, mais plutôt le *Comitium*¹⁵. Il en découle que l'œuvre de «*facture ancienne*» que signale Denys d'Halicarnasse au Lupercal ne peut être la statue des *Ogulnii*.

Issus d'une famille plébéienne d'origine étrusque¹⁶, les frères *Ogulnii* avaient commencé leur carrière par un coup d'éclat en 300 av. J.-C., alors qu'ils étaient tribuns de la plèbe, en faisant voter une loi, la *lex Ogulnia*, offrant aux plébéiens l'accès au collège des augures et des pontifes. Considérant l'influence des *Ogulnii*, et leur rôle dans l'hellénisation de la cité au III^e siècle av. J.-C., S. Mazzarino propose de parler, pour cette période, de «*l'époque des Ogulnii*»¹⁷. Certains auteurs modernes ont voulu voir un lien entre le rôle politique des *Ogulnii* et l'érection d'un groupe statuaire mettant en scène, sous les mamelles d'une louve, deux fondateurs; ainsi sont nées des hypothèses telles que celle de Th. Mommsen, pour qui les jumeaux symbolisaient le partage du pouvoir entre deux individus dans le consulat¹⁸; selon un point de vue prévalant chez A. Piganiol, suivi par J. Carcopino, les jumeaux symbolisaient plutôt le syncrétisme entre Latins et Sabins, à l'origine du peuple romain¹⁹. Quant à C. Dulière, elle invoque la proximité chronologique entre le vote de la *lex Ogulnia* et l'érection du groupe statuaire pour interpréter les figures des jumeaux comme une commémoration de la nouvelle égalité entre patriciens et plébéiens²⁰. En réalité, la gémellité des fondateurs est un motif bien antérieur au III^e siècle

av.²¹; de sorte que les *Ogulnii* n'ont fait probablement que commanditer une œuvre statuaire en adéquation avec les termes de la légende. Il est toujours possible, bien entendu, de conjecturer aujourd'hui qu'une intention symbolique de second degré a présidé à ce geste, bien qu'une telle supposition ait quelque chose d'artificiel.

Par ailleurs, le cas de la *gens Ogulnia* est tout à fait révélateur du rôle des Étrusques dans la diffusion des valeurs grecques à Rome. Il n'est pas dans nos intentions de revenir ici sur la part active qu'a prise la civilisation étrusque dans la genèse de Rome²²; rappelons seulement qu'aux rois indigènes, avaient succédé dans la chronologie traditionnelle les rois étrusques, dont le dernier représentant, Tarquin le superbe sera renversé en 509 av. J.-C., selon la datation traditionnelle, son éviction permettant à Brutus, Tarquin Collatin et Valerius Publicola d'instaurer la République. Tite-Live faisait remarquer qu'au IV^e siècle, les jeunes aristocrates romains allaient recevoir à Caere une éducation et une culture littéraire, «*pénétrée d'apports helléniques*» pour reprendre les termes de D. Briquel²³. Rome emprunta, d'autre part, à l'Étrurie ses formes théâtrales, mais aussi artistiques, puisque les artisans étrusques étaient invités à venir à Rome exercer leur métier sur les grands chantiers et dans les ateliers²⁴. La part d'importation d'œuvres d'art étrusques devait également être non négligeable.

Plusieurs éléments convergents pourraient inciter à accorder une part plus ou moins grande à l'Étrurie dans la création du schéma iconographique de la louve allaitant les jumeaux et dans la transmission à Rome de celui de la fuite d'Énée; le contexte socio-culturel qui vient d'être évoqué, bien entendu, l'implication de la *gens Ogulnia*, d'origine étrusque, mais aussi la provenance des premiers témoignages iconographiques de la légende pourraient faire partie de ces éléments: le miroir prénestin pour la légende latine (fig. 2); les vases attiques figurant la fuite d'Énée, mis au jour dans des nécropoles étrusques (fig. 1), le scarabée (fig. 7), et les statuettes de terre cuite de Véies, pour la légende troyenne²⁵ (fig. 6) Le rôle de médiateur de l'Étrurie dans la diffusion

14 Tacite, *Annales*, 13, 58 et Pline, *H.N.*, 15, 77.

15 F. Coarelli a clairement montré que les auteurs mentionnant la *ficus ruminalis*, comme point de repère topographique dans Rome, parlent de celle du *Comitium*; il place ainsi la statue des *Ogulnii* sur le *Comitium*, près de la *ficus ruminalis* et de la statue d'Attus Navius: Coarelli 1985, p. 28-38. Voir également Kardos 2000, p. 263 et 2002 p. 145.

16 Schultze 1904, p. 150. Dulière 1979, p. 51 sqq.

17 Mazzarino 1966, II, p. 244 sqq. Dulière 1979 p. 52.

18 Mommsen 1881, p. 1-23.

19 Piganiol 1917, p. 37 sqq. et p. 252. Carcopino 1925, p. 74-76. Sur le syncrétisme: Poucet 1972.

20 Dulière 1979, p. 53.

21 Dulière 1979, p. 6-7.

22 Sur ce point, en dernier lieu Briquel 2000, p. 85-130 (avec bibliographie antérieure).

23 Tite-Live, IX, 36, 3-4. Briquel, Brizzi 2000, p. 329.

24 Massa-Pairault 1985, en particulier p. 3-10 et *passim*.

25 *Supra* p.

du motif de la fuite d'Énée entre la Grèce et Rome est d'autant plus clair que, comme cela a été montré, ce n'est pas le schéma iconographique grec du transport d'Anchise sur le dos d'Énée qui est attesté en contexte romain, mais le schéma du transport sur l'épaule employé dans la production artistique étrusque²⁶. Par ailleurs, il existe un écart chronologique important entre les attestations étrusques du thème, et leurs avatars romains.

Jusqu'à quel point le contexte de création ou de découverte de ces objets doit-il être considéré comme significatif dans le cadre d'une telle analyse? Il est hors de question de suivre ici les thèses quelque peu excessives d'A. Alföldi et de K. Galinsky – promoteurs de ce que J. Poucet surnomme « la filière étrusque » – selon lesquels la faveur du thème iconographique de la fuite d'Énée entre le dernier quart du VI^e siècle et le premier quart du V^e siècle environ, en Étrurie, incite à penser qu'Énée ait été considéré, à cette époque, comme un héros fondateur de villes étrusques²⁷. Il semble également légèrement exagéré de considérer que les Romains n'ont eu connaissance de la légende d'Énée qu'à travers la médiation des Étrusques. Rome disposait d'autres fenêtres sur le monde grec, en particulier Lavinium²⁸, qui auraient pu servir d'intermédiaire²⁹. Pourtant, l'éventuelle implication d'autres sphères culturelles que la sphère étrusque demeure très conjoncturelle dans la mesure où tous les témoignages iconographiques connus de la légende des origines de Rome, entre le VI^e et la fin du IV^e siècle av. J.-C. proviennent d'Étrurie³⁰. Toutefois, nos vues restent mesurées, et on se contentera de remarquer que le rôle de l'Étrurie dans la transmission à Rome de schémas iconographiques illustrant les mythes fondateurs de Rome est, en tout cas, très clairement attesté; ceci ne paraîtra pas extravagant quand on

connaît le poids de l'influence étrusque sur l'art et l'artisanat à Rome à l'époque républicaine.

Rome et le monde grec

Le rôle des *Ogulnii* dans la propagation politique de la légende sera d'autant plus marquant, que le thème de la louve sera repris, peu de temps après la dédicace en 296 av. J.-C. du groupe de la *lupa romana*, sous le consulat de Q. Ogulnius et de C. Fabius Pictor, en 269 av. J.-C.³¹, pour orner le premier didrachme d'argent émis à Rome³². Le choix du sujet permettait alors d'inscrire Rome dans le cercle restreint des cités grecques ou hellénisées, en particulier celles du sud de l'Italie et de Sicile, qui pouvaient se vanter d'un prestigieux fondateur et le présentaient à la face du monde en frappant son effigie sur leurs monnaies³³. Cette émission monétaire est par ailleurs symbolique, puisqu'il s'agit du premier monnayage d'argent de Rome, qui abandonne son système pondéral de bronze pour adopter une monnaie grecque, le didrachme. Rome a donc, pour le module aussi bien que pour le décor, subi l'influence des monnaies en usage dans les colonies grecques de Grande Grèce et de Sicile³⁴. En ceci, l'initiative des consuls de 269 av. J.-C. a marqué une étape fondamentale dans l'insertion de Rome au sein du système politico-économique grec.

Il semblerait, si l'on en croit les travaux de F. Münzer, que la *gens Fabia* et la *gens Ogulnia* aient entretenu d'excellentes relations³⁵. En 273 av. J.-C., Quintus Ogulnius avait accompagné Numerius Fabius Pictor – frère du consul de 269 av. J.-C. – dans une ambassade à Alexandrie³⁶. Le savant a montré, par ailleurs, que la *gens Fabia* avait joué un rôle actif dans l'hellénisation de Rome, du point de vue littéraire, religieux, mais aussi artistique³⁷. Ce lien entre les deux *gentes* laisse deviner, entre certains aristocrates romains du III^e siècle av. J.-C., une connivence visant à favoriser l'émergence du thème des origines mythiques de la

²⁶ *Supra* p.

²⁷ En effet, aucun argument archéologique ni littéraire probant ne vient étayer cette hypothèse. Alföldi 1963, en particulier p. 278-287; Galinsky 1969. Pour une synthèse de cette approche: Poucet 1989b, p. 229-231. Poucet 1979, p. 185-186. Horsfall 1987, p. 19.

²⁸ Les fouilles de Lavinium ont fait apparaître une civilisation archaïque brillante, ainsi que des rapports non seulement précoces, mais également intenses avec le monde grec. Pour une présentation générale des découvertes et travaux: Dury-Moyaers 1981. Elle met en valeur, en particulier, le rayonnement de Lavinium sur le Latium. Une version très synthétique est offerte par Poucet 1989b, p. 231-234 (avec bibliographie complète).

²⁹ J. Poucet a fait le point sur la question: Poucet 1989b. Certains chercheurs vont jusqu'à considérer que c'est de Lavinium que la légende d'Énée s'est diffusée vers l'Étrurie: Castagnoli 1972, p. 98-99 et Dury-Moyaers 1981.

³⁰ Poucet 1989b, p. 252.

³¹ Picozzi 1979.

³² Voir *supra* p. Sur le problème de sa datation: Evans 1992, p. 59-63. Dulière 1979, p. 43-46.

³³ Evans 1992, p. 74. Bickerman 1952.

³⁴ Thomsen 1957-61, III, p. 119 *sqq.* Dulière 1979, p. 43-46 et 138.

³⁵ Münzer, *PW*, VI, sv « Fabius », col. 1792.

³⁶ Denys d'Halicarnasse, XX, 14 et Valère-Maxime, IV, 3, 9. Sur cette ambassade: Briquel 2000b, p. 335 et Dulière 1979, p. 47-53.

³⁷ Münzer, *PW*, VI, sv « Fabius », col. 1792. Dulière 1979, p. 51.

12. Médaillon céramique campanienne, conservé au British Museum, Londres.



12

13. Relief circulaire de terre cuite provenant du Cerro de los Santos (province d'Albacete, Espagne).



13

citée au sein des relations diplomatiques et politiques qu'entretenait Rome avec les autres populations et qui culminera avec la fixation du récit en langue latine par Fabius Pictor, un des derniers représentants de la branche des *Fabii Pictores*, à la fin du III^e siècle³⁸.

Le III^e siècle se présente donc comme un moment clé dans la diffusion et la progressive utilisation politique de la légende³⁹. Ceci tient probablement tout autant à la personnalité de ses promoteurs, qu'au contexte historico-politique de la période. Il apparaît en effet, que les membres de la *gens Ogulnia*, tout comme ceux de la *gens Fabia*, dont l'implication dans ce processus a été reconnue, étaient des hommes lettrés, dont les liens avec le monde grec et la connaissance de la culture hellène étaient réputés, et dont on savait tirer parti, notamment à l'occasion d'ambassades⁴⁰. Par ailleurs, le III^e siècle, qui débute avec la guerre contre Pyrrhus et se clôt par la première guerre punique, est un moment particulièrement critique pour Rome et lui impose plus que jamais au cours de son histoire, de s'assurer la reconnaissance du monde grec, aussi bien sur le plan politique que culturel, comme peuple non-barbare et philhellène. Commentant un passage de Polybe (I, 1, 6), D. Briquel rappelle qu'en étendant

ses conquêtes au sud de la péninsule, c'est contre le monde grec que Rome entre alors en guerre⁴¹. Or, tout se passe comme si, voulant faire rentrer la Grande Grèce sous leur hégémonie, les Romains tentent de rassurer leurs adversaires en leur montrant qu'ils ne tomberont pas sous un joug barbare. À cette occasion, les Romains ont déployé des efforts particuliers pour se rattacher à la culture hellénique, en réponse à leurs contradicteurs⁴². Concernant la position de ces derniers, la réaction du philosophe tarentin Aristoxène vis-à-vis de l'occupation lucanienne à Poseidonia est très éclairante :

« Nous faisons comme les Poseidoniates qui habitent sur le golfe Tyrrhénien. Il leur est arrivé, à eux, qui étaient originellement des Grecs, de se barbariser complètement, devenant des Tyrrhènes ou des Romains. Ils ont changé leur langue et leurs autres coutumes. »⁴³

Ayant fait valoir son respect de la culture grecque à l'occasion, entre autres, du traité de Naples en 326 av. J.-C. – où Rome avait veillé à respecter l'intégrité culturelle de la cité – il pouvait arriver que certains, à l'instar d'Héraclide du Pont, qualifient déjà Rome de

38 Poucet 1985, p. 55. Également Delcourt 2003, p. 28, Poucet 1976.

39 Rizzo 1974.

40 Par exemple l'ambassade de l'annaliste Fabius Pictor à Delphes. Jacoby, *F. Gr. Hist.* III C, p. 845-848. Alföldi 1963, p. 123-175. Dulière 1979, p. 53. Münzer, *PW*, VI, sv « Fabius », col. 1792.

41 Briquel, Brizzi 2000, p. 293-294 (et *passim* pour la politique philhellène de Rome). Il signale par ailleurs que ce n'était pas la première fois, en réalité, que les Romains rentraient en guerre contre des Grecs : la lutte entre Rome et les tyrans de Syracuse au IV^e siècle a été une première altercation : *ibidem* p. 295.

42 Briquel, Brizzi 2000, *loc. cit.*

43 Aristophène, cité par Athénée, *Deipnosophistes*, 14, 632 a. (traduction A. M. Desrousseaux, Paris 1956).

*polis Hellenis*⁴⁴. Une des conséquences de cette politique fut que Thourioi appela les Romains à la protéger des attaques des Lucaniens, intervention qui sera à l'origine du déclenchement des hostilités contre Tarente et de la guerre contre Pyrrhus⁴⁵. Ce dernier, d'ailleurs, avait su faire mention de son ascendance grecque quand il se trouva confronté à Rome, « colonie troyenne »⁴⁶. Cette prétention peut être vue, non seulement, comme un écho des tentatives romaines de rattachement à la culture grecque, mais aussi comme un symptôme de l'intensification, au III^e siècle, de la diffusion du mythe des origines de Rome à des fins politiques. Pourtant, on notera avec intérêt que, malgré l'existence de plusieurs exemples d'utilisation politique de la légende troyenne des origines de Rome au III^e siècle av. J.-C., aucun témoignage iconographique lié à un tel emploi n'est connu⁴⁷. Il est particulièrement significatif, à cet égard, que cette filiation légendaire n'apparaisse pas avant le I^{er} siècle av. J.-C. sur un support monétaire romain, un denier émis par Jules César en l'occurrence⁴⁸. La propagation iconographique du motif de la louve nourricière sur un didrachme par les *Ogulnii* vient donc relayer des tentatives visant à « helléniser » Rome, concrétisées non seulement par la littérature, mais surtout par des actes de conciliation diplomatique et plus généralement politiques, engagés depuis plusieurs décennies au moins⁴⁹.

Le didrachme à la louve aura, qui plus est, une certaine influence artistique, diffusant l'image de l'allaitement de Romulus et Rémus bien au-delà des limites du Latium, puisqu'il apparaît dans la céramique à vernis noir du sud de l'Italie, au cours de la seconde moitié du III^e siècle (fig. 12)⁵⁰. On reconnaît également le motif du didrachme sur deux reliefs circulaires de terre cuite provenant du sud-est ibérique, dont l'un, celui du Cerro de los Santos, trahit, par sa bordure

à godrons, le lien direct qui le rattache à un original métallique⁵¹ (fig. 13). Il est d'ailleurs très probable que le chaînon entre le didrachme et ces objets de céramique ait été de l'argenterie ; ce type de vaisselle est en effet un modèle notoire des céramiques à vernis noir.

La louve romaine : simple symbole de Rome ou image de propagande ?

Ceci a dû concourir, très rapidement, à faire de la louve un symbole de Rome, ainsi qu'en témoignent plusieurs monnaies émises pendant cette période. La juxtaposition de la déesse Roma au motif de la *lupa Romana*, sur un denier anonyme – dit de l'*augurium Romuli* – émis à la fin du II^e siècle⁵² en est une première attestation ; la louve apparaît ici comme un signe d'identification de la déesse, assise sur un monceau d'armes et survolée par deux oiseaux (fig. 14). Le denier de 137 av. J.-C. figurant, pour la première fois sur ce support, le berger Faustulus, pose – en raison des inscriptions *FOSTLVS* et *S. POMP* du revers – la question de l'identité du magistrat émetteur⁵³ (fig. V). Nous avons eu, ailleurs, l'occasion d'expliquer pourquoi il semblait raisonnable de rejeter l'existence d'un S. Pompeius « Fostlus », pour considérer plutôt que *FOSTLVS* est une mention permettant de désigner le berger⁵⁴. Ce denier est, d'autre part, un témoignage intéressant de l'utilisation politique du thème, et peut-être d'une évolution en la matière⁵⁵. En effet, l'utilisation du thème de la louve et des jumeaux permettait de proclamer, à travers l'évocation de la naissance miraculeuse et de l'enfance « héroïque »⁵⁶ des fondateurs de Rome, la faveur divine accordée à leurs descendants, et la légitimité de leurs actions⁵⁷. Si cette

44 Héraclide (ca. 396-310) était un disciple de Platon : Martin 1994, p. 194. Sur Rome, « ville grecque » : Vanotti 1999, p. 217-255 ; Frascchetti 1989, p. 81-95.

45 Briquel, Brizzi 2000, p. 305-310.

46 Pausanias, I, 12, 1.

47 Rizzo 1974 : on signalera simplement, outre les proclamations de Pyrrhus, la *deditio* des Ségestains en 263-263 av. J.-C. ; le problème des Acarnaniens et des Étoliens en 237-236 av. J.-C. ; l'admission des Romains aux Jeux Isthmiques en 228 av. J.-C. Voir également à ce sujet Poucet 1989b, p. 243.

48 La monnaie de Jules César (*infra* p.).

49 Sur l'hellénisation de Rome : voir les actes du colloque *Hellenism in Mittelitalien*, Zanker (dir.) 1976. Wiseman 1983, p. 299-301.

50 Pagenstecher 1909, p. 33, n°19a. Mayence, Verhoogen 1949, III, IV, E, p. 4, 3 a-b. Dulière 1979, I, p. 69-75 et 244-245.

51 Poinçon de Murcie : Nieto 1939-40, p. 137. Dulière 1979, II, n° 178. Olmos 2000-2001, p. 371-372. Cerro de los Santos : Blázquez 1960, pl. I. Dulière 1979, p. 74, n° 176. Olmos *op. cit.*

52 *BMC Italy*, n° 562. *CRR*, n° 530. *RRC*, n° 287/1. Vers 104 av. J.-C. Sur cette datation problématique : Evans 1992, p. 67-68 et Dulière 1979, p. 142.

53 La date de 137 av. J.-C. est celle proposée par Crawford, *RRC*, p. 267-268. Sur les différentes propositions de datation : Evans 1992, p. 66.

54 Dardenay 2008, p. 101-102.

55 *RRC* I, p. 267-268, n° 235. M. H. Crawford rejette l'interprétation de *Fostlus* comme *cognomen*.

56 Briquel 1976a, p. 73-97 et 1983, p. 53-66.

57 Ceci apparaît très clairement dans un passage de Tite-Live, Préface du li-

14. Denier dit de l'«*augurium Romuli*», émis vers 104 av. J.-C. La louve allaitant les jumeaux aux pieds de Roma.



interprétation est retenue, le motif de la louve allaitant les jumeaux ne serait plus seulement un symbole de Rome, mais un thème autorisant et justifiant les prétentions impérialistes de la cité. Il s'agit d'un usage propagandiste du thème que l'on retrouvera à l'époque d'Auguste, et qui pourrait éventuellement connaître ici une de ses premières attestations.

Encore plus claire est la charge symbolique investie dans l'image de la louve sur un denier de la guerre sociale émis vers 90-88 av. J.-C.⁵⁸ : elle apparaît ici terrassée par un taureau, emblème des Samnites⁵⁹. Il s'agit d'un exemple intéressant de contre-propagande, qui montre de façon très nette que les peuples d'Italie, qui avaient très bien assimilé que Rome s'était attribué la louve comme symbole, sont à même de détourner l'usage du motif à leur avantage⁶⁰. Les Alliés avaient utilisé sur ce denier le motif de la louve sans les jumeaux, offrant ainsi la première attestation connue d'un tel usage de ce motif. L'initiative sera reprise quelque quinze ans plus tard par P. Satrienus sur un denier émis à Rome vers 74 av. J.-C., où l'animal présente un aspect clairement vindicatif⁶¹. Cette férocité a, d'ailleurs, toute l'apparence d'une réaction à l'égard de l'humiliation que subit la louve sur le denier des insurgés. Peut-on considérer, à l'instar de J. D. Evans, que la guerre sociale a marqué «une explosion» dans l'utilisation propagandiste des mythes fondateurs de Rome⁶² ?

vre I. Sur les prétentions romaines au II^e siècle voir Walbank 1965, p. 1-16.

58 *BMC RR*, II, p. 327, pl. 98, 10 et p. 133, pl. 99, 7-8. *CRR*, n°628 et 641, pl. 9.

59 Briquel 1996.

60 Il pourrait également exister ici un second niveau d'interprétation, dans la mesure où un des consuls envoyés pour combattre les Marses se nommait P. Rutilius Lupus; il fut tué au cours d'une bataille dans la vallée de Tolenus: Evans 1992, p. 85. Dulière 1979, p. 143.

61 *BMC RR*, I, pl. 62 n° 3209. *CRR*, n° 781, p. 22. *RRC*, n° 388.

62 Evans 1992, p. 151.

Sans aller si loin, il peut être simplement constaté que des exemples clairs d'utilisation du motif à des fins de propagande, quoique très rares, sont identifiables dès cette période.

Au III^e siècle, l'émergence croissante de Rome favorise la diffusion d'une image qui devient progressivement l'emblème de la cité: celle de la louve allaitant l'archégète et son frère jumeau, image probablement née en contexte étrusque. À ce stade, le schéma iconographique – dont l'usage en contexte politique est attesté sur des groupes statuariques et surtout, des émissions monétaires – recouvre plusieurs significations symboliques. En se dotant d'un héros fondateur, fils du dieu Mars, Rome agissait à l'image des cités du monde grec. Par ailleurs, si, à cette époque, les dirigeants romains percevaient déjà tous les avantages que pouvait leur procurer la légende de fondation de Rome diffusée par les Grecs – laquelle attribuait la fondation de la cité à Énée –, cette prétention ne connaît pas d'expression plastique concrète, dans le but de promouvoir les ambitions politiques de la cité. Par contre, et c'est l'objet de notre prochain chapitre, quelques grandes *gentes* romaines n'hésiteront pas à afficher sur des monnaies leurs liens généalogiques avec les héros de l'épopée grecque.

Ainsi, malgré la reconnaissance qu'ils pouvaient retirer au sein du monde grec d'une propagande monétaire centrée sur la figure d'Énée, les Romains s'en sont tenus à l'image du sauvetage de leur fondateur par une bête sauvage. Il existe plusieurs explications à ce choix. Tout d'abord, l'exemple de Pyrrhus montre que les Grecs pouvaient utiliser l'origine troyenne des Romains comme une arme propagandiste contre ces derniers: en riposte aux conquêtes romaines en Italie du Sud, le défenseur des cités grecques prétendait incarner un «nouvel Achille» combattant les Troyens. Un autre motif pourra être invoqué: Romulus étant le fils de Mars, les Romains pouvaient, par cet intermédiaire, se présenter comme les fils du dieu de la guerre, argument puissant dans la justification de leur politique impérialiste. D'autre part, puisque Romulus avait été l'objet d'un sauvetage miraculeux, les Romains prétendaient bénéficier de la faveur divine, et faire apparaître leurs victoires comme inéluctables. Ce réseau convergent d'interprétations montre qu'à travers cette propagande iconographique, les Romains poursuivaient un seul but: légitimer leurs conquêtes et se faire accepter comme une puissance majeure au sein du monde grec.

3.

LE RÔLE DES *GENTES* ROMAINES DANS LA DIFFUSION ICONOGRAPHIQUE DES MYTHES FONDATEURS DE ROME JUSQU'AU I^{er} SIÈCLE AV. J.-C.

« Il était fils de Mars – faisons cette concession à la tradition qui a pour elle non seulement son ancienneté, mais également la sagesse des ancêtres, à qui nous la devons; elle nous apprend que les hommes, dont la collectivité a reçu d'éclatants services, étaient considérés comme de race, et non seulement de génie divins ». Cicéron, *Rep.*, II, 4 (Traduction E. Bréguet, Paris, 1980)

C'est au cours du I^{er} siècle av. J.-C. que se produit le véritable tournant dans l'utilisation iconographique des mythes fondateurs de Rome; il est alors, en partie, la conséquence de l'appropriation du support monétaire par les magistrats en charge de cette fonction, afin de faire valoir leurs prétentions généalogiques¹.

1 Zehnacker 1973, p. 509-512.

Cette pratique était usitée depuis le I^{er} siècle av. J.-C.², mais c'est après la guerre sociale qu'elle se cristallise, en particulier, sur les mythes fondateurs de Rome, et surtout sur deux des premiers rois de Rome, Numa et Ancus Marcius³.

Les légendes généalogiques

Si L. Mamilius, entre 189 av. J.-C. et 180 av. J.-C., fut le premier Romain à placer l'effigie d'un ancêtre légendaire – Ulysse en l'occurrence – sur une monnaie⁴, c'est bien plus tôt, peut-être dès le IV^e siècle av. J.-C. que ces légendes généalogiques connaissent leurs premières attestations. À l'image des légendes développées pour l'origine de Rome, les cités du Latium⁵ mais également les plus nobles familles se dotent d'un passé héroïque. Les héros fondateurs de Rome n'ont pas l'exclusivité de leurs prétentions, loin de là, car tous les héros grecs susceptibles d'avoir posé le pied dans le Latium sont attestés dans ces légendes généalogiques – Hercule, Ulysse, Diomède pour ne citer que les plus célèbres – mais également quelques divinités, comme Vénus. Ainsi, Tusculum est décrite comme une fondation de Telegonus, fils d'Ulysse et de Circé, et sa fille Mamilia sera l'ancêtre des *Mamilii*, originaires de cette même cité⁶. Pour nombre d'aristocrates italiens, le processus ne commence qu'avec les guerres sociales⁷. Au cours des décennies suivantes beaucoup d'entre eux deviennent *equites*, voire sénateurs, et s'installent à Rome⁸; une telle généalogie permettait à ces familles de s'insérer plus aisément au sein de l'élite romaine⁹.

Bien que les connaissances sur les prétentions généalogiques des notables italiens soient bien lacunaires au regard des traditions qui sont parvenues sur les *familiae Troianae* romaines, cet exemple permet d'illustrer l'importance et la diffusion du phénomène¹⁰.

2 Evans 1992, p. 23-30.

3 Evans 1992, p. 135-144.

4 L. Mamilius, *RRC*, 149. Crawford 1985 p. 219 sq., 375-377 (monnaies de 190-189 et 82 av. J.-C.).

5 Wiseman 1983, p. 304; *idem* 1974, p. 155-157.

6 Festus, 116L. Tite-Live, I, 49, 9. Denys d'Halicarnasse, IV, 45, 1. Voir Martin 1994, p. 234.

7 Wiseman 1971, p. 6-12.

8 Wiseman 1979, p. 154-157. Pour l'auteur ce sont des élites italiennes déjà hellénisées qui s'installent dans une Rome en train de s'helléniser; ceux-ci peuvent alors devenir les meneurs de l'élite intellectuelle.

9 T. P. Wiseman parle de *domi nobiles* «hellénisés»: Wiseman 1983, p. 305-306.

10 Autres exemples: les *Dasii* s'attribuaient Diomède comme ancêtre, pour les

Par ailleurs, il est particulièrement significatif que bon nombre des témoignages connus sur les légendes généalogiques des familles italiennes sont extraits des biographies d'empereurs¹¹.

Le nombre de familles se rattachant à un ancêtre troyen devait être assez considérable, puisque le sujet a fait l'objet de plusieurs ouvrages, aujourd'hui perdus, dont le fameux *familiae Troianae* de Varron. On connaît également l'existence d'une monographie de T. Pomponius Atticus sur les origines des *Junii*, *Claudii*, *Marcellii*, *Cornelii Scipiones*, *Fabii Maximi* et *Aemilii Paulli*¹². Des contemporains de Varron et d'Atticus – M. Valerius Messala et C. Julius Hyginus – ont aussi écrit des ouvrages du genre, dont on ne sait malheureusement rien. L. Calpurnius Pison avait transmis la tradition rattachant les *Calpurinii*, les *Pinarii*, les *Pomponii* et les *Aemilii* aux fils de Numa, Calpus, Pinus, Pompo et Mamercus/Aemylos¹³. Cependant, la plupart des légendes généalogiques connues sont disséminées dans les œuvres de Caton, Tite-Live, Denys d'Halicarnasse, Plutarque, Suétone, Virgile et Servius.

Les *Geganii*, les *Sergii*, les *Nautii* se présentaient comme les descendants de compagnons d'Énée, Geganus (ou Gyas), Sergestus et Nautus¹⁴; ce dernier aurait, par ailleurs, reçu le Palladium des mains de Diomède. Ces prétentions généalogiques pouvaient remonter parfois assez loin dans le courant de l'époque républicaine. En effet, aucun membre de la *gens Nautia* n'est connu au Sénat après le consul de 287 av. J.-C.; de la même manière, aucun Geganus n'est attesté après le milieu du IV^e siècle¹⁵.

Ces familles troyennes étaient souvent, mais pas systématiquement, originaires d'Albe. Ainsi les *Cloelii* se rattachaient à Clonius qui serait parvenu avec le héros troyen dans le Latium; cette famille albaine avait suivi Titus Tatius dans son installation à Rome, à l'instar des *Julii*, des *Servilii*, des *Quinctii*, des

Genanii et des *Curiatii*¹⁶; à ces noms, il faut ajouter les *Sergii*, qui ne sont pas cités par Tite-Live. Signalons également que de telles légendes généalogiques ne sont pas l'apanage des patriciens, puisqu'elles sont attestées pour plusieurs familles plébéiennes, en particulier les *Mamilii*, les *Caecilii*¹⁷ et les *Marcii* – descendants de Ancus Marcius¹⁸ –, ainsi que les *Junii* et les *Memmi* qui se réclamaient d'une ascendance troyenne, pour les derniers, par Mnesteus, compagnon d'Énée¹⁹.

Les légendes généalogiques concernant ces familles étaient parfois différentes d'un auteur à l'autre, voire contradictoires. Un des cas les plus caractéristiques était probablement celui de la *gens Aemilia* dont la généalogie est, de fait, très compliquée²⁰. Bien que leur ancêtre porte généralement le nom de Mamercus²¹, connu aussi sous le nom d'Aemylos, il existe plusieurs versions sur la filiation de ce personnage légendaire. Ainsi, il est tantôt fils de Numa, tantôt de Pythagore ou même d'Ascagne. Plutarque nous apprend, quant à lui, que Mamercus, fils de Pythagore, était surnommé «Aemylos» ou «Aimilios» à cause de son raffinement et de son talent oratoire²². Plus tard, chez Festus, Aemylos et son frère Iulus seront fils d'Ascagne²³. Une version plus tardive, enfin, en faisait des descendants d'Amulius, roi d'Albe et père de Rhéa Silvia²⁴. Cette dernière ascendance permettait de rattacher la *gens* à Jupiter par Assaracus, fils de Tros et arrière-grand père d'Énée. À la fin de l'époque républicaine s'est accentuée la propension des familles à s'attribuer une ascendance troyenne. De cette époque datent, d'ailleurs, les ouvrages de Varron et d'Atticus mentionnés précédemment. Les *Metelli*, notamment,

Vitellii de Nocérie il s'agissait de Faunus; Ennius lui-même prétendait descendre de Messapus qui avait quitté la Béotie pour fonder Messape: Wiseman 1983, p. 303.

¹¹ Wiseman 1983, p. 305.

¹² Source: Nepos, *Att.*, 18. Les *Junii* sont également mentionnés par Denys d'Halicarnasse, IV, 68, 1.

¹³ Forsythe 1984, p. 234. Autre source: Plutarque, *Num.*, 21 et Festus, P. 47M.

¹⁴ Sergestus: Virgile, *Énéide*, V, 121. Servius, *Ad Aen.*, 5, 117. Denys d'Halicarnasse, VI, 69, 2. Geganus (Gyas): Servius, *Ad Aen.*, 5, 117. Nautus: Servius, *Ad Aen.*, 2, 166.

¹⁵ Wiseman 1974, p. 154. C. Nautius Rutilus est consul en 284 av. J.-C.; M. Geganus Macerinus est tribun militaire à pouvoir consulaire en 367 av. J.-C.

¹⁶ Tite-Live I, 30, 2. Denys d'Halicarnasse, III, 29. Festus, P. 55M. Servius, *Ad Aen.*, 5, 117. Evans 1992, p. 27.

¹⁷ Ceux-ci ont abandonné leur ascendance avec Caeculus, fils de Vulcain, au profit de Caecus, compagnon d'Énée: Hérodien, II, 3-4. Festus, 38L.

¹⁸ Cette prétention généalogique doit remonter au moins au II^e siècle av. J.-C. si l'on en croit la mention que Denys d'Halicarnasse fait de sa source, Cn. Gellus. Sources: Denys d'Halicarnasse, II, 76, 5; III, 35, 3. Suétone, *Caes.*, 6. Plutarque, *Num.*, 21.

¹⁹ *Mamilii*: Ulysse; *Caecilii*: Caeculus, fils de Vulcain; *Marcii*: Ancus Marcius. *Junii*: un Troyen; *Memmi*: le troyen Mnesteus ou même parfois Vénus (Virgile, *Énéide*, 5, 117); Evans 1992, p. 25-28.

²⁰ Martin 1994, p. 238 et 1981, p. 22 sq.

²¹ Il est avéré que les *Aemilii* ont porté le nom de Mamercus, comme *praenomen* ou comme *cognomen*, du début du V^e siècle jusque vers 350 av. J.-C. et à nouveau après 150 av. J.-C. Evans 1992, p. 27. Forsythe 1984, p. 235. Wiseman 1979, p. 155.

²² Sources: Plutarque, *Aem. Paul.* 1.

²³ Festus 22L.

²⁴ Silius Italicus, *Pun.*, 8, 29-96.

pourraient avoir été ajoutés par Denys d'Halicarnasse à la liste des familles albaines, ainsi que les *Curiatii* (Curiaces)²⁵ qui apparaissent également sur la liste de Tite-Live. La revendication par les *Cluentii* d'un ancêtre Cloanthus apparaît chez Virgile et pourrait ne pas remonter au-delà de l'époque augustéenne²⁶.

Revendications généalogiques sur les monnaies

Pourtant, rares sont les familles ayant fait valoir ces prétentions sur un support monétaire²⁷. Nous évoquons précédemment le cas de la *gens Mamilia* qui avait fait frapper plusieurs fois, au cours de l'époque républicaine, des monnaies à l'effigie d'Ulysse. De nombreux *Caecilii* ont occupé des postes de *triumviri monetales*, mais un seul d'entre eux – M. Metellus – a fait frapper des monnaies à l'effigie de Vulcain, père de Caeculus; et encore ces monnaies sont des dodrantes, support sur lequel l'effigie du dieu est courante²⁸.

Bien que les *Fabii* clament leur ascendance d'Hercule²⁹, aucun d'entre eux n'a fait frapper de monnaie à l'effigie de ce héros. Le cas est symptomatique, d'autant plus quand on connaît l'implication des membres de cette *gens* dans le culte d'Hercule à Rome³⁰. Le cas de Titurius Sabinus – magistrat ayant émis vers 89 av. J.-C. des monnaies qui figurent à l'avant Titus Tadius et au revers le rapt des Sabines d'une part et le châtement de Tarpéia, d'autre part – est particulier, dans la mesure où nous n'avons aucune indication que sa famille ait jamais prétendu descendre du roi sabin Titus Tadius. Le choix de ces scènes serait donc peut-être lié à son *cognomen* Sabinus. On ne sait pratiquement rien de ce magistrat, en dehors de ce que nous apprennent ses émissions monétaires. Il fut peut-être le père de Q. Titurius Sabinus, lieutenant de César pendant la guerre des Gaules³¹.

On constate, par ailleurs, que lorsque des membres de ces *gentes* patriciennes ont l'occasion d'émettre des monnaies, ils préfèrent y placer les effigies d'ancêtres historiques³². M. Junius Brutus, par exemple, fait frapper le portrait du premier consul, Brutus, fondateur de la République³³; et bien que la *gens Iunia* compte d'autres magistrats monétaires, aucun d'entre eux, n'a profité de cette opportunité pour faire valoir que leur arbre généalogique comptait un Troyen³⁴. Quant aux *Aemilii*, malgré toutes les figures mythologiques que comprenait leur ascendance, ils n'ont fait figurer que des généraux illustres de leur famille sur leurs monnaies³⁵. Il en va de même pour les *Servilii*³⁶. Autrement dit, les occurrences d'effigies d'ancêtres mythologiques gentilices sur des monnaies relèvent presque de l'exception. Ainsi, ce sont, en définitive, les premiers rois de Rome, Numa et Ancus Marcius qui sont les mieux représentés au sein de ce corpus³⁷. Les *Calpurnii* ont émis, pendant la guerre sociale et dans les années 60 av. J.-C., des monnaies figurant Numa³⁸; de même, le roi sabin est représenté sur une monnaie des *Pomponii*³⁹. Parmi les sept *Marcii* ayant frappé monnaie, seuls deux membres de la *gens* choisissent d'y placer le portrait de leurs « ancêtres » royaux; Marcius Censorinus choisit des effigies de Numa et d'Ancus Marcius⁴⁰; quant à L. Marcius Philippus, il commandera l'émission de deniers représentant Ancus Marcius⁴¹; par contre, deux autres membres de cette *gens* préfèrent des portraits d'ancêtres historiques⁴². Le fait que ces quatre familles – *Mamilii*, *Calpurnii*, *Pomponii*, *Marcii* – sont, par ailleurs, des *gentes* plébéiennes⁴³ – alors que les *gentes* patriciennes n'ont pas l'habitude de faire figurer des ancêtres mythologiques sur leurs

25 Tite-Live, I, 30, 2.

26 Virgile, *Énéide*, 5, 122. Evans 1992, p. 29.

27 Les seuls noms qui nous sont parvenus parmi ceux cités par Varron sont les *Julii* et les *Nautii*: Servius, *Ad Aen.*, 2, 166, cf. 3, 407 et 5, 704.

28 *RRC*, 263, 2. Evans 1992, p. 25.

29 Ovide, *Fastes*, II, 237; *Pont.* III, 3, 100. Plutarque, *Fab. Max.* 1. Silius Italicus, *Pun.*, 2, 3-6; voir Martin 1994, p. 233-234.

30 Breglia 1952, p. 161.

31 César, *Guerre des Gaules*, III, 11, 17-19.

32 Zehnacker 1973, I, p. 520-535.

33 *RRC*, 433/1 et 2. Evans 1992, p. 145-148. Il sera imité en 59 av. J.-C. par Q. Caepio Brutus. Zehnacker 1973, p. 511-512.

34 Sur ces magistrats de la *gens Fabia*: Evans 1992, p. 30, note 67.

35 Quatre *Aemilii* ont émis des monnaies dans les années 125 av. J.-C.: *RRC*, 291; 415; 480 et Sydenham 1368.

36 On recense six *triumviri monetales* dans cette famille: *RRC*, 239; 264; 327; 328; 370; 423.

37 Sur les « gentes numaïques »: Martin 1994, p. 240-244.

38 *RRC* 446/1 (Cn. Calpurnius Piso). Evans 1992, p. 140-141.

39 *RRC*, 334/1 (L. Pomponius Molo). Voir Morel 1962, p. 48. Evans 1992, p. 136-137.

40 *RRC*, 346/1, 3, 4. Evans 1992, p. 137-138.

41 *RRC*, 425. Evans 1992, p. 139-140.

42 *RRC*, 259; 293. Tous deux sont des *Marcii Philippi*.

43 Les deux autres *gentes* descendant des fils de Numa, d'après Calpurnius Pison, sont les *Pinarii*, et les *Aemilii*, toutes deux patriciennes.

15. Denier de L. Titurius Sabinus, émis en 89 av. J.-C. Tarpéïa.

16. Denier de L. Titurius Sabinus, émis en 89 av. J.-C. Enlèvement des sabinnes.



15



16

monnaies⁴⁴ – laisse à penser que cette pratique était considérée avec dédain de la part des patriciens. Peut-être que la surenchère généalogique, dont nous avons donné un écho, a étouffé la gloire de ces revendications. Les patriciens ont alors préféré mettre à l'honneur sur leurs monnaies des membres de leur famille, dont les hauts-faits avaient marqué l'époque républicaine: toutes les *gentes* ne pouvaient pas se vanter d'avoir un Brutus dans leur ascendance.

Des messages à double sens ?

On a cru pouvoir associer, sur certaines de ces monnaies, à l'exaltation gentilice, des messages politiques de portée plus générale, conférant à ces documents une importance historique non négligeable. Les thèmes sabinns qui sont développés sur des monnaies

de L. Titurius Sabinus – émises vers 89 av. J.-C. et figurant à l'avant, l'effigie de Titus Tatius, et au revers, l'enlèvement des Sabines ou le châtiement de Tarpéïa – sont ainsi mis en relation avec les guerres sociales (fig. 15 et 16). Selon J.-P. Morel, Titurius aurait saisi l'occasion de « rappeler que ses ancêtres avaient aussi su lutter contre Rome, avec plus de succès que les Alliés du 1^{er} siècle, pour obtenir par la force leur admission dans la cité »⁴⁵. Si ces monnaies sont une provocation à l'égard des peuples latins, le moins qu'on puisse dire est que leur message est nettement moins clair que celui qui apparaît sur les deniers, où le taureau samnite écrase la louve romaine, auxquels, selon J.-P. Morel, les monnaies de Titurius seraient une réponse...

L'interprétation de J. D. Evans est légèrement différente: selon cette dernière, l'image du rapt des Sabines permettait de rappeler que, à l'instar de leurs ancêtres qui enlevèrent les jeunes filles, les Romains ont des intentions honorables et que le conflit n'était

⁴⁴ P. M. Martin remarque de son côté que, paradoxalement, les *gentes* les plus aristocratiques n'avaient aucune prétention d'ascendance divine ni héroïque, ni même royale: Martin 1994, p. 234.

⁴⁵ Morel 1962, p. 36; Evans 1992, p. 119-134.

17. Découverte de la truie par Énée et ses compagnons. Relief conservé au Palais des Conservateurs, Rome, inv. 1891. Milieu du 1^{er} siècle av. J.-C.



né que sur initiative des voisins⁴⁶. Quant à la mort de Tarpéïa, elle est censée rappeler le châtimeut réservé aux traîtres. Dans un cas comme dans l'autre, ces monnaies auraient permis de mettre en garde les peuples révoltés. Or il semble que, du point de vue de l'adversaire justement, l'évocation de ces épisodes aurait plutôt dû sonner comme un encouragement, si on considère les profits que les Sabins ont tirés de cette guerre : non seulement une alliance et une égalité de traitement entre les peuples – c'est-à-dire ce que réclamaient les alliés révoltés – mais l'opportunité de voir un des leurs, Numa, monter sur le trône à la mort de Romulus. Autrement dit, si propagande il y a sur ces monnaies, elle doit être avant tout gentilice.

Quoi qu'il en soit, ces interprétations posent le problème de la définition de la propagande iconographique et des moyens qu'elle emploie. Il nous semble que pour être efficace, une image à vocation propagandiste doit être simple, voire schématique, immédiatement intelligible, voire symbolique – la propagande ne se dissimule pas au deuxième ou au troisième degré – et fréquemment répétée⁴⁷. De sorte que, si on s'attache à cette définition, seule l'image

de la *lupa Romana* et celle du taureau samnite écrasant la louve remplissent ces critères. Cette image ne fut sans doute pas – pour autant qu'on puisse en juger – fréquemment répétée ; mais il faut bien admettre que le message qu'elle délivre est d'une absolue limpidité.

Quant aux émissions monétaires figurant l'enlèvement des Sabines et le châtimeut de Tarpéïa, le choix de ces sujets sera mis en relation avec la frise de la basilique Émilienne. En effet, nous aurons l'occasion de revenir sur le lien chronologique et iconographique qui unissait les monnaies de L. Titurius Sabinus et le décor de la basilique⁴⁸. Il semble donc que deux arguments seulement peuvent être avancés pour expliquer, sur ces émissions monétaires, le choix de deux scènes des origines de Rome dont la représentation est, par ailleurs, extrêmement rare. Le *cognomen* du magistrat émetteur – dont l'authenticité est attestée par ailleurs⁴⁹ – a pu motiver le choix de sujets faisant référence au substrat sabin de la population romaine et au rôle de ce peuple dans l'histoire de Rome. Quant aux schémas iconographiques choisis, ils sont visiblement inspirés du relief de la basilique Émilienne – qui était en cours de réalisation, et peut-

46 Síc. Evans 1992, p. 125.

47 Veyne 2002, en particulier p. 4-5 et 22-24.

48 *Infra* p.

49 Q. Titurius Sabinus : César, *Guerre des Gaules*, III, 11, 17-19.

être déjà en partie, au moins, achevé, au moment de l'émission de ces monnaies – et qui suscita la vogue de ces thèmes.

Un autre magistrat émetteur a fait usage de l'effigie de Titus Tatius pour illustrer son *cognomen*: T. Vettius. Toutefois, alors que l'inscription *SABINVS* figure à l'avant, à côté du portrait de Titus Tatius, c'est le *cognomen* Sabinianus qui est attesté pour cette *gens* plébéienne⁵⁰. Par ailleurs, ce n'est pas un thème sabin qui figure au revers, mais l'image d'un homme conduisant un bige, type également attesté sur une des monnaies de L. Titurius Sabinus⁵¹.

Les monnaies apparaissent comme l'unique témoignage iconographique fiable de la pratique, par les *gentes*, de rattachement à une ascendance mythologique. Il s'agit, en effet, des rares supports où on peut associer un nom à un personnage mythologique. Il faut toutefois demeurer très prudent dans la manipulation d'un tel corpus, et croiser les sources, car il est évident que le choix d'une effigie divine ou héroïque par un magistrat émetteur n'est pas forcément la preuve d'une proclamation généalogique de sa part. Par ailleurs, il n'est pas exclu que les *gentes* aient fait valoir leur ascendance sur d'autres monuments, notamment sur leurs tombes. Si le relief du Palais des Conservateurs, datable de la seconde moitié du 1^{er} siècle av. J.-C., figurant une truie allongée entre des hommes chaussés d'ἄμβραδες (hautes chaussures employées chez les Grecs), s'avère bien être le vestige d'une tombe monumentale – comme sa provenance de la via Appia pourrait le laisser croire – alors il s'agirait d'un témoignage de l'exploitation gentilice de la légende troyenne⁵². Peut-être le principal protagoniste du relief était-il un compagnon d'Énée, dont on sait que certains d'entre eux étaient revendiqués comme ancêtres par des *gentes* romaines⁵³ ? (fig. 17). On remarquera, enfin, qu'il n'a été possible de ne relever aucun cas d'exploitation gentilice de l'image de Romulus. Au sein de la légende latine, seuls les rois Numa et Ancus Marcius apparaissent comme ancêtres de *gentes* romaines.

Si les légendes généalogiques étaient ordinaires, leur affirmation iconographique au sein de la sphère publique l'était beaucoup moins. Les exemples qui ont été isolés montrent que les notables qui étaient amenés à utiliser cet outil de propagande familiale avaient un fort besoin de légitimation politique, souvent parce qu'ils étaient issus de *gentes* plébéiennes et éprouvaient la nécessité de justifier leur action politique en l'inscrivant dans un processus historico-légendaire.

50 C. Vettius Sabinianus, consul suffect en 176 ap. J.-C. et C. Vettius Gratus Sabinianus, consul en 221. Zehnacker 1973, p. 510.

51 *RRC* 344/3, vers 89 av. J.-C.

52 Stuart Jones 1968, p. 33-34, n° 23 A, pl. 8. Helbig II, p. 22, n° 1172 (Simon E). Alföldi 1963, p. 244, pl. IV, 5. *LIMC*, s.v. «Aineas», n° 163; *infra* p.

53 L'existence d'un cénotaphe du fils de C. Memmius à Éphèse révèle que l'existence de tels monuments est avérée : Torelli 1998. Je remercie le Pr. G. Sauron de m'avoir communiqué cette information.

4.

LA FIN DU I^{er} SIÈCLE AV. J.-C., UNE PÉRIODE CHARNIÈRE DANS L'UTILISATION DES THÈMES

La frise de la basilique Émilienne

Les fouilles du secteur de la basilique Émilienne, sur le forum de Rome, menées au début du xx^e siècle¹, ont livré une grande quantité de fragments de reliefs de marbre pentélique, qui ont fait l'objet d'un remontage par A. Bartoli. À cette occasion, l'archéologue a pu restituer plusieurs grandes plaques ayant appartenu à une frise sculptée, de nombreux fragments restant par ailleurs isolés. On a ainsi pu établir que le bâtiment, détruit lors d'un incendie en 410 ap. J.-C., était orné, sur tout le périmètre de sa nef centrale, d'une frise sculptée de 75 cm de haut, située sur l'architrave séparant les deux ordres architecturaux du décor². La publication de G. Carettoni, qui était – jusqu'à celle de P. Kränzle – la plus complète sur

cet ensemble, a établi que les 22 m de relief constituant la partie conservée du décor devaient représenter, en réalité, seulement un neuvième des 185 m du décor originel³.

En 179 av. J.-C., sous les censeurs M. Fulvius Nobilior et M. Aemilius Lepidus est érigé un premier état de la basilique. Près d'un siècle plus tard, M. Aemilius Lepidus, consul en 78 av. J.-C., et descendant du précédent, reconstruit ou rénove seulement le bâtiment; c'est à cette occasion que sont accrochées les *imagines clipeatae* qui apparaissent sur une émission monétaire figurant le monument, frappée par son fils en 61 av. J.-C.⁴. La basilique fut ensuite reconstruite à l'initiative de L. Aemilius Paullus, consul en 50 av. J.-C., qui utilisa alors l'argent reçu par César⁵. Elle fut inaugurée par son fils, consul en 34 av. J.-C.; ravagée par un incendie, elle est reconstruite en 14 ap. J.-C., puis de nouveau en 22 ap. J.-C. par des membres de la *gens Aemilia*. Cette basilique, connue tout au long de l'antiquité sous le nom de *Basilica Paulli*, fut baptisée, lors de fouilles menées à la fin du xix^e siècle, *Basilica Aemilia* par C. H. Hülsen, sous l'influence d'un passage de Varron qui parlait d'une «*Basilica Aemilia et Fulvia*»⁶.

La basilique Émilienne a donc connu entre sa première dédicace et sa destruction au v^e siècle, plusieurs phases de restauration qui compliquent les tentatives de datation du relief. De telle sorte que les commentateurs ont été forcés de s'appuyer sur des arguments intrinsèques au décor, stylistiques ou techniques, pour établir une datation, qui oscille généralement entre le i^{er} siècle av. J.-C. et le règne de Néron, pour ne citer ici que les termes extrêmes⁷: nous reviendrons sur cette question au terme de l'étude iconographique du décor. La frise aurait été réemployée au cours des restructurations successives du bâtiment⁸. La dernière analyse technique en

3 Carettoni 1961, p. 6-8.

4 *RRC* 419/3. Plinius nous informe que les *imagines clipeatae* furent ajoutés par Aemilius Lepidus, cos. 78 av. J.-C.: Plinius, *H.N.*, XXXV, 4, 13.

5 Sur l'histoire du bâtiment: *LTVR*, I, s.v. «Basilica Paul(l)i», p. 173-175 et p. 183-187 (H. Bauer). Gros 1996, p. 250-252.

6 Kardos 2002, s.v. «*Basilica Fulvia/ Paulli*», p. 51.

7 Pour une synthèse complète, on se référera à Kränzle 1994, p. 96-97 (en particulier note 28), qui propose une datation au deuxième quart du i^{er} siècle av. J.-C. à l'occasion des travaux engagés par M. Aemilius Lepidus.

8 Coarelli 1985, p. 207, note 32. G. Carettoni le premier a émis l'hypothèse d'un réemploi du décor dans l'édifice augustéen: Carettoni 1961, p. 5-9. Sur la frise: Bartoli 1950. Giuliano 1955. Carettoni 1961. Furuhashi 1961. Simon, in Helbig II,

1 Fouilles de G. Boni en 1900-1905 et d'A. Bartoli en 1930-1932. Bartoli 1950.

2 Bauer 1988, p. 206-211 et fig. 98.

18. Relief de la Basilica Aemilia.
L'enlèvement des Sabines.



date du décor, celle de D. A. Arya, reprend, sans la confirmer absolument, cette hypothèse⁹.

L'interprétation de deux des plaques restituées comme illustrations de la légende de Tarpéia et de celle de l'enlèvement des Sabines, a permis de supposer que ce décor devait être mis en relation avec le récit des origines de Rome¹⁰ (fig. 18 et 19); par ailleurs, de nombreux fragments attestent la place importante que

tenaient les scènes de batailles dans le relief; enfin, quelques plaques et fragments conservés – dont les sujets sont plus obscurs – ont fait l'objet de plusieurs hypothèses d'interprétation. Nous avons donc pris le parti de distinguer, d'une part les plaques dont l'interprétation devait être considérée comme indubitable, et d'autre part les plaques et fragments dont l'identification du sujet demeurerait hypothétique.

Isolons, en premier lieu, les plaques dont on peut considérer la lecture comme quasiment assurée. Si l'on énumère les témoignages résiduels du décor, dans l'ordre chronologique du récit des origines de Rome, le premier fragment doit être celui figurant les

p. 834, n° 2062. Iacopi 1976, p. 64 sq. Richardson jr. 1979. Micheli 1987. Bauer 1988. Albertson 1990. Kampen 1991. Kränzle 1991. Kränzle 1994. Arya 2000.

⁹ Arya 2000, p. 306-311.

¹⁰ Dès Bartoli A. 1950.

19. Relief de la Basilica Aemilia.
Tarpéïa.



adieux de Romulus et Rémus à leurs parents adoptifs (inv. n° 3170). Dans la partie droite du décor se tiennent Faustus, figuré sous les traits d'un berger s'appuyant sur un haut *pedum*, et Acca Larentia, dont la silhouette est très fragmentaire, mais dont il subsiste le geste de la main droite tendue en avant; un chien portant un collier est à leurs pieds. Tous deux sont tournés vers la gauche et regardent un homme s'éloigner, courbé sous le poids du fardeau qu'il porte sur ses épaules. Ce dernier se dirige vers un groupe formé par deux hommes se faisant face de part et d'autre d'un équidé. Dans une restitution graphique de cette plaque, G. Carettoni propose une composition dans laquelle les deux hommes sont occupés à charger l'animal¹¹. Cette scène correspond donc au moment du récit où Romulus et Rémus quittent Albe, et le foyer où Faustus les a élevés, pour fonder une nouvelle cité¹².

Vient ensuite une plaque d'une lecture claire qui facilite l'interprétation générale du décor: le relief,

conservé dans sa quasi-totalité, représente assurément l'enlèvement des Sabines. Trois groupes se succèdent: dans la partie gauche, deux hommes tiennent, chacun dans leurs bras, une femme qui se débat, tandis que dans la partie droite, deux autres poursuivent une jeune fille (fig. 18). Le schéma iconographique de la scène est inspiré de la représentation de scènes d'enlèvements qui abondaient dans l'art grec, et plus particulièrement peut-être, de l'épisode du rapt des Leucippides par les Dioscures¹³.

Les scènes de batailles constituaient, sans aucun doute, une part non négligeable du décor. C'est du moins ce que permettent d'envisager les quelques plaques conservées, ainsi que les nombreux fragments d'armes ou de figures de guerriers¹⁴. Le *pathos* décelable dans ces combats inscrit les scènes de batailles de la basilique Émilienne dans la lignée de la tradition hellénistique du genre¹⁵. Le costume et l'armement des protagonistes ont fait l'objet de descriptions

11 Voir la restitution publiée dans Carettoni 1961, fig. 10, p. 14 et reproduite par Kränzle 1994, p. 101, fig. 1.

12 Denys d'Halicarnasse I, 85. Kränzle 1994, n° 2a, p. 101-102.

13 Nista (dir) 1994, p. 19, fig. 1 et *LIMC*, sv. «Dioskouroi», p. 583, n° 195-201; Zanker. Ewald 2004, p. 95-96. Enlèvements amoureux: Kaempf-Dimitriadou 1979

14 Kränzle 1994, p. 108-114.

15 Hölscher 1987, chapitres 4 et 5.

précises et d'analyses de la part de plusieurs auteurs, qui voulaient y trouver des critères d'interprétation des scènes¹⁶. C'est ainsi que H. Furuhausen a divisé les guerriers en trois groupes, en fonction de leur armement. Le premier serait constitué de soldats typiquement gréco-romains en costume d'époque hellénistique, portant *lorica* (cuirasse), *galea* (casque) avec parfois une *crista* (panache sur le casque); ils sont armés d'un *clipeus* (bouclier) et d'un *gladius* (épée)¹⁷. Un second groupe est constitué d'hommes vêtus d'une simple *exomis* (tunique qui laissait nu un côté de la poitrine), sans cuirasse et sans casque; s'ils portent un bouclier, il s'agit d'un *scutum*, de forme elliptique et leurs armes sont soit une épée, soit une dague, parfois les deux; par ailleurs, ils ont généralement une *χλαμύς* (chlamyde, court manteau attaché sur l'épaule), enroulée autour du bras gauche. Les Sabins assaillant Tarpéia appartiennent à ce type (fig. 19). Le troisième groupe est de présence rare et présente des caractères moins distincts. Les guerriers portent une *lorica* de type étrusque¹⁸ et un casque qui pourrait être, lui aussi, de type étrusque, ou encore celtique¹⁹; leur *scutum* semi cylindrique est celtique, mais on en rencontre également des exemplaires sur des monuments étrusques²⁰. Ainsi, au terme de son analyse, H. Furuhausen conclut que le premier groupe, majoritairement représenté, est celui des Romains. Ils se battent successivement contre les Sabins du groupe 2 (par exemple, plaque inv. 3180) et les Étrusques ou les Gaulois du groupe 3 (par exemple plaque inv. 3179). L'analyse est pertinente, bien que quelques figures puissent contrarier ce rigoureux édifice. Il existe notamment, sur une plaque, un personnage que l'interprétation générale de la scène incite à identifier comme un Sabin, alors qu'il est vêtu comme un Romain selon la classification de H. Furuhausen. Il s'agit d'une scène de duel entre un guerrier du groupe 1 et un homme représenté selon la conventionnelle nudité héroïque, généralement caractéristique des héros (fig. 20). Or, dans le récit des origines de Rome, les héros ne peuvent être que Romulus, Rémus, éventuellement Énée ou Ascagne; et ces derniers ne se battent jamais contre

des Romains, de sorte que nous avons un problème d'identification pour le personnage vêtu d'une cuirasse. C'est pourquoi on se ralliera à l'interprétation de J. P. Small, qui reconnaît dans cette scène le duel entre Romulus et Acron, roi de *Caenina*²¹; vainqueur, Romulus accrochera les armes d'Acron à un tronc d'arbre, consacrant ainsi à Jupiter *Feretrius* les premières dépouilles opimes, acte religieux qui conduira à la construction d'un temple à ce dieu²². Romulus est représenté ici nu, de dos, dans une pose héroïque caractéristique de l'iconographie de Diomède ou d'Oreste²³. Quant à Acron, s'il porte une cuirasse contrairement à la convention iconographique du décor, c'est parce que celle-ci fournira, à l'issue du combat, les éléments du premier trophée romain, que Romulus accrochera à un tronc, lequel est évoqué par l'arbre représenté dans le dos du héros²⁴; dans une frise où les éléments de paysage sont si rares, cet arbre a certainement un rôle significatif au sein de la scène. L'existence d'un fragment figurant un *ferculum* (brancard utilisé lors des triomphes pour porter les dépouilles, les objets sacrés...) ²⁵, pourrait suggérer que cette scène était suivie de celle du triomphe de Romulus²⁶, ou du moins du transport à Rome des *spolia opima* et de leur dédicace au temple de Jupiter *Feretrius*²⁷. Finalement, si la clé de lecture et d'identification de H. Furuhausen pour les scènes de combat nous paraît pouvoir être généralement adoptée, il semble que pour certaines images mettant en scène des personnages mythologiques, le mode de représentation des figures échappe aux conventions par ailleurs suivies dans le décor.

Un autre panneau, dont la lecture est facilitée par la reconnaissance du schéma iconographique, représente le châtiment de Tarpéia²⁸ (fig. 19). Au centre de la scène, la jeune fille, bras écartés en signe de

16 En particulier G. Carettoni, H. Furuhausen, F. C. Albertson et P. Kränzle: pour ces auteurs, *op. cit.*

17 Sur les armes des Romains: Feugère 1993.

18 Comme celle du « Mars de Todi », statue de bronze d'origine italique conservée au musée du Vatican, inv. 13886.

19 Comparaisons: Furuhausen 1961, p. 142, note 3.

20 Comparaisons: Furuhausen 1961, p. 142, note 5.

21 Denys d'Halicarnasse, II, 33, 34. Small, in *LIMC*, s.v. « Romulus », p. 641, n°16. Spannagel 1999, note 375, p. 148; Albertson 1990, p. 807; Aichholzer 1983, p. 96.

22 Sur la construction du temple de Jupiter Feretrius: *LTUR*, s.v. « Iuppiter Feretrius, Aedes », p. 135-136 (F. Coarelli) et Flower 2000, p. 41-44 et 48-49.

23 *LIMC*, s.v. « Oreste », p. 68-78, fig. 16-51 et *LIMC*, s.v. « Diomedes », p. 396-429, fig. 48-60.

24 Plut. *Rom.* 16. Autres sources: Festus 202-204L. *ILS* 64 = I I 13,3.70. Cic. *Rep.* II, 7, 12 et 10, 17. Tite-Live 1, 10. Denys d'Halicarnasse, II, 34, 4. Properce, IV, 10. Val. Max., III, 2, 3. Flor. I, 1, 11. Servius, *Aen.* VI, 859, Sol. I, 20; *vir ill.* II, 4.

25 Kränzle 1994, n° 24, p. 119 et Carettoni 1961, p. 55, fig. 74.

26 Albertson 1990, p. 807.

27 Sur la tradition des *spolia opima* et l'origine de leur attribution à Romulus: Spannagel 1999, p. 138-149 et surtout Flower 2000. *infra* p.

28 La scène apparaît sur une émission monétaire de L. Titurius Sabinus en 79 av. J.-C. *supra* p.

20. Relief de la Basilica Aemilia.
Duel entre Romulus et Acron.



désespoir, est à demi ensevelie sous les boucliers que lui lancent des guerriers. De part et d'autre de Tarpéia, la composition est très équilibrée, figurant à gauche, comme à droite, deux guerriers, l'un statique, observant la scène, l'autre dynamique, jetant son bouclier. Le groupe de gauche est composé de deux hommes en cuirasse appartenant au groupe interprété par H. Furuhagen comme celui des Romains, tandis que leur *exomis* permet d'identifier à droite deux Sabins. Le personnage barbu, vêtu d'une cuirasse gréco-romaine, qui observe la scène dans la partie gauche du décor, est chaussé d'*embadès* à l'instar des dieux et des héros, dont il a également la pose, le pied posé sur un rocher. Cette iconographie

permet d'y reconnaître sans doute le dieu Mars²⁹. À la figure de Mars, divinité tutélaire du peuple romain, répondait dans la partie droite du panneau, celle de Titus Tatius³⁰. Le roi sabin est, en effet, l'interprétation la plus vraisemblable pour ce personnage qui n'est différencié de ses compatriotes que par le casque à *crista* qu'il porte sur sa tête, attribut des chefs. La présence de Romains participant au châtiement de Tarpéia peut paraître incongrue. Faut-il comprendre que Romains et Sabins se sont alliés ici pour châtier Tarpéia? Le point reste délicat car il n'est attesté par aucune source littéraire.

²⁹ Furuhagen 1960, p. 144; Kränzle 1994, p. 107. Sur l'iconographie de Mars *Vltor*: LIMC, s.v. «Ares-Mars».

³⁰ Titus Tatius: Kränzle 1994, p. 107. Bianchi Bandinelli R., Torelli 1986, n° 49. Furuhagen 1961, p. 144. *Contra*: Picard 1957, p. 183; Carettoni 1961, p. 38; Bartoli 1950, p. 292.

Tournons-nous, à présent, vers les plaques dont l'interprétation reste sujette à caution. Un fragment représentant une main dans laquelle est posé un petit pied évoque instantanément la scène d'exposition des jumeaux Romulus et Rémus à leur naissance (Inv. n° 3250). Il est certain que l'image est très lacunaire, mais quelle autre proposition de restitution pourrait être avancée? Les commentateurs s'accordent d'ailleurs généralement sur cette interprétation³¹.

La plaque représentant la construction de murailles ne pose problème que dans la mesure où on hésite à identifier la cité en question (fig. 1). Dans la légende des origines de Rome, trois cités sont fondées: Lavinium par Énée, Albe par Ascagne et Rome par Romulus. En l'absence de critères d'identification suffisamment éloquentes, on se ralliera ici à des arguments de vraisemblance. En premier lieu, on remarquera qu'aucune scène plus ou moins identifiable parmi les fragments qui nous sont parvenus de ce décor ne peut être mise en rapport avec la légende troyenne de Rome. Absolument toutes les hypothèses d'interprétation que l'on peut avancer, pour l'un ou l'autre fragment, sont puisées dans la légende latine. En effet, les arguments développés par R. Cappelli en faveur de la représentation de la légende d'Énée nous paraissent irrecevables: la figure féminine figurée sur la scène de construction de murailles, doit être, plutôt que Vénus, la divinité tutélaire de la cité représentée selon le type iconographique de l'Aphrodite type Tiepolo³². Signalons, d'ailleurs, que de telles divinités tutélaires apparaissent sur les deux scènes de construction de murailles du décor peint de l'Esquilin³³. Donc, dans la mesure où il nous est impossible de prouver que la geste d'Énée et de son fils Ascagne a pu un jour figurer sur le décor du relief de la basilique Émilienne, nous préférons, au moins dans un premier temps, reconnaître dans cette scène de fondation, la construction des murailles de Rome. Un autre argument est lié à la composition générale du décor dont nous allons, à présent, découvrir un nouvel aspect.

On regrettera que la complète et ambitieuse publication de P. Kränzle, la dernière en date à offrir une étude d'une telle envergure du décor de la basilique Émilienne, ait ignoré un article de F. C. Albertson qui a pourtant proposé une approche totalement nouvelle et convaincante de la lecture de la frise³⁴. Cette dernière a d'ailleurs été suivie par D. A. Arya – auteur d'une récente étude technique du relief – qui l'a enrichie de ses propres hypothèses³⁵. Cette nouvelle lecture se base sur l'interprétation de plusieurs plaques du décor dans lesquelles on peut reconnaître l'illustration de festivités religieuses. Le point de départ de cette démonstration pourrait être la plaque mettant en scène deux figures féminines dévoilant un autel dressé entre elles (fig. 21). Le caractère cultuel de cette scène a généralement été vu par les commentateurs, sans que le lien avec la fête des *Consualia* ait été forcément évoqué par tous³⁶. Selon la légende, Romulus aurait lui-même découvert un autel souterrain dédié à Consus et instauré une fête en l'honneur du dieu, les *Consualia*³⁷. C'est afin de commémorer la découverte de l'autel enterré que l'on procédait à son dévoilement lors des cérémonies, rite que la plaque mentionnée du relief de la basilique Émilienne nous semble éloquentement illustrer, et au cours duquel les Vestales jouaient un rôle important³⁸. Une autre plaque fragmentaire pourrait être mise en relation avec la célébration des *Consualia*: il s'agit de celle représentant un bige. En effet, un des moments forts des *Consualia* était celui des courses de chars, auxquels étaient attelés des chevaux ou des mules³⁹. A droite de la punition de Tarpéa apparaît une scène composée de cinq femmes; les deux figures les mieux conservées se regardent dans les yeux, comme en signe de connivence (fig. 22). Cette scène illustre probablement l'épisode faisant suite – dans le récit traditionnel de la légende – à celui de Tarpéa, au cours duquel, les Sabines, lasses de la guerre, se réunissent afin de mettre au point une stratégie destinée à y

31 Carettoni 1961, p. 54, fig. 71. Kränzle 1994, p. 101.

32 LIMC, s.v. «Aphrodite», n°293-298. Le type Tiepolo est une pose fortement déhanchée.

33 *Infra* p.

34 Albertson 1990, p. 806-809.

35 Arya 2000, p. 312-315.

36 Interprétations pour cette plaque: *Capsa* pour Furuhausen 1960, p. 148. *Cista mystica*: Carettoni 1961, p. 11-12. Autel circulaire: Kränzle 1994, p. 118. C'est E. Simon qui, la première a interprété cette scène comme le dévoilement de l'autel de Consus: Simon, in Helbig II, n° 2062D. Sur les *Consualia*: Liou-Gille 1991, p. 347-348; Thuillier 1989, p. 238-239.

37 Denys d'Halicarnasse, II, 31.

38 Tertulien, *De Spectaculis*, 5. Voir Nouilhan, Pailler 1999, sur Plutarque *Q. Rom*, n° 49, p. 146.

39 Denys d'Halicarnasse, *loc. cit.* Plutarque, *Q. Rom*, 48.

21. Relief de la Basilica Aemilia.
Dévoilement de l'autel de Consus
par des Vestales.



mettre un terme⁴⁰. Cet événement était commémoré par la fête des *Matronalia*⁴¹, célébrée par les matrones en l'honneur de Junon⁴².

On voit se dessiner une structure narrative, au sein de laquelle tout événement clé du récit serait suivi de la représentation de la fête religieuse à laquelle il aurait donné naissance. Le récit des origines de Rome serait donc appréhendé, dans ce décor, comme le prétexte à une étiologie des fêtes romaines⁴³. Ainsi on peut supposer, si on suit cette logi-

que, que la scène de la construction des murailles de Rome était suivie d'une mise en scène des *Parilia*, fête commémorant la fondation de Rome⁴⁴. On faisait remonter l'origine de nombreuses fêtes au règne de Romulus, les Lupercales étaient peut-être les plus célèbres⁴⁵; mais c'était également le cas pour la fête des *Nonae Caprotinae*⁴⁶, les *Carmentalia*⁴⁷, ou encore les *Quirinalia*, en l'honneur de Quirinus, nom donné à Romulus après son apothéose, les *Larentalia*⁴⁸ en l'honneur d'Acca Larentia, mère adoptive de Romulus et les *Poplifugia*⁴⁹, ou « Fuite du peuple » qui rappelle la panique suivant la disparition de Romulus. Il est

40 Denys d'Halicarnasse, II, 45; Tite-Live, I, 13, 1; Ovide, *Fastes*, III, 205 sq.; Plutarque, *Rom.*, 19, 1-7 et 21, 1.

41 Bien qu'il y ait plusieurs récits étiologiques pour l'origine des *Matronalia*, celui qui met en relation cette fête et la paix entre Romains et Sabins grâce à l'intervention des Sabines est prévalent: Ovide, *Fastes*, III, 167-258. Voir Gagé 1963 et Böels-Janssen 1993, p. 309-319.

42 D. A. Aria identifie cette scène avec les *Parentalia*, ce qui ne nous paraît pas pertinent. (Aria 2000, p. 315).

43 Sur la place des mythes dans les *aitia* des fêtes romaines: Scheid 1993. P. M. Martin a montré que « chaque épisode de sa vie [de Romulus] était ainsi devenu étiologique d'une coutume, d'une institution ou d'un rite ». Martin 1982, p. 233. Il s'agit d'un phénomène d'attraction, ou de glissement, du matériel étiologique vers le premier roi; ce processus est par ailleurs étudié par Poucet 2001, p. 213-215: il lui donne le nom de « romulisation » des motifs et parle également du rôle d'« aimant étiologique » du personnage de Romulus (p. 215).

44 Marcos Celestino 2002, p. 43-70 et p. 145-174.

45 Lupercales: Ovide, *Fastes*, II, 267-452; Plutarque, *Q. Rom.*, 68, 111 et *Idem*, *Rom.*, 21, 4-9. Denys d'Halicarnasse, en particulier, souligne à plusieurs reprises l'intense activité de Romulus sur le plan religieux (Denys d'Halicarnasse I, 18, 2 et II, 18, 2). Poma 1994, p. 547 et note 28.

46 Selon Plutarque, (*Rom.*, 27, 29) la disparition de Romulus aurait eu lieu sur le site du *Caprae Palus* (lieu du festival) pendant la fête de Junon Caprotina qui se déroulait le sept juillet: Albertson 1991, p. 814.

47 Plutarque, *Rom.*, 21. Sur cette fête Böels-Janssen 1993, p. 283-301.

48 *Larentalia*: Plutarque, *Q. Rom.*, 35.

49 Denys d'Halicarnasse, II, 56; Varron, *LL.*, VI, 18. Autre version: Plutarque, *Rom.*, 29.

22. Relief de la Basilica Aemilia.
Matronalia



probable que toutes ces fêtes trouvaient leur illustration au juste endroit du récit, ce que suggère, par ailleurs, l'important nombre de fragments pouvant être mis en relation avec des scènes de culte, notamment des fragments d'autels, ou encore cette main tenant un fouet, qui n'est pas sans évoquer le défilé des *Lupercalia*⁵⁰.

Une plaque reste très difficile à interpréter: celle conservée au Vatican et rattachée au décor de la basilique Émilienne suite aux publications de A. Giuliano et C. Picard⁵¹ (fig. 23). F. C. Albertson propose d'y reconnaître une représentation de la fête des *Nonae Caprotinae*, mais sa démonstration, quoique bien menée, laisse planer quelques doutes⁵². La remarque par laquelle il amorce sa discussion nous paraît indiscutable: il ne s'agit pas ici d'une scène de construction – ni de destruction – des murailles d'une cité comme on le croyait généralement jusqu'ici⁵³.

Les blocs amoncelés au premier plan sont de facture irrégulière et penchent vers l'intérieur, formant ainsi une structure très éloignée de la rectitude des murailles représentées sur la scène de fondation de Rome. Pour Albertson, la clé de l'identification réside dans les deux personnages situés à droite du tas de pierres, dans lequel il reconnaît une enceinte sacrée de forme incurvée: il s'agit d'une femme agenouillée et d'un homme dénudé jusqu'à la taille, qui porte autour des hanches un *limus*, vêtement du *popa* ou *cultrarius* pendant un sacrifice, et lève un bâton au-dessus de sa tête⁵⁴. Pour l'auteur, ces deux figures sont impliquées dans l'accomplissement du rite des *Nonae Caprotinae*. Il s'appuie sur un texte de Varron, qui témoigne de la participation des femmes dans cette cérémonie, durant laquelle une branche du figuier sacré planté dans l'enceinte du sanctuaire de Junon Caprotine était coupée⁵⁵. C'est ainsi qu'Albertson propose de rapprocher de ce relief une plaque représentant une divinité assise sur des rochers à droite d'un arbre: dans la restitution obtenue, Junon serait assise sur l'enceinte sacrée de son temple, dans lequel se tient la cérémonie, près du figuier.

50 Fragments de scènes de culte: Kränzle 1994, p. 117-118. Main tenant un fouet: inv. 3205, Kränzle 1994, n° 44, p. 125 et Aria 2000 fig. 29 et p. 315.

51 Giuliano 1955, p. 165-167. Picard 1957, p. 181.

52 Albertson 1991, p. 809-815.

53 A. Giuliano y voyait une scène de construction de camp militaire (Giuliano 1955); suivi par Kränzle 1994, n° 19, p. 115-116; E. Simon identifia une scène de fondation de ville (Simon, in Helbig I, p. 723, n° 1008). *Contra*: C. Picard qui y voyait une seconde version du châtiment de Tarpéia, hypothèse unanimement critiquée: Picard 1957.

54 Albertson 1991, p. 811.

55 Varron, *LL V*, 18. Voir Böels-Janssen 1993, p. 389-415.

23. Relief de la Basilica Aemilia.
Le châtement de Rhéa Silvia.
Musée du Vatican.

Une des faiblesses de cette démonstration est qu'elle néglige d'expliquer la présence du personnage dynamique au premier plan, dans la partie gauche du fragment. À moins qu'il ne s'agisse d'un soldat occupé à construire l'enceinte sacrée pendant la cérémonie? C'est pourquoi nous proposerons à notre tour une nouvelle interprétation. La figure agenouillée dans la partie droite est bien une femme, sa coiffure en tresses enroulées autour de sa tête, terminée par un chignon bas, en atteste formellement. Il nous semble que l'amoncellement de blocs derrière lesquels elle apparaît n'est pas un mur, même cyclopéen, mais bien un tas de pierres sous lequel le personnage de gauche, qui visiblement soulève quelque chose de lourd – et un autre homme qu'on distingue derrière lui – sont en train d'ensevelir la jeune femme. L'ensevelissement était le châtement consacré pour les vestales qui avaient fauté, c'est pourquoi nous proposons de reconnaître une prêtresse de cet ordre dans la figure féminine agenouillée⁵⁶. C. Picard avait proposé d'interpréter cette scène comme une seconde version du châtement de Tarpéia⁵⁷. Les critiques qui se sont élevées contre l'auteur rejetaient l'invraisemblable présence d'un tel doublon dans le relief de la basilique Émilienne⁵⁸. L'idée du châtement d'une jeune femme était cependant pertinente, et notre interprétation propose en fait une autre victime: Rhéa Silvia, mère de Romulus et Rémus, dont certains annalistes racontent la triste fin, exécutée ou emmurée vivante⁵⁹. Si dans la légende, Rhéa Silvia est une vestale, rien n'indique qu'on lui ait réservé le sort qui était – à l'époque historique – celui des vestales condamnées⁶⁰. Cependant, on pourrait identifier ici des signes de l'accomplissement du châtement instauré par Tarquin l'ancien: flagellation et ensevelissement de la Vestale vivante. Rome n'étant pas construite au moment du châtement de Rhéa Silvia, la jeune femme ne pouvait être emmurée dans la pièce qui sera ménagée à cet effet dans la muraille



servienne, à la Porte Colline, pour les vestales condamnées⁶¹. Sur le relief du Vatican, le personnage derrière la vestale pourrait être l'officiant chargé de surveiller l'accomplissement de l'acte⁶². Mais on peut également interpréter le geste de sa main levée tenant un bâton comme l'indice d'une scène de flagellation: c'est, par ailleurs, la proposition de F. C. Albertson, qui le rapporte, quant à lui, au rite des Nones Caprotines⁶³. Le relief du Vatican pourrait donc représenter le châtement de Rhéa Silvia – selon un état volontairement archaïque – durant lequel la jeune fille est fouettée et enterrée, ou emmurée, vivante. Rappelons à cet égard le texte de Denys d'Halicarnasse: « Quand les membres du Conseil comprirent que l'opinion du roi procédait d'une haine inexpiable, ils décidèrent eux aussi, comme celui-ci le réclamait, d'appliquer la loi qui ordonnait que la jeune fille déshonorée fût battue

56 Récit détaillé du rituel: Denys d'Halicarnasse, II, 67. Voir également Plutarque, *Q. Rom.*, n° 96.

57 Picard 1957.

58 Carettoni 1961, p. 56-57.

59 De nombreux auteurs, tels Tite-Live, ont « oublié » de mentionner la fin de Rhéa Silvia. Quoi qu'il en soit il s'agit d'un « motif libre » de la légende: c'est-à-dire qu'il n'était pas fixé par la tradition (sur les « motifs classés » et les « motifs libres »: Poucet 1985, p. 238 sqq.) Denys d'Halicarnasse propose plusieurs hypothèses: Denys d'Halicarnasse, I, 79; voir également Pailler 1997, p. 73 et Poucet 1985, p. 51-52, sur ce « motif libre » en particulier.

60 Tite Live, VIII, 15. Plutarque, *Numa*, X, 8-13. Voir Staples 1998, p. 133-134. Porte 1984, p. 233-243.

61 Pailler 1997, p. 529.

62 Denys d'Halicarnasse, II, 67.

63 Albertson 1990, p. 812-815.

de verges jusqu'à que mort s'ensuivît et que sa progéniture fût jetée dans le cours du fleuve. Aujourd'hui cependant la loi religieuse exige que les coupables de cette sorte soient enterrées vivantes» (I, 78, traduction A. Fromentin).

A la suite de F. C. Albertson, on rapprochera de ce relief la plaque figurant une divinité assise, ce qui permet de supposer qu'une représentation de Vesta clôturait cette scène⁶⁴. Cette restitution nous est suggérée par la comparaison avec un relief antique, aujourd'hui disparu, dont la composition est conservée par un dessin de la collection Destailleur⁶⁵. En effet, sur le fragment de relief de la basilique Émilienne, dont une partie a été brisée après sa restauration, figurait, à l'origine, derrière la divinité féminine assise, une jeune femme debout⁶⁶. Le groupe était alors fort semblable à celui qui assiste sur le dessin de Destailleur à une cérémonie devant le temple de Vesta. Cependant, ne pouvant pas fournir à l'appui de parallèle iconographique pour une scène de châtement de vestale, nous sommes contrainte d'admettre qu'il s'agirait ici d'un *unicum*.

Quelles sont, finalement, les séquences du cycle dont nous pouvons faire clairement état à partir du matériel à notre disposition :

Châtiment de Rhéa Silvia (*Vatican 9557)

Exposition des jumeaux Romulus et Rémus (fragment *3.250)

Romulus et Rémus partent fonder une nouvelle cité (*3.170)

Construction des murs de Rome (*3.171)

Rapt des Sabines (*3.175)

Consualia (*3.176)

Duel de Romulus et Acron (*3.178)

Châtiment de Tarpéa (*3.177)

Matronalia (*3.177)

A ce stade, quelques conclusions peuvent être avancées concernant la composition du décor. Il apparaît clairement, en premier lieu, que le matériel à notre disposition ne témoigne que de la présence d'épisodes de la légende latine dans ce décor : nous sommes donc amenée à exclure, pour le moment, que la

légende troyenne y ait été également représentée⁶⁷. La légende d'Énée ne tenait que peu de place dans l'étiologie des fêtes romaines. En réalité, l'origine d'une seule d'entre elles était rapportée à un épisode de la geste du héros troyen : les *Vinalia*. Ainsi chez Varron, Virgile et Plutarque notamment⁶⁸, cette fête commémorait la victoire d'Énée sur Mézence : le roi étrusque ayant réclamé à Énée le vin de l'année en échange de la paix, Énée consacra ce vin à Jupiter si le dieu lui accordait la victoire. De sorte que, la légende d'Énée ayant très peu d'importance dans l'étiologie des fêtes romaines, sa place au sein du décor de la basilique Émilienne était moins justifiée.

Dans ce cas, compte tenu des arguments développés précédemment, une éventuelle restitution du décor proposera un développement du récit des origines de Rome qui devait commencer à la conception des jumeaux et se poursuivre peut-être assez loin dans la période royale, incluant, éventuellement, des épisodes de l'époque républicaine ; on peut ainsi envisager que figuraient d'autres grands épisodes de l'histoire de la Rome archaïque, comme le combat des Horaces et des Curiaces, ou l'épisode des oies du Capitole. L'association de ce dernier thème dans le décor de la basilique d'Ostie, avec celui de l'enlèvement des Sabines, nous paraît devoir être considéré comme une comparaison particulièrement significative en faveur de cette hypothèse⁶⁹. La narration devait être entrecoupée de scènes évoquant les festivités religieuses auxquels les événements les plus marquants avaient donné naissance. On proposera donc une structure de la forme suivante : rencontre de Mars et Rhéa Silvia ; châtement de Rhéa Silvia ; exposition des jumeaux ; allaitement par une louve et découverte par les bergers ; adolescence des jumeaux ; *Lupercalia* ; les jumeaux quittent Albe ; *Larentalia* ; prise des augures ; fondation de Rome ; *Parilia* ; enlèvement des sabines ; *Consualia* ; guerres dans le Latium ; duel entre Romulus et Acron ; offrande des *spolia opima* et dédicace du temple de Jupiter *Feretrius* ; châtement de Tarpéa ; *Matronalia* ; plaidoyer des Sabines ;

64 Albertson 1990, p. 812-813.

65 Geymuller de 1891, p. 136, pl. I.

66 Carettoni 1961, fig. 4.

67 Deux partis s'opposent. Pour certains, toute la frise était dédiée à Romulus, c'est notamment l'opinion d' E. Simon et de F. C. Albertson (Simon, in Helbig II, n°2061; Albertson 1990, p. 806-809); pour d'autres, en particulier G. Carettoni et J. D. Evans, la geste d'Énée devait figurer également (Carettoni 1961 et Evans 1985, I, p. 341-362).

68 Varron, *R.R.*, I, 6; *LL.*, VI, 16. Virgile, *Énéide*, VIII, 478 sqq. Plutarque, *Q.Rom.* 45. Voir également Caton, *Origines*, I, 12. Denys d'Halicarnasse, I, 65, 2. Tite-Live, I, 2. Ovide, *Fastes*, IV, 863-900. Pline, *H.N.*, XIV, 12.

69 *Infra* p.

guerre contre Véies; *Nonae Caprotinae*; apothéose de Romulus; *Quirinalia* et/ou *Poplifugia*; Numa prend les augures et reçoit la royauté; entrevues avec Égérie; l'ancile divin tombe du ciel; *Mamuralia*; etc.

Ainsi que le souligne J. Scheid « A côté de leur signification religieuse dans la structure de l'année, les vieilles fêtes romaines retraçaient, en effet, dans les interprétations des érudits, l'histoire même de Rome: ces rites évoquaient pour eux Romulus, Numa, l'expulsion des rois, des épisodes politiques (Jeux plébéiens) tout comme les anniversaires des temples fameux... »⁷⁰. Nul doute que cette observation justifie de manière éloquente la création du programme iconographique de la frise de la basilique Émilienne.

D'un point de vue stylistique, on s'accorde généralement à dater le décor de la fin de l'époque républicaine. L'étude du visage de l'ouvrier derrière la muraille dans la scène de fondation de Rome est d'un poids déterminant dans cette analyse (fig. 1). En effet, ce visage, qui a toutes les caractéristiques d'un portrait, a parfois été considéré comme une représentation de Cicéron⁷¹, interprétation toutefois critiquée⁷². On a ensuite proposé d'y reconnaître P. Aemilius Lepidus, consul suffect en 34 av. J.-C., sur la foi d'une comparaison avec un des personnages participant à la procession de l'*ara Pacis*, en qui R. Syme avait identifié ce membre de la parentèle du *princeps*⁷³. On jugeait en réalité plus vraisemblable d'avoir associé à la construction des murailles de Rome, un membre de la *gens Aemilia*, plutôt que le célèbre orateur⁷⁴. Quoi qu'il en soit ce portrait, grâce à sa caractérisation physiologique typique de la fin de l'époque républicaine, est avant tout un important indice de datation. L'emploi de marbre pentélique nous semble, par ailleurs, un indice en faveur d'une datation dans la première moitié du I^{er} siècle av. J.-C., puisque le début de l'exploitation des carrières de Luni est estimé aux alentours de 50 av. J.-C. et qu'à partir de cette date, ce marbre italien fut employé de préférence au marbre pentélique⁷⁵.

Une datation au deuxième quart du I^{er} siècle av. J.-C. a plusieurs partisans, notamment F. Coarelli, M. Torelli, P. Kränzle, pour qui le décor appartient à la phase de restauration de 87-78 av. J.-C.⁷⁶. F. Coarelli souligne en particulier que M. Aemilius Lepidus, consul en 78 av. J.-C., était célèbre à Rome pour avoir, le premier, décoré sa maison de marbre numide, en faisant ainsi la demeure la plus luxueuse de la Capitale⁷⁷. Pour le savant italien, il serait donc fort peu probable qu'un tel homme ait restauré la basilique avec du travertin. Il s'appuie du reste sur la démonstration de M. Torelli pour l'appartenance du relief de marbre figurant les origines de Rome à cette phase de restauration du bâtiment⁷⁸. Il faudrait alors considérer que M. Aemilius Lepidus a entamé la restauration de la basilique bien avant d'être désigné comme consul en 78 av. J.-C.: ces travaux devaient faire partie du programme évergétique de cet éminent patricien, visant à favoriser sa carrière politique.

Le fait que la légende troyenne soit absente du décor pourrait, par ailleurs, être un argument en faveur d'une datation d'époque syllanienne. En effet, ainsi que nous aurons l'occasion de le montrer plus loin, avant les revendications césariennes de l'ascendance troyenne de la *gens Iulia*, la légende troyenne des origines de Rome ne fait pas l'objet d'une diffusion iconographique significative au sein de la sphère publique⁷⁹, ce qui est loin d'être le cas de la légende latine qui est attestée sur des documents iconographiques officiels depuis le III^e siècle av. J.-C.⁸⁰. Il serait donc assez peu surprenant que le programme iconographique du relief de la basilique ait commencé à Albe avec la rencontre de Mars et Rhéa Silvia et non par la fuite d'Énée de Troie.

Reste un argument en faveur d'une telle datation, qui, quoi que nous le présentions en dernier, nous paraît le plus déterminant. En effet, la parenté iconographique entre deux des scènes de la basilique Émilienne et les monnaies de L. Titurius Sabinus figurant l'enlèvement des Sabines d'une part, et le châtimement de Tarpéa d'autre part, n'a échappé à personne (fig.). Il est donc surprenant que les monnaies de L. Titurius

70 Scheid 2002, p. 50-51.

71 Bartoli 1950, p. 293. Caretoni 1961, p. 65. Furuahagen 1961, p. 149. Albertson 1990, p. 803 sqq.

72 Goette 1985, p. 291-318.

73 Syme 1984, p. 583-589. Cappelli 1993, p. 68.

74 Cappelli 1993, p. 67-68.

75 Cisneros Cunchillos 2002, p. 85 (avec bibliographie complète). Arya 2000, p. 312.

76 Coarelli 1985, p. 206-207. Bianchi Bandinelli, Torelli 1986, n° 49. Kränzle 1994, p. 97.

77 Plin., *H.N.*, XXXVI, 49, 109.

78 Bianchi Bandinelli, Torelli 1986, n° 49.

79 On évoquera plus loin l'émission de M. Herennius figurant les jumeaux de Catane plus probablement que la fuite d'Énée: *infra* p.

80 Notamment le didrachme de 269 av. J.-C. figurant la louve et les jumeaux: *supra* p.

Sabinus – émises vers 89-88 av. J.-C. – ne soient que rarement utilisées comme éléments de datation pour le décor de la basilique Émilienne⁸¹. La similitude entre les deux schémas iconographiques, l'association des thèmes – l'un et l'autre extrêmement rares – sur les monnaies de L. Titurius Sabinus, et la quasi contemporanéité de l'ensemble de ces documents, nous laissent penser que cette parenté ne peut être le fruit d'une coïncidence. Par ailleurs, la logique – et les habitudes d'atelier – veulent que le décor des émissions monétaires s'inspire du relief, et non le contraire⁸². De sorte que, M. Aemilius Lepidus a dû commander le décor de la basilique Émilienne, et faire entamer son exécution, dès la fin de la guerre sociale, vers 89 av. J.-C.

Une telle mise en scène iconographique des *primordia* d'une cité, mêlant geste d'un héros fondateur et étymologie de fêtes religieuses, n'était probablement pas sans précédent. À Pergame, dans le deuxième quart du II^e siècle av. J.-C., le relief de la Téléphie qui ornait l'intérieur du grand autel, ponctuait de scènes de culte la vie du héros fondateur de Pergame⁸³. On observe ainsi, comme sur le décor de la basilique Émilienne, une organisation adoptant une forme de narration linéaire caractérisée par la juxtaposition de trois types de scènes : épisodes mythologiques/ scènes de batailles/ scènes de culte. De sorte que la trame chronologique, loin d'être primordiale dans l'agencement des scènes, n'est que le fil conducteur donnant l'illusion d'une narration continue. On trouve donc, à Pergame, puis à Rome, une même vision du héros fondateur de la cité, que caractérisent à la fois, son rôle d'archétype, bien entendu, mais également deux vertus fondamentales, la *virtus* au combat et la *pietas erga deos*⁸⁴. Si bien que finalement, Romulus comme Téléphe sont mis en scène dans des cycles iconographiques offrant une construction pseudo-narrative, dont le but est de mettre en valeur la personnalité du héros, sous toutes ses indispensables facettes. En effet, peut-on parler de cycle narratif quand le récit n'est plus au cœur de la représentation, mais le prétexte à lier entre elles des images morales et/ ou religieuses ?

Contrairement à ce qu'on peut lire parfois, le relief de la basilique Émilienne, postérieur d'un siècle environ à la frise pergaménienne, ne nous paraît donc pas participer d'une tradition fondamentalement différente⁸⁵. Outre une appréhension similaire de l'organisation et de la lecture du cycle iconographique, l'un comme l'autre donnaient à contempler des images d'exemples moraux. Par ailleurs, le rythme du décor est comparable, puisqu'on retrouve un souci identique de scansion entre scènes dynamiques et scènes statiques. La technique iconographique de séparation entre deux scènes présente également les mêmes caractéristiques, soit en figurant des personnages dos à dos, protagonistes ou divinités trônant, soit au moyen d'éléments de rupture plus nets, comme des piliers ou des arbres. De sorte que, sans être un pâle plagiat du décor de la Téléphie du grand autel de Pergame, le relief de la basilique Émilienne en a probablement emprunté une vision globale du cycle iconographique. Parmi les caractéristiques propres à l'usage romain de ce type d'œuvre, un des aspects les plus marquants est sans doute une conception plus synthétique de l'image. Les différentes scènes se présentent ainsi sur le relief de la basilique Émilienne comme des séquences cohérentes mais indépendantes, représentant chacune un épisode, immédiatement intelligibles, indépendamment les uns des autres. C'est d'ailleurs grâce à cette concision iconographique, aussi bien que par l'emploi de schémas iconographiques connus, que l'on a pu identifier aussi instantanément des images comme le châtiment de Tarpéia ou l'enlèvement des Sabines.

La frise de la basilique Émilienne est finalement un document posant de nombreux problèmes – aussi bien chronologiques que sémantiques – dans le cadre d'une interprétation politique. Ainsi, nous avons cru pouvoir apporter un réseau solide d'éléments convergents, portant à favoriser l'hypothèse d'une datation vers 80 av. J.-C. Nous avons, par ailleurs, émis l'hypothèse que ce décor mettant en scène la légende latine des origines de Rome – et probablement pas la légende troyenne – devait servir de prétexte mythologique voire narratif, à une étymologie des fêtes romaines. Mais toutes ces données restant conjecturales, aussi bien la datation du relief que son interprétation et la restitution apportée, nous devons reconnaître notre réticence à en faire le fondement d'éventuelles

81 Seuls Coarelli (1985, p. 206-207) et Bianchi Bandinelli, Torelli (1986, n° 49) l'ont fait.

82 Belloni 1985, p. 98-114. Voir également Lacroix 1949 à propos des reproductions de statues sur les monnaies grecques.

83 Queyrel 2005, p. 95-100. Dessin de restitution p. 80-81.

84 Sur les actes des héros comme *exempla* : *infra* p.

85 Brilliant 1984, p. 24-26; Arya 2000, p. 312.

spéculation sur la lecture de la légende au sein d'un décor architectural de la sphère publique. Toutefois, quelques clés de lecture du décor peuvent être envisagées.

En premier lieu, la restitution proposée pour ce relief met en scène un Romulus couvert non seulement du manteau de la *virtus*, mais également de celui de la *pietas*. Ces deux vertus, qui apparaissent comme les deux traits de caractère essentiels du héros fondateur, sont habituellement ressenties, par les Modernes, comme équitablement réparties entre Énée et Romulus : à Énée la *pietas*, à Romulus la *virtus*⁸⁶. Mais un partage dichotomique de ce genre occulte, bien entendu, une partie du caractère de ces personnages mythologiques : leurs gestes étaient, l'une et l'autre, jalonnées d'actes de *virtus* et de *pietas*. Un tel partage est, par ailleurs, probablement anachronique lorsqu'il est appliqué à cette époque, puisque la représentation en pendant d'Énée et Romulus n'est pas attestée avant le programme statuaire du forum d'Auguste. Avant cette date, en effet, l'image de Romulus ne s'est pas fixée sur le type du *tropaeophorus*⁸⁷, ce qui laisse supposer que le fondateur de Rome n'est pas encore représenté comme l'*exemplum uirtutis* par excellence, en pendant à Énée, *exemplum pietatis*.

C'est donc un « pieux Romulus » qui est mis en scène dans la frise de la basilique Émilienne. Mais Romulus n'est pas pieux à la manière d'Énée : si ce dernier est présenté comme le gardien des traditions ancestrales, c'est-à-dire celui qui transmet et respecte, Romulus, lui, est l'archétype, celui qui instaure et qui fonde ; il donne naissance à une nouvelle cité, ainsi qu'à de nouvelles fêtes religieuses.

De César à Auguste : l'exaltation des héros fondateurs de Rome

César et les origines de la *gens Iulia*

« En raison de son courage exceptionnel les Latins non seulement crurent qu'Ascagne était issu de Jupiter mais, abrégeant son nom et en changeant très légèrement sa forme première, l'appelèrent Iole, puis Iule. C'est de lui que descend la famille Iulia, comme l'écrivent César dans son livre II et Caton

dans les Origines »⁸⁸. C'est donc chez Caton l'ancien qu'apparaît pour la première fois, dans nos sources, le personnage d'Iule. Il fut par la suite, généralement identifié à Ascagne, un fils d'Énée dans la version grecque de la légende ; à partir de Fabius Pictor, probablement, les annalistes en feront le fondateur d'Albe. Cette identification fut apparemment créée, comme le rappelle J.-C. Richard, par ou pour la *gens Iulia*⁸⁹. Les prétentions généalogiques de la *gens Iulia* tendaient donc à intégrer le Troyen Énée parmi leurs ancêtres, mais surtout, à travers lui, la déesse Vénus, mère du héros. La plus ancienne attestation de cette revendication pourrait être la monnaie à l'effigie de Vénus émise par un membre de la *gens Iulia* vers 130-125 av. J.-C.⁹⁰. La revendication est ensuite attestée chez L. Julius L. f. – qui fut le premier à en produire un récit officiel⁹¹ – et finalement dans la bouche de Jules César lui-même⁹².

Lorsque Jules César commande l'émission de la première monnaie figurant la fuite d'Énée⁹³, on se trouve devant une situation où un membre d'une des plus anciennes familles patriciennes de Rome entreprend ce que seuls des plébéiens ont fait avant lui : il affiche son lien généalogique avec un héros fondateur de Rome sur une monnaie⁹⁴ (fig. 24). La seule explication rationnelle est que César ait, à cette époque, ressenti un besoin impérieux de légitimation de ses actes politiques. Plusieurs exégètes se sont étonnés de l'absence d'Ascagne-Iule – et de la présence du Palladium – sur la monnaie de César figurant la fuite d'Énée⁹⁵. Le motif est, il est vrai, d'autant plus original que la formule demeurera sans postérité. Il nous semble toutefois qu'il faut interpréter le choix de ce schéma iconographique dans le contexte historique de l'utilisation du schéma de la fuite d'Énée avant la revendication césarienne. En effet, jusqu'à cette date, le schéma iconographique du « transport sur l'épaule », était employé pour représenter le mythe

⁸⁸ Caton, Fr. 9 (Chassignet).

⁸⁹ Richard 1983, p. 108-121. Poucet 1985, p. 267-168. Scheid 1993, p. 117.

⁹⁰ RRC n° 258/1. Sydenham n° 476. Zehnacker 1973, p. 492. Richard 1983, p. 118 et note 37.

⁹¹ OGR, XV, 5. Richard, *loc. cit.*

⁹² En premier lieu, à l'occasion de l'éloge funéraire de sa tante Julia : Suétone, *Caes.*, 5 ; Plutarque, *Caes.*, 5.

⁹³ BMC East II, n° 31-35, pl. 110, fig. 20. CCR, n° 1013, pl. 27. RCC, n° 458/1. Duncan 1948, p. 15, fig. 1. Schilling 1954, pl. 29, 5. Petrillo Serafin 1982, p. 35, fig. 1. Krumme 1995, n° 21, p. 255. Martin 1999, p. 330.

⁹⁴ *Supra* p.

⁹⁵ Spannagel 1999, p. 104-105 ; Fuchs 1973, p. 624.

⁸⁶ Spannagel 1999, p. 201. Zanker 1988, p. 203.

⁸⁷ Voir *infra* p.

24. Denier émis par Jules César
vers 47-46 av. J.-C. Énée porte son
père Anchise et tient dans sa main
droite le Palladium.



des jumeaux de Catane ou celui de la fuite d'Énée. Dès lors, ces motifs étaient utilisés indifféremment – sur les émissions monétaires notamment – comme une allégorie de la *pietas*. Ainsi, sur l'émission d'Herennius figurant à l'avant l'effigie de *Pietas* et au revers un jeune homme portant son père sur l'épaule (fig. 9)⁹⁶, peu importait finalement que l'observateur reconnaisse Énée ou Anapias⁹⁷, l'essentiel étant que l'image soit interprétée comme l'illustration de la *pietas erga parentem*. De sorte que César n'avait pas le choix s'il voulait que son émission monétaire soit interprétée sans ambiguïté comme la fuite d'Énée: il fallait ajouter au groupe un troisième élément, permettant son identification; pour ce *tertium quid*, deux possibilités étaient envisageables: Ascagne, ou le Palladium⁹⁸. Ce dernier étant plus immédiatement intelligible que la figure d'Ascagne – jamais attestée depuis les vases attiques figurant la fuite d'Énée⁹⁹ – c'est lui qui a été choisi. La représentation du motif du Palladium présentait par ailleurs de multiples avantages: non seulement il faisait directement référence à l'ascendance troyenne d'Énée, mais il évoquait également la charge de *Pontifex Maximus* de César; en effet, parmi les attributions de ce sacerdoce se trouvait la responsabilité de l'entretien et de la sauvegarde des *pignora imperii*, dont le Palladium était une pièce maîtresse¹⁰⁰.

On pourrait relever de nombreuses références relatives aux efforts de César visant à rattacher sa famille

à la lignée d'Énée. Mentionnons simplement quelques témoignages éloquentes, comme cette rumeur selon laquelle César projetait de transférer sa capitale à Ilion¹⁰¹, ou encore cette habitude qu'il prend dès 45 av. J.-C. de chausser les bottes rouges, attribut de Romulus et des rois d'Albe avant lui¹⁰². César valorisera, par le biais de cette généalogie, le lien rattachant la *gens Iulia* à Vénus, dont le surnom de *Genitrix* lui est suggéré à l'occasion d'un rêve¹⁰³. C'est ainsi qu'il voue – lors de la victoire de Pharsale – un temple à Vénus *Genitrix*, promesse qu'il concrétisera lors de la construction de son forum¹⁰⁴. Cette prétention généalogique s'exprime également à travers les émissions monétaires, sur lesquelles S. Weinstock a pu observer que – de 49 à 44 av. J.-C. – tous les types figurant Vénus sont à la gloire de la *gens Iulia*¹⁰⁵.

César et la référence à Romulus

L'accumulation progressive de pouvoirs entre les mains de César entraîne celui-ci à faire progressivement participer Romulus à une vision charismatique de sa propre figure politique¹⁰⁶. Aussi, alors que César avait jusque-là davantage insisté sur son ascendance troyenne, il utilisera – à partir de son élection comme

96 *BMCRR*, I, n° 1280, pl. XXX, 20. *RRC*, n° 308, 1b. Galinsky 1969, p. 55, note 105. *LIMC*, s.v. «Amphinomos et Anapias», n° 3 (Arnold-Biucchi C). Petrillo Serafini 1982, p. 35-38.

97 Zehnacker 1973, p. 534-535.

98 Sur le motif du Palladium: Dubourdiou 1989, p. 453-519.

99 *Supra* p.

100 Dubourdiou 1989, p. 366-367; 460-467; 495-498 et *passim*.

101 Suétone, *Caes.*, 79, 4.

102 Dion Cassius, XLIII, 43, 2; Festus, 128 L.

103 Servius, *Ad Aen.*, I, 720.

104 Appien, *BC*, II, 68; 76; 102; 104. Sur la construction du temple de Vénus *Genitrix*: Westall 1996. À l'occasion de l'inauguration du temple, en 46 av. J.-C., César organisa des jeux en l'honneur des Mânes de sa fille, soulignant ainsi le lien entre sa famille et la déesse: Dion Cassius, XLIII, 22. Sauron 1994, p. 499-500.

105 Weinstock 1971, p. 602 sq. Cette prétention trouve un écho significatif: César est surnommé «*Venus prognatus*» par M. Caelius dans une lettre à Cicéron (*Fam.*, VIII, 15).

106 Weinstock 1971, p. 180-186; Alföldi 1984, p. 337-338; *idem* 1951.

Pontifex Maximus – l'image du premier roi romain¹⁰⁷. À partir de 47 av. J.-C., César fait graver sur ses monnaies le *lituus*, emblème du *rex-augur*¹⁰⁸ ; il retardera, par ailleurs, l'annonce de sa victoire de Munda pour qu'elle coïncide avec les *Parilia* de 45 av. J.-C., jour anniversaire de l'*Vrbs*¹⁰⁹ ; il instaurera, d'autre part, son propre collègue de Luperques¹¹⁰ et reculera, à son tour, les limites du *pomerium*¹¹¹. Dès lors, cet emploi conjugué des figures d'Énée, des rois albains et de Romulus, participa sans doute à asseoir son autorité. Il n'hésita pas, notamment, à ajouter sa statue à celle des rois de Rome sur le Capitole¹¹².

Il est probable que la construction du charisme césarien s'est cristallisée en particulier sur la figure de Romulus, non seulement en raison de son image de triomphateur mais aussi pour son apothéose. De cette époque date d'ailleurs probablement l'introduction de l'épisode du témoignage de Julius Proculus qui prétendait devant le Sénat avoir assisté à l'apothéose du roi¹¹³. Une des étapes les plus importantes de l'intégration de la figure de Quirinus (Romulus divinisé) à la mystique césarienne fut sans doute l'installation d'une statue de César dans le temple de Quirinus accompagnée de l'inscription *Deo Inuicto*¹¹⁴. Plus tard, le Sénat accorda à César le titre de *Juppiter Julius* et instaura un flamme de son culte, acte qui le portait à la hauteur de Jupiter, Mars et Quirinus¹¹⁵. L'année 44 av. J.-C. apparaît comme la consécration de la comparaison de César à une figure royale : alors qu'il venait de recevoir le titre de *Parens Patriae* et la dictature perpétuelle¹¹⁶, César fut couronné, tel un roi, par un homme au retour des *Feriae Latinae*¹¹⁷. César a su jouer de la comparaison à Romulus – et de l'assimilation du héros à Quirinus – puisqu'il s'est vu

accorder l'épithète *diius*¹¹⁸ : l'apothéose de Romulus a été le paradigme de celle de César.

Toutefois, les documents de cette période montrent un usage très modéré de l'image des mythes fondateurs de Rome. Il est probable que la référence à la royauté et aux prétentions monarchiques du dictateur seraient apparues, par là même, beaucoup trop évidentes ; aussi s'est-il contenté de motifs symboliques et discrets tels que le *lituus* qui apparaît sur ses monnaies. Plusieurs témoignages littéraires – celui de Suétone en particulier – montrent que César se voyait reprocher d'ambitionner la dignité royale¹¹⁹ ; dans de telles conditions il aurait été peu subtil de centrer sa propagande iconographique sur des figures mythiques trop explicites.

107 Alföldi 1953, p. 1-11 ; 27-35. Delcourt 2002, p. 282-284.

108 Sur cet emblème : Alföldi 1970, p. 142-143.

109 Dion Cassius, XLIV, 4-6. Weinstock 1971, p. 175-177.

110 Le collègue des *Julii*, dont on fit savoir qu'il reconstituait le rite initial : Denys d'Halicarnasse, I, 80, 1-2.

111 Weinstock 1971, p. 306. Pour d'autres exemples de la récupération par César du personnage de Romulus, voir Alföldi 1951, p. 208-211. Classen 1962, p. 194-195. Weinstock 1971, p. 180-191. Evans 1992, p. 91-92. Martin 1994, p. 290-294.

112 Suétone, *Caes.*, 76, 22 ; Cicéron, *Deiot.*, 33 sq. ; Dion Cassius, XLIII, 45, 3 sq. Sur ces statues : Evans 1990.

113 Tite-Live, I, 16, 5 ; Cicéron, *Rép.*, II, 20 ; Denys d'Halicarnasse, II, 63, 3 ; Plutarque, *Rom.*, 28, 1. Voir Porte 1981, p. 333.

114 Dion Cassius, XLIII, 45, 3. Cicéron, *Att.*, XIII, 28, 3 ; XII, 45, 3 ; *Leg.* I, 3.

115 Dion Cassius, XLIV, 6 et Cicéron, *Phil.*, II, 110. Voir Weinstock 1971, p. 305-310. Alföldi émet des doutes sur l'authenticité de ce titre : Alföldi 1984, p. 345.

116 Dion Cassius, XLIV, 4, 4 ; Suétone, *Caes.*, 76, 2. Sur les « attributs divins » qui lui sont accordés à cette occasion : Weinstock 1971, p. 281-286. Sur les monnaies émises à cette occasion : Alföldi 1984, p. 61-64 ; 68-83.

117 Suétone, *Caes.*, 79, 3. Alföldi 1953, p. 19-27. Weinstock 1971, p. 320-325.

118 Weinstock 1971, p. 391-398. Par ailleurs, l'auteur développe l'hypothèse selon laquelle César aurait reçu de son vivant des honneurs quasi-divins : p. 270-317. Argumentation nuancée dans Alföldi 1984, p. 342-344.

119 Suétone, *Caes.*, 79, 3 : « Jamais il ne put se laver du reproche déshonorant d'avoir ambitionné la dignité royale, quoiqu'il eût répondu un jour au peuple, qui le saluait du nom de roi : « Je suis César et non pas roi » (Traduction J. Gascou Paris 1990).

5.

AUGUSTE ET LA REPRÉSENTATION EN PENDANT DE ROMULUS ET ÉNÉE

Les figures des fondateurs de Rome procurèrent à Octave un terreau fertile, propice à la promotion de son ascension politique. C'est notamment en valorisant le lien généalogique qui unissait César à Romulus et Énée – dont les poètes et les annalistes rapportaient l'apothéose – qu'Auguste put faire entériner la divinisation de César¹, et donc se présenter sur la scène politique, comme le *Diui filius*². Par ailleurs, en organisant le culte de son père adoptif, il parvint à garantir la transmission héréditaire du pouvoir, dernier pas vers la monarchie³. La diffusion de valeurs fondatrices de la société romaine ainsi que la croyance en l'avènement d'un nouvel âge d'or sont des thèmes clés sur lesquels Auguste appuiera la promotion de son pouvoir⁴. Au sein de ce « programme politique », le thème de la refondation de Rome, trouve une place fondamentale, puisque le *saeculum aureum* ne peut s'épanouir que dans le cadre d'une renaissance. Ainsi, à l'instar de quelques

1 Sur le rapport entre ces apothéoses et les funérailles de César: Richard 1966. Sur le rôle de la divinisation de César dans la politique d'accession au pouvoir d'Octave: Alföldi 1984, 229-256.

2 Zanker 1990, p. 53-57. Alföldi 1984, p. 247-252.

3 Alföldi 1970, p. 191-204.

4 Problématique centrale dans l'œuvre de P. Zanker: notamment Zanker 1990.

grands hommes de la République et en particulier de Camille, Auguste sera considéré comme un nouveau fondateur de Rome, et par association, comme un nouveau Romulus⁵.

Les ancêtres mythiques du peuple romain, Énée et Romulus, trouvent également une place de choix comme incarnation des vertus augustes. L'*auctoritas* de l'empereur reposant sur ses mérites personnels, celui-ci tient particulièrement à en favoriser la diffusion et se rattache à de glorieux modèles. Lorsqu'en 26 av. J.-C. les sénateurs accordent à Octave le titre d'*Augustus*, ils lui offrent par la même occasion le droit d'orner sa porte d'une *corona civica* et ordonnent que soit placé dans la Curie un bouclier d'or, près de l'autel de la Victoire⁶; sur ce *clipeus uirtutis* sont gravées les quatre vertus cardinales d'Auguste: *uirtus*, *clementia*, *iustitia* et *pietas*⁷. Deux de ces vertus – la *pietas* et la *uirtus* – trouveront une expression personnifiée par la représentation de Romulus et Énée.

Auguste et Énée, *exempla pietatis*

Lorsque L. Livineius Regulus fait émettre, en l'honneur d'Octave, un *aureus* figurant la fuite d'Énée en 42 av. J.-C., il renoue avec le motif de la *pietas erga parentem*⁸ (fig. VI). On s'étonne parfois, qu'à cette occasion, ce soit l'ancien schéma iconographique du groupe, plutôt que celui créé pour les monnaies émises par César vers 46 av. J.-C. qui ait été utilisé⁹. Ce choix nous paraît cependant s'inscrire de façon tout à fait logique dans le cadre du projet de vengeance d'Octave concernant son père adoptif¹⁰: cette monnaie permettait non seulement d'évoquer l'ascendance troyenne de la lignée, mais surtout la *pietas erga parentem* d'Octave vis-à-vis de César. Le type monétaire de César, qui rompait volontairement avec le schéma iconographique de la *pietas* pour mieux

5 Dans les annales, Camille est le premier à recevoir le titre de « nouveau Romulus »: Hellegouarc'h 1970; von Ungern-Sternberg 2001; Mineo 2003, p. 346-348. Auguste: Étienne 1970, p. 109-110. Gagé 1977. Gros 1976, p. 27-28.

6 Hinard, Roddaz 2000, p. 913-921.

7 Étienne 1970, p. 30-31. Wallace-Hadrill 1981. Marco Simón 2002, p. 107.

8 *BMCRR* I, p. 579, n° 4257-4258, pl. 57, fig. 8.9. *CCR*, n° 1104, pl. 28. *RCC*, p. 494, 3a, pl. LVIII. Galinsky 1969, p. 55, note 105. Fuchs 1973, fig. 18. Petrillo Serafin 1982, p. 36. Krumme 1995, n°23/1a.

9 Spannagel 1999, p. 214.

10 Spannagel 1999, p. 206-223.

25. Relief de l'Ara Pacis.
Le sacrifice de la truie par Énée.



mettre l'accent sur l'ascendance troyenne, ne permettait pas ce double jeu de signification. Le type de L. Livineius Regulus sera repris en 19 av. J.-C. par P. Petronius Turpilianus¹¹.

D'autre part, les poètes augustéens n'hésitent pas à évoquer la comparaison entre Auguste et Énée¹² : la *pietas* du *Princeps* se pose alors, avant tout, en opposition à l'*impietas* des guerres civiles¹³. À l'instar de la *pietas* d'Énée, elle se dirige aussi bien *erga deos* que *erga parentes* ; ainsi, la *pietas erga deos* se manifeste

dans l'importante entreprise de restauration de quatre-vingt-deux temples au sein de la capitale¹⁴, ainsi que dans la réhabilitation de nombreux cultes. Quant à la *pietas erga parentes* c'est dans l'acte de vengeance de son père adoptif, assassiné, qu'elle est particulièrement éclatante¹⁵.

La figure d'Énée – assez présente dans l'art augustéen – est mise en scène généralement dans un cadre propice à susciter l'assimilation, ou au moins la comparaison, entre les figures d'Auguste et Énée. L'écho entre les deux personnages dans le programme iconographique de l'*ara Pacis* en est l'un des plus beaux

¹¹ Krumme 1995, n°26/1.

¹² Ovide, *Fastes*, III, 423-426; Horace, *Carm. Saec.*, 49-52. Voir Morwood J. 1991. Chez Virgile : Binder 1988; *Idem* 1971.

¹³ Pline, *H.N.*, XVI, 7.

¹⁴ *RGDA*, XX. Sauron 1994, p. 504.

¹⁵ Spannagel 1999, p. 206-223.

exemples : à la figure *velato capite* d'Auguste dans le relief de la procession, répond celle d'Énée figurant selon le même schéma iconographique sur le relief du sacrifice¹⁶ (fig. 25).

Auguste et Romulus, *exempla virtutis*

Plus tard, le surnom de Romulus ayant été suggéré au Sénat par L. Munatius Plancus pour Auguste, on lui préféra finalement celui d'*Augustus*, que l'on jugea plus neutre du point de vue de la connotation monarchique¹⁷. Toutefois, le titre d'*Augustus* qui lui fut attribué en définitive évoquait de près Romulus et son rôle augural; Tite-Live lui-même utilise le terme pour désigner Romulus¹⁸. Dans les années suivant Actium, Octave-Auguste tente d'apparaître en héros de la *concordia*, retrouvée après un siècle de guerres civiles. À ce moment s'est probablement posé le problème du fratricide qui entachait les *res gestae* du fondateur de Rome. C'est pourquoi, de Tite-Live à Ovide, les historiens et les poètes du *saeculum Augustum* s'efforcèrent de disculper Romulus de l'assassinat de Rémus. C'est alors qu'apparaît chez Ovide la version du meurtre de Rémus par Céler, un homme de main, qui laisse Romulus inconsolable¹⁹; chez d'autres auteurs, comme Tite-Live c'est au cours d'une bataille affrontant les deux clans menés par les jumeaux que Rémus trouve la mort²⁰. La valorisation de la complicité qui unit les deux frères avait également pour but de créer un antécédent mythologique au partage du pouvoir par Auguste et Agrippa²¹. C'est ainsi que Servius – commentant les vers de Virgile à propos du gouvernement conjoint de Romulus et Rémus – fait remarquer: «*uera autem hoc habet ratio. Quirinum Augustum esse, Remum uero pro Agrippa positum qui [...] cum eo pariter tractauit*»²². Autrement dit, ainsi que Servius l'a judicieusement

noté, Virgile sous-entend à travers cette métaphore l'assimilation d'Auguste à Quirinus, et celle d'Agrippa à Rémus.

Dans ses actes et ses choix politiques mêmes, Auguste s'entourera d'une aura romuléenne, inscrivant ses pas dans ceux du fondateur²³. Alors qu'il prenait les oracles – comme c'était la coutume pour les nouveaux consuls – douze vautours seraient apparus, le même nombre que lors de la prise d'augure de Romulus²⁴. Son œuvre de restaurateur sera également prééminente: il réhabilite le Lupercal, mais également le temple de Jupiter Feretrius, construit à l'origine par Romulus pour abriter les *spolia opima* et qui tombaient en ruine²⁵. La dédicace du temple de Mars *Vltor* qui sera le sanctuaire digne de recevoir les enseignes parthiques reproduit, par ailleurs, le geste de la construction du temple de Jupiter Feretrius: ce sera désormais le lieu où seront déposés les trophées militaires²⁶. M. Spannagel a ainsi su révéler le lien sous-jacent entre les *spolia opima* et les enseignes parthiques²⁷; le temple de Mars *Vltor* devient dès lors le sanctuaire de la *uirtus* et de la gloire militaire.

Dans sa propagande iconographique, Auguste n'utilise que très peu l'image de Romulus – probablement jugée trop explicite vis-à-vis de son aspiration à un gouvernement absolu – et reprend à son compte certains motifs déjà employés par César²⁸. Lorsqu'il est nommé consul pour la première fois, en 43 av. J.-C., il fait apparaître sur des monnaies les titres de *pontifex* et *augur* et utilise le symbole du *lituus* en 40 av. J.-C.²⁹. L'image du triomphateur connaît une grande valorisation au sein de la propagande augustéenne. La base Albani décline ce thème sous les traits de plusieurs figures marchant l'une derrière l'autre³⁰. Les personnages sont nus, à l'exception d'un court pan de tissu noué autour de leurs hanches; les uns sont glabres, les autres barbus, tous tiennent une branche de palme au creux du bras. Une figure se différencie des suivantes par l'originalité de son comportement: alors que les quatre autres personnages portent le trophée sur leur épaule gauche et la palme au creux

16 Evans 1992, p. 46.

17 Florus, II, 66; Suétone, *Aug.*, 7, 4; Dion Cassius, LIII, 16, 6-8. Voir Gagé 1930, p. 138-139. Schilling 1960, p. 195. Porte 1981, p. 337-338. Martin 1994, p. 408.

18 Tite-Live, I, 8, 2. À ce sujet: Johner 1996, p. 163-164 et n. 273.

19 Diodore de Sicile, VIII, 6, 3. Denys d'Halicarnasse, I, 87, 4; Ovide, *Fastes*, IV, 837-844 et V, 469-470; Plutarque, *Rom.*, 10, 2; Servius, *Ad. Aen.*, XI, 603.

20 Tite Live, I, 7, 2. Denys d'Halicarnasse, I, 87, 1-3 et II, 2, 4; Strabon, V, 3, 2 (C 230).

21 Delcourt 2003, p. 287-288. Wiseman 1995a, p. 136. Roddaz 1984, p. 206 et 275.

22 Servius, *Ad. Aen.*, I, 292.

23 Scott 1925. Gagé 1930. Alföldi 1970, p. 218. von Ungern-Sternberg 1998.

24 Appien, *Bel. Civ.*, 3, 13, 94; Suétone, *Aug.*, 95; Dion Cassius XLVI, 46, 3.

25 *LTUR* III, s.v. «Iuppiter Feretrius, Aedes», (F. Coarelli), p. 133-134.

26 Dion Cassius, LV, 10, 3.

27 Spannagel 1999, p. 224-255.

28 Zanker 1990, p. 53-57.

29 Monnaie de 43: *RRC*, n°493, 490/2. Un *lituus* figure sur *RRC*, n°526/3, 537/1, 538/1. Evans 1992, p. 96.

30 Schneider 1990, p. 167-174.

du bras droit, un des triomphateurs rompt avec la symétrie de la composition en tenant son trophée au creux du bras droit et la palme dans la main gauche. Ce choix iconographique répond certainement au souci de briser la monotonie de la procession. Outre sa symbolique augurale, la figure mythologique du fondateur de Rome était donc sollicitée par Auguste pour sa *uirtus*. Sur les Fastes affichés sur l'arc d'Auguste, près du temple du *Diuus Iulius*, apparaissait sur la première ligne le triomphe de Romulus, fils de Mars, sur le roi Acron de Caenina daté de la première année de l'État. Cette exaltation de la *uirtus* du fondateur de Rome, qui trouvait un juste écho dans celle du « refondateur » Auguste, résonnera chez les poètes augustéens : ainsi Properce, qui surnomme Romulus « père de la cité et de la *uirtus* »³¹.

Le forum d'Auguste

C'est dans le programme iconographique du forum d'Auguste que l'utilisation des images des fondateurs de Rome dans le cadre de la propagande augustéenne apparaît de la manière la plus éclatante. Fils d'un père divinisé, le *Divi filius* trouve alors l'occasion de faire valoir la grandeur de sa lignée, légitimant ainsi ses ambitions politiques³². En effet, le choix d'un programme statuaire mettant en scène les *summi viri*, les héros et les dieux qui constituaient son ascendance généalogique permettait de suggérer que les vertus, la gloire et enfin le pouvoir pouvaient revêtir un caractère héréditaire³³. À un moment où Gaius et Lucius devenaient assez mûrs pour apparaître sur le devant de la scène politique³⁴, il était impératif pour Auguste de faire percevoir à ses contemporains le poids de la légitimité dynastique. Le nouveau forum devint le théâtre de ces aspirations.

La structure architecturale et le programme iconographique du forum

Nous disposons de plusieurs types de sources concernant la structure originelle de cet ensemble

³¹ Properce, *Élégie*, IV, 4, 10.

³² Zanker 1990, p. 193. Spannagel 1999, p. 21-40.

³³ Spannagel 1999, p. 345-358.

³⁴ En 5 av. J.-C. s'était tenue une cérémonie pour la majorité de Gaius, tandis que Lucius recevra la toge virile en 2 av. J.-C. : Spannagel 1999, p. 35-40. Voir également Zanker 1990, p. 215-223.

monumental : en premier lieu, les vestiges préservés ainsi que ceux récemment dégagés au cours de fouilles archéologiques ; les sources littéraires, et le témoignage d'Ovide en particulier ; la comparaison, enfin, avec d'autres ensembles du monde romain. La conjonction de ces sources a permis de réaliser une restitution d'ensemble du forum d'Auguste sur laquelle chacun s'accorde aujourd'hui, pour ce qui est de sa structure générale³⁵ (fig. 26). Le temple de Mars *Vltor*, dont Auguste avait promis la dédicace à l'issue de la bataille de Philippes en 42 av. J.-C. se dresse le long du côté nord-est de la place³⁶ ; de part et d'autre s'ouvrent deux larges exèdres, juxtées de longs portiques qui courent jusqu'à l'autre extrémité de la place³⁷. Dans les parois des exèdres et du portique sont percées des niches qui accueilleraient originellement les statues des personnages marquants de l'histoire de Rome³⁸. Dans chaque exèdre, une série de niches flanquait une large niche centrale : dans celle-ci se trouvait, d'un côté le groupe de la fuite d'Énée, et de l'autre, celui de Romulus *tropaeophorus* (fig. II et III).

D'après les lieux de découverte des rares inscriptions et fragments de statues qui aient été mis au jour sur le forum d'Auguste, il apparaît que le portique ouest abritait Énée, les rois d'Albe et les membres de la *gens Iulia*, tandis que le portique est était le lieu d'exposition de la statue de Romulus et des autres grands hommes de l'histoire de Rome³⁹. Ainsi, durant les fouilles de 1924-26, les *elogia* de trois membres de la *gens Iulia* de l'époque républicaine et de cinq rois albains furent mis au jour dans l'abside nord. Pour P. Zanker cela signifie qu'une sélection de *Julii* et de rois albains occupaient les quatorze niches de chaque côté de la statue d'Énée. Récemment, M. Spannagel a émis l'hypothèse qu'il devait exister un plus grand nombre de statues et, suivant Degrassi, il suppose que des niches étaient superposées sur deux rangées dans chaque exèdre, élevant ainsi le nombre de niches à trente et une⁴⁰. Les rois albains auraient alors été exposés en une série de dix-sept statues

³⁵ Zanker 1968. Zanker 1990. Schmidt-Colinet 1991. Kockel, in *LTUR*, s.v. « Forum Augustum ». Spannagel 1999. Marco Simón 2002. Geiger 2008.

³⁶ Suétone, *Aug.*, 29, 2.

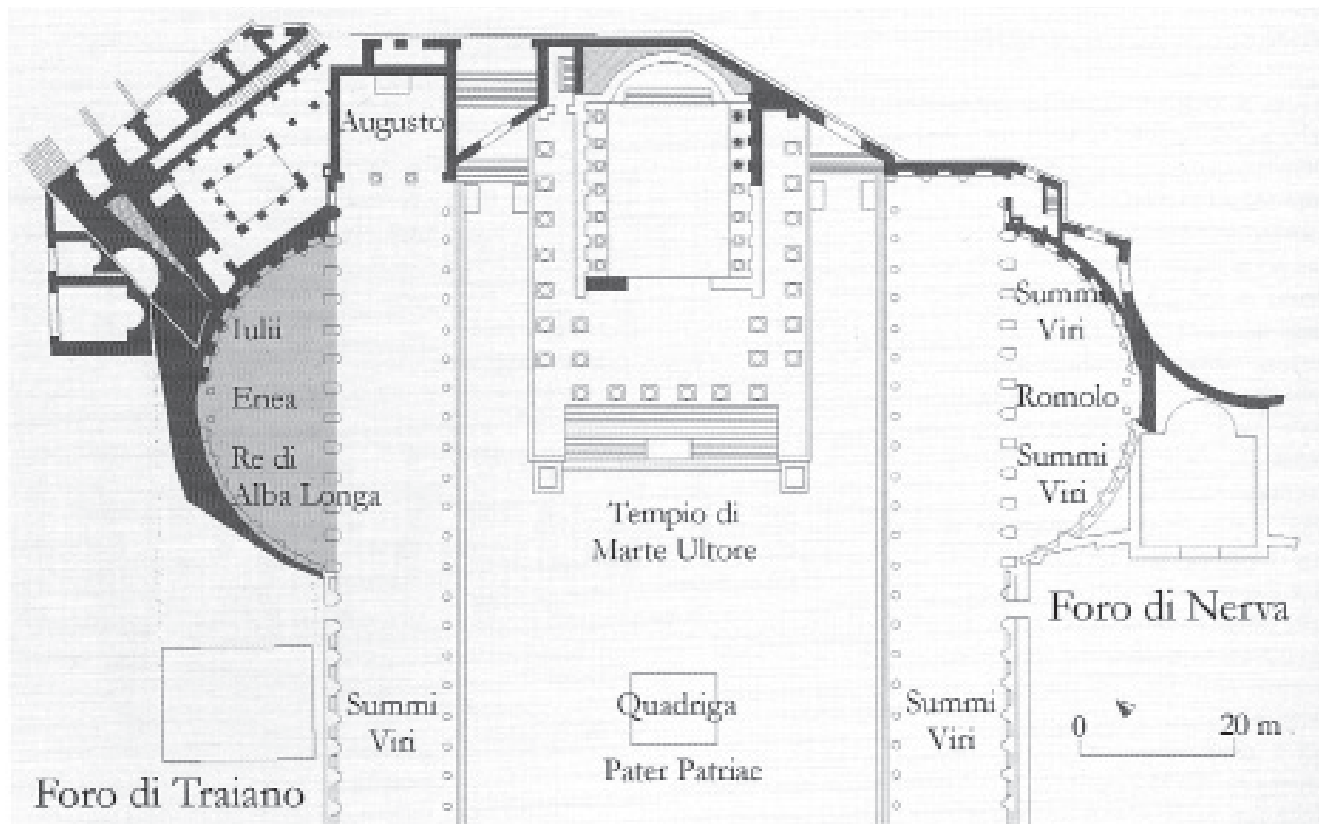
³⁷ De nouvelles découvertes tendraient à prouver qu'il existait en réalité deux autres exèdres, symétriques aux premières, dans la partie sud du forum : La Rocca 2001, p. 184-194.

³⁸ Suétone, *Aug.*, 31 ; Dion Cassius, LV, 10, 2.

³⁹ Spannagel 1999, p. 267-344. Geiger 2008, p. 117-162.

⁴⁰ Spannagel 1999, p. 267-287. Contra : Geiger 2008, p. 117-118. Pour ce dernier, la destination des niches de la rangée supérieure, plus petites, n'est pas résolue.

26. Dessin de restitution du forum d'Auguste (d'après Carandini, Capelli 2000).



réparties dans la rangée supérieure de l'exèdre nord, d'Énée lui-même – placé à l'extrémité est de l'exèdre – à Romulus. En effet, M. Spannagel déduit de l'existence de plusieurs *elogia* mentionnant le nom d'*Aeneas*, qu'Énée devait figurer parmi les rois de la rangée supérieure; selon lui, Énée était donc représenté deux fois dans cette exèdre, puisqu'il apparaissait également dans la grande niche centrale sous le type iconographique de la fuite d'Énée⁴². Quant à la présence en cet endroit d'une statue de Romulus, Spannagel lui-même émet des doutes sur cette éventualité, dans la mesure où elle aurait plutôt dû figurer dans l'exèdre sud, à la tête des rois de Rome.

Dans la restitution de P. Zanker, les *summi viri* occupaient non seulement l'exèdre sud, mais aussi les niches des deux portiques latéraux, tandis que les membres de la *gens Iulia* se concentraient tous dans l'exèdre nord. Contredisant cette restitution, M. Spannagel montre que les quatorze niches de la rangée inférieure de l'exèdre nord n'auraient pas été

suffisantes pour contenir tous les *Iulii*⁴². De sorte que, selon lui, toute la face nord du forum, portique compris, aurait été réservée à la *gens Iulia* et à leurs proches, tandis que la face sud aurait contenu les statues des *principes uiri* qui n'appartenaient pas à l'arbre généalogique d'Auguste. Cette hypothèse trouve une confirmation dans la nouvelle lecture d'une tablette d'Herculanum selon laquelle il y avait une *porticus Iulia* dans le forum d'Auguste, où aurait trouvé place le tribunal du préteur urbain⁴³. Ceci laisse à penser que le portique nord du forum était surnommé ainsi afin de le différencier de son pendant⁴⁴. Il est bien évident que la restitution de M. Spannagel ne marque pas de changement révolutionnaire vis-à-vis de celle de P. Zanker; il n'en demeure pas moins que certaines améliorations apportées, qui relèvent plutôt de l'affinement de notre connaissance du programme ornemental de ce forum, nous paraissent judicieuses, en raison, notamment, de la plus grande

42 Spannagel 1999, p. 288-299.

43 G. Camodeca in Carnabuci 1996, p. 66.

44 *Ibidem*, p. 70.

41 Hypothèse reprise par Geiger 2008, p. 103-104, 126 (Romulus) et 130.

place dévolue au développement généalogique de la lignée d'Auguste et, par là même, à l'expression de la glorification dynastique.

Identification des effigies et restitution du programme décoratif

Sous chacune des niches était fixée une plaque de marbre sur laquelle était gravé un résumé de l'*elogium* de ces grands hommes. On connaît le texte des plaques accompagnant les statues de Romulus et d'Énée grâce à des copies mises au jour sur le forum de Pompéi⁴⁵.

En ce qui concerne l'identité d'une partie des *summi viri*, des plaques attestées à Arezzo et à Lavinium sont riches d'enseignement⁴⁶. Les *elogia* d' Ap. Claudius Caecus, Q. Fabius Maximus, T. Sempronius Gracchus, L. Licinius Lucullus, C. Marius, L. Aemilius L.f. Paullus et M. Valerius Maximus furent découverts à Arezzo ; ceux de Caecus et Fabius Maximus ont également été mis au jour lors de fouilles du *Forum Augustum*. Enfin, Lavinium a livré des copies des *elogia* de Lavinia et de Silvius Aeneas. D'autres noms nous sont parvenus à travers la littérature ; ainsi Pline mentionne la présence de la statue de Scipio Aemilianus, précisant qu'il portait la couronne de siège qu'il avait gagnée en Afrique⁴⁷ ; Aulu Gelle rapporte que Corvinus, était représenté avec un oiseau sur la tête⁴⁸. On a, d'autre part, suggéré que la liste des héros républicains donnée par Ovide dans les *Fastes*, I, 590-608, était inspirée de la galerie de statues du Forum d'Auguste⁴⁹. D'autres auteurs n'ont pas manqué de souligner le rapprochement entre ce programme statuaire et les héros que rencontre Énée lors de sa catabase au livre VI de l'*Énéide*⁵⁰ : Anchise désigne alors à son fils les rois d'Albe, Romulus, César, Auguste et Marcellus. Cette similitude met en valeur l'influence du texte de Virgile sur la conception ornementale du forum d'Auguste, laquelle était, par ailleurs, déjà sensible dans le schéma iconographique du groupe de la fuite

d'Énée, qui pour la première fois, sans doute, voyait l'association des quatre figures suivantes : Énée/ Anchise/ Ascagne/ Pénates⁵¹.

Romulus, Énée et l'Empire

Le forum d'Auguste, au cœur de la Capitale, était l'occasion de rendre manifeste aux yeux du monde la grandeur de la lignée des dirigeants de l'Empire, et de justifier la domination de Rome sur une grande partie du monde connu. Au cœur de ce programme iconographique se dressaient le fondateur de Rome et l'ancêtre du peuple romain. Ainsi, Romulus, fils de Mars, avait reçu en héritage la valeur guerrière et l'éternelle victoire. Il est donc juste que ses descendants règnent sans partage sur des terres conquises à la force des armes.

Quant à la figure d'Énée, elle visait plus particulièrement à légitimer l'action politique de la *gens Iulia*. Elle apparaissait, également, d'une certaine manière, comme une justification de l'impérialisme romain en Asie Mineure : à travers Énée, prince héritier de Troie, le peuple romain revendiquait son origine phrygienne et son « droit » sur le gouvernement de cette région. A cet égard, les Romains pouvaient également s'appuyer sur ces quelques vers de l'*Iliade* dans lesquels Énée, au cours des minutes précédant son combat contre Achille, rappelle sa glorieuse ascendance, rabaissant à cette occasion son adversaire qui ne pouvait se vanter d'un aussi prestigieux lignage⁵² : Énée descend de Zeus par Dardanos, ancêtre de la famille royale de Troie et Aphrodite, fille de Zeus, est sa mère⁵³. On a vu par ailleurs que l'usage de tels expédients diplomatiques à l'égard du monde grec pouvait se révéler particulièrement efficace pour rendre tolérable la conquête romaine⁵⁴. À une période de son histoire où le territoire romain connaissait une expansion sans précédent, la stabilité de l'Empire ne reposait plus seulement sur la force des armes mais également sur une propagande de grande ampleur, apte à persuader les peuples conquis de poser les armes et d'accepter la domination romaine.

45 CIL X, 808-809. Spannagel 1999, p. 162 et 192.

46 Zanker 1990, p. 210-215 et Spannagel 1999, 321.

47 Pline, *H.N.*, XXII, 6, 13.

48 Aul.Gell., *NA*, 9, 11, 10.

49 Evans 1992, p. 111-112. Elle mentionne d'autre part les rapprochements qui ont été faits avec d'Horace, *Odes*, I, 12.

50 Virgile, *Énéide*, VI, 703-892. À ce sujet voir notamment Sauron 1994, p. 528-530.

51 Pour comparaison : Virgile, *Énéide*, II, 717-724. Le fait avait déjà été souligné par Spannagel 1999, p. 111.

52 Homère, *Iliade*, XX, 104-109.

53 *Iliade*, XX, 206-217.

54 Cf. *supra* p.

Les *elogia*

La restitution du texte des *elogia* qui se trouvaient sous les statues d'Énée et de Romulus est fondée sur les inscriptions mises au jour sur le forum de Pompéi; celles-ci font référence, l'une, à la fuite d'Énée de Troie, et l'autre, à la prise par Romulus des armes d'Acron.

Romulus, Martis [f]ilius, urbem Romam [condi]dit et regnavit annos duodequadraginta isque primus dux duce hostium Acron, rege Caeninensium, interfecto spolia opi[ma] Iovi Feretrio consecra[vit] receptus-que in deoru[m] numerum Ouirin[us] appellatu[s] est. (Romulus, fils de Mars, a fondé la ville de Rome et régna trente-huit ans. Premier général en chef, après avoir tué le chef Acron, roi des Caeninenses, il consacra ses dépouilles opimes à Jupiter Feretrius. Il a été reçu parmi les dieux sous le nom de Quirinus).

Aenea[s, Ven]eris et Anchisa[e f]ilius), Troia]nos qui capta Tr[oi]a bello s]uper[fue]rant, in It[alia] adduxit. Bell]um su[scep]it...] suit une lacune de trois lignes et demi puis le texte reprend: *[oppidum Lavinium] cond[idi]t et ibi regnavit an]nos tris. In [bel?]lo Lauren [ti sub]ito non con[pa]ruit appel[latus]q[ue] est Indiges [pa]ter et in deo[rum] n]umero relatus.⁵⁵ (Énée, fils de Vénus et d'Anchise, conduisit en Italie les Troyens qui avaient survécu à la guerre et à la prise de Troie. Il entreprit la guerre (lacune...) Il fonda l'*oppidum* de Lavinium où il régna trois ans. Il disparut subitement pendant la guerre contre les Laurentes; sous le nom de *Pater Indiges*, il fut compté au nombre des dieux).*

L'hypothèse selon laquelle les inscriptions pompéiennes seraient des copies de celles du forum d'Auguste repose sur la correspondance entre le texte et la description des statues proposée par Ovide, et d'autre part, sur la correspondance formelle entre la syntaxe des plaques pompéiennes et celle des fragments d'*elogia* provenant du forum d'Auguste.

Par ailleurs, la découverte d'inscriptions de ce type dans le forum de Mérida, dans lequel on peut reconnaître – grâce à un réseau convergent de témoignages archéologiques – une copie du forum d'Auguste⁵⁶, a permis de confirmer le texte de certains *elogia*, et de compléter, notamment, le texte de l'*elogium* d'Énée

dont un fragment permet de corriger légèrement la transcription de Degrassi:

[...]r / regna[vit] annos tris. I]n luco / Lauren[ti subito n]on comparuit / appell[atus]q[ue] est Indiges pater / [et in deorum nu]merum relatus. (Il disparut subitement dans le bois sacré des Laurentes; sous le nom de *Pater Indiges*, il fut compté au nombre des dieux).

Reprenant à son compte les travaux de Degrassi sur la composition des *elogia*, M. Spannagel a montré que ces derniers sont de deux types⁵⁷. Alors que les *principes viri* possédaient chacun deux *elogia* – l'un donnant leur nom et leur *cursus honorum*, l'autre rappelant les hauts faits du personnage – les statues des parents d'Auguste n'étaient accompagnées que d'une plaque, mentionnant l'ensemble de ces données de manière homogène; ainsi se présentent en effet les *elogia* de Drusus et de C. Iulius Caesar, père du dictateur⁵⁸.

Virtus et Pietas: la représentation en pendant

La mention de la cristallisation sur les figures de Romulus et d'Énée de deux vertus cardinales – respectivement la *uirtus* et la *pietas* – est devenue un poncif⁵⁹. Ce qui n'a pas été vu, cependant, c'est le rôle fondamental du programme ornemental du forum d'Auguste dans ce processus. En effet, l'étude de notre corpus permet d'assurer que c'est alors que se produisent trois bouleversements fondamentaux dans l'iconographie des héros fondateurs de Rome.

- C'est à cette occasion qu'est créé le type de Romulus *tropaeophorus*, par imitation d'un schéma iconographique de Mars, porteur de trophée⁶⁰;
- l'image d'Énée et celle de Romulus adulte se fixent définitivement sur les schémas iconographiques de la fuite d'Énée et du *tropaeophorus*; ce qui signifie que les autres thèmes iconographiques illustrant leur geste resteront d'emploi sporadique;
- ces deux motifs seront fréquemment représentés en pendant.

⁵⁵ Transcription de Degrassi 1937.

⁵⁶ Sur le forum de Mérida: *infra* p.

⁵⁷ Spannagel 1999, p. 293-297.

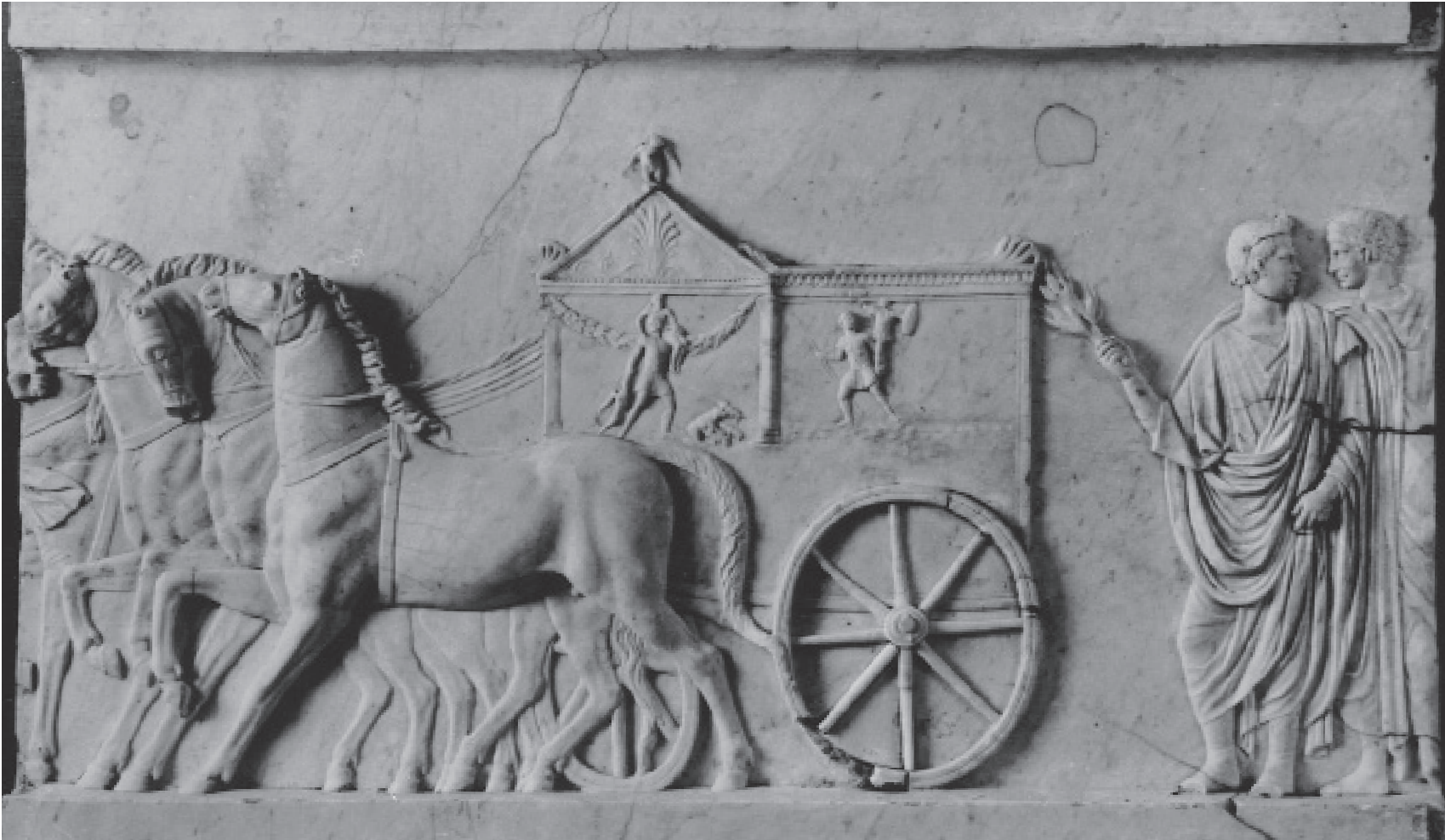
⁵⁸ Degrassi n° 7.

⁵⁹ Voir notamment Martinelli-Soncarrieu 1996, *passim*; Spannagel 1999, p. 201; Zanker 1990, p. 207.

⁶⁰ Voir *infra* p.

27. Relief dit « de la tensa ».
Représentation de la fuite d'Énée
et de Romulus porteur de trophée
sur les panneaux de la tensa

(un char sacré sur lequel
on promenait les images des dieux).
Musée national de Budapest.



Cette fixation de l'iconographie des héros fondateurs a une conséquence directe. La représentation de Romulus devient synonyme de *uirtus* autant que celle de la fuite d'Énée l'était – depuis longtemps déjà – de *pietas*⁶¹. De sorte que les images d'Énée et Romulus deviennent complémentaires⁶², et que leur représentation en pendant est, en réalité, un prétexte à une mise en scène des « deux visages » de la vertu du héros. Il nous semble important d'insister sur ce caractère pratiquement indissociable, dans ces conditions, de l'une et l'autre figure, qui justifie selon nous la pratique perpétuée de leur représentation en pendant.

Deux témoignages iconographiques, en particulier, illustrent parfaitement ce principe de la

représentation en pendant de Romulus et Énée⁶³. Le premier apparaît sur un relief récemment acquis par le musée national de Budapest. Il s'agit d'un *disiectum membrum* d'une frise sculptée, conservée à la Casa de Pilatos de Séville, mais provenant d'Italie, et très probablement de Rome⁶⁴ (fig. 27). Sur la plaque de Budapest, une *tensa* tirée par quatre chevaux, est ornée d'un panneau frontal figurant la fuite d'Énée, et d'un panneau latéral, portant une représentation de Romulus *tropaeophorus*. Les chevaux attelés à la *tensa* sont menés par deux personnifications, *Virtus* et *Honos*, dont les corps sont représentés en vision

63 Il existe d'autres exemples, comme les acrotères du temple du *Diuus Augustus*, d'après les monnaies d'Antonin: *BMC Emp.*, IV, n° 916. *RIC*, III, n° 272.

64 Ronke 1987, p. 125, 679, n° 38. Szidat 1997, *passim*. Spannagel 1999, *passim*. Schäfer 2002. D'après B. de Montfaucon cette plaque, en particulier, avait été achetée à Rome: de Montfaucon 1722, p. 102, pl. XXXIV, 3. Sur les reliefs conservés à la Casa de Pilatos: Trunk M. 2002, p. 252-254, pl. 68-69.

61 Voir *supra* p.

62 Zanker 1990, p. 201.

frontale, la tête tournée vers la *tensa*. Ils se dirigent vers un personnage vêtu d'une cuirasse, tenant un *aplustum* à la main, le pied posé sur un *rostrum* : ce guerrier détient les attributs d'une victoire maritime. De cette victoire nous avons une évocation un peu plus loin sur la frise : des guerriers livrent combat sur des bateaux se dirigeant vers un promontoire, sur lequel est assis Apollon. À la suite de cette plaque, que Th. Schäfer a interprétée, à juste titre, comme une représentation de la bataille d'Actium, grâce à la présence d'Apollon⁶⁵, un autre fragment de relief représente l'empereur Auguste assis sur le *currus triumphalis* à l'occasion de son triple triomphe, sur la Dalmatie, Actium et l'Égypte. Il semble clair que le programme de ce relief était centré sur les exploits et la personne de l'empereur, raison pour laquelle Th. Schäfer a proposé de lire la procession comme une représentation des funérailles d'Auguste⁶⁶. D'ailleurs le décor de cette *tensa* est en parfait accord avec le texte de Dion Cassius, décrivant la procession qui honora cet événement. L'historien grec nous apprend, en effet, que derrière le char qui portait une des trois *imagines* de l'empereur, venait un char portant celles de ses ancêtres, puis celles des grands personnages de l'histoire, parmi lesquels Romulus⁶⁷. Par ailleurs la pratique était récurrente au cours des funérailles impériales, puisque Tacite évoquant les celles de Drusus, fils de Tibère, précise que l'*imago* d'Énée et celle de Romulus prenaient place parmi les ancêtres de l'empereur⁶⁸. Il nous semble, d'autre part que le décor de la *tensa*, trahit l'influence du programme décoratif du forum d'Auguste, avec les figurations d'Énée et Romulus en pendant. D'après le traitement des visages, et de la toge du magistrat se dressant derrière la *tensa*, Th. Schäfer a proposé de dater le relief du règne de Caligula ou, au plus tard, de celui de Claude⁶⁹. Nous retiendrons, à l'instar de nombreux commentateurs de l'œuvre, la datation d'époque claudienne, tant nous paraît convaincante la comparaison de la technique de rendu des visages avec ceux des reliefs claudiens de la villa Médicis⁷⁰.

Les peintures murales de la façade constituent un autre témoignage de la représentation en pendant de Romulus et Énée⁷¹. (fig. II et III) Les tableaux ornant la façade de la *fullonica* sont peints de part et d'autre de la porte d'entrée et sont datés au plus tard de 72 ap. J.-C. si l'on en croit l'étude des graffiti inscrits sous les tableaux⁷². Il s'agit de documents iconographiques d'autant plus importants à cet égard, que c'est d'après eux que Jean Gagé proposa de restituer le schéma iconographique des groupes de Romulus et Énée sur le *forum Augustum*⁷³.

Restitution des groupes statuaires du forum d'Auguste

On doit, en effet, à la perspicacité de J. Gagé d'avoir identifié, dans ces deux tableaux, le schéma iconographique de ces groupes statuaires dont on connaissait l'existence grâce à un passage des *Fastes* d'Ovide⁷⁴. « Ici il [Mars] voit Énée chargé de son cher fardeau et maint ancêtre de la lignée des Jules ; là, il voit le fils d'Ilia portant sur ses épaules les armes d'un chef vaincu »⁷⁵.

Voyons, plus précisément, comment les sources disponibles peuvent nous aider à proposer une restitution des groupes iconographiques de la fuite d'Énée et de Romulus *tropaeophorus* du *Forum Augustum*.

Le groupe de la fuite d'Énée

Pour nous aider dans la restitution du groupe de la fuite d'Énée du forum d'Auguste, nous avons la chance de pouvoir nous appuyer sur les précieuses informations fournies par les fragments d'un groupe statuaire mis au jour sur le forum de Mérida, ancienne capitale de la province de Lusitania. C'est ainsi que les fouilles qui se poursuivent depuis plusieurs années à Mérida sur un terrain adjacent au « Temple de Diane » – qu'on interprète aujourd'hui comme un *Augusteum*, un temple dédié au culte impérial – ont révélé des structures appartenant au

65 Schäfer Th. 2002, p. 47

66 Schäfer Th. 2002, p. 48. *Infra* p.

67 Dion Cassius, 56, 34, 2.

68 Tacite, *Annales*, 4, 9, 3.

69 *Ibidem*, loc. cit.

70 Prückner H. 1980, p. 363. Froning H. 1981, p. 4. Hölischer 1994, p. 100.

71 Nous reviendrons sur ces tableaux *infra* p.

72 Fröhlich Th. 1991, p. 339-340.

73 *Supra* p.

74 Gagé 1930, p. 130-182.

75 Ovide, *Fastes*, V, 565-566 (traduction H. Le Bonniec).

28. Statue d'Ascagne
provenant du forum de Mérida.
Musée archéologique national
de Madrid



28

forum de la cité, capitale de la province de Lusitanie⁷⁶. M. Floriani Squarciapino proposa la première de mettre en relation le forum de Mérida avec le forum d'Auguste à Rome⁷⁷. Par la suite, les découvertes

⁷⁶ En dernier lieu : Panzram 2002, p. 227-312 et Mateos Cruz, Palma García 2004, p. 41-45.

⁷⁷ Floriani Squarciapino 1982, p. 40-42.

29. Autre vue de la statue d'Ascagne
provenant de Mérida.



29

archéologiques ont permis de confirmer cette interprétation, pour parvenir aujourd'hui à une restitution mettant brillamment en valeur tout ce que l'architecture et le décor du forum *emeritense* doit à celui de son prestigieux modèle⁷⁸. Parmi les vestiges statuaires mis au jour à l'emplacement du forum de Mérida, deux fragments de statues attestent avec certitude l'existence d'un groupe figurant la fuite d'Énée⁷⁹. On doit à W. Trillmich d'avoir reconnu dans la prétendue statue de Diane provenant de Mérida et conservée au musée archéologique de Madrid, une statue d'Ascagne du type « Fuite d'Énée »⁸⁰ (fig. 28 et 29). Par la suite, la découverte de fragment d'un *elogium* à Énée inscrit sur une plaquette de marbre, copie de l'original du *Forum Augustum*, a permis de confirmer qu'un groupe dédié au héros troyen existait bien

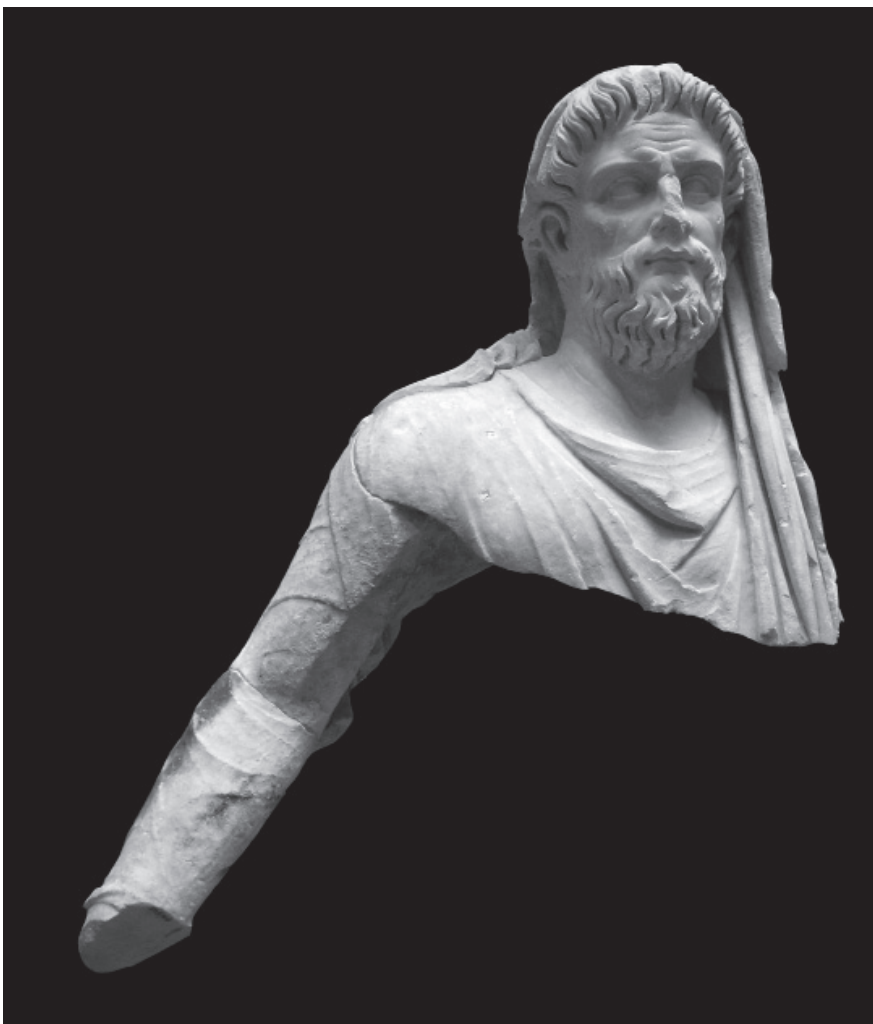
⁷⁸ Sur le *Forum Augustum* : Spannagel 1999 avec bibliographie complète.

⁷⁹ García y Bellido 1949, p. 147-148, n° 156, pl. 118. Trillmich 1992. de la Barrera Anton, Trillmich 1996, pl. 28, 29, 30.1-2, 36.1, 37.1-2. Spannagel 1999, n° A5. Nogales Basarrate 2008.

⁸⁰ Trillmich 1992.

30. Statue d'Anchise provenant du forum de Mérida. Musée d'art romain de Mérida.

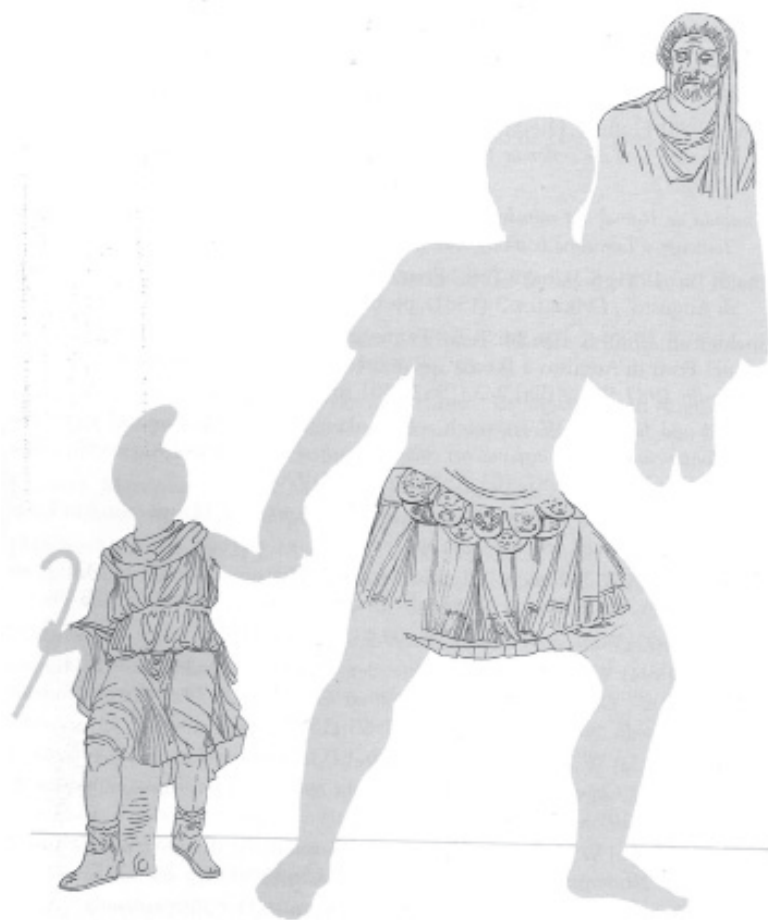
31. Proposition de restitution du groupe de la fuite d'Énée du forum de Mérida (d'après Trillmich W. 1996, p. 104).



30

sur le forum de Mérida⁸¹. C'est le fragment de statue représentant Anchise qui nous apprend le plus sur le type iconographique du groupe. Le vieil homme, barbu, les traits marqués, est représenté *velato capite* et vêtu d'une tunique. L'axe rectiligne dans lequel s'inscrivent sa tête et son buste, ainsi que son bras très détaché du corps, nous permettent de supposer qu'Anchise était assis, non sur la nuque de son fils, mais sur l'avant-bras (fig. 30).

Un des principaux problèmes à résoudre pour parvenir à une restitution d'un modèle statuaire de la fuite d'Énée est la transposition spatiale d'une image presque toujours attestée sur des supports en deux dimensions. En effet, au sein de notre corpus, se côtoient deux solutions possibles: la marche latérale



31

vers la droite qui est la version adoptée sur les supports en deux dimensions, ou la marche vers l'avant qui est celle des groupes funéraires en ronde-bosse mis au jour en Germanie (fig. 86 et 87). Il nous semble que la question mérite d'être abordée, dans la mesure où elle est au centre de la restitution, par W. Trillmich, du groupe statuaire du forum de Mérida, partiellement conservé⁸² (fig. 31).

Sur les représentations archaïques, Énée marchait vers la droite, certes, mais droit devant lui, car le groupe est représenté de profil sur les vases attiques⁸³. Il semble qu'à l'époque hellénistique – où les représentations de trois-quarts étaient maintenant

81 Barrera Anton, Trillmich 1996.

82 Trillmich 1996a, fig. 1. Nogales Basarrate 2008, p. 303 et fig. 3.

83 Sur la marche vers la droite cf. Woodford, Loudon 1980.

32. Fragment de statue cuirassée.
Musée d'art romain de Mérida,
inv. 33676.



préférées aux représentations de profil – on ait gardé cette convention de la marche vers la droite. Mais de la conservation de cette tradition est née une distorsion: quand les personnages étaient peints de profil sur les vases attiques, il ne faisait aucun doute qu'ils marchaient droit devant eux; mais en transposant la convention de la marche vers la droite à un groupe représenté de trois-quarts, c'est-à-dire en perspective rabattue, on rend plus difficile la lecture du schéma iconographique initial, surtout quand il s'agissait d'un groupe en marche. La fuite vers la droite est une représentation du mouvement typique du plan en deux dimensions. Sur un tel type de support, la représentation du mouvement n'est possible qu'en deux directions seulement, vers la droite ou vers la gauche. Reliefs et tableaux ne sont pas dénués d'une dimension spatiale. Cependant, si

l'imagier veut représenter un déplacement du fond de l'image vers le premier plan ou réciproquement, il devra, pour rendre le mouvement intelligible, représenter le mouvement de profil ou de trois-quarts, et donc engager son personnage dans un déplacement au moins légèrement latéral. C'est un traitement qu'il est plus facile de réussir grâce à l'adjonction d'éléments de décor et de personnages secondaires, qui permettent de rendre l'impression de profondeur. On pourra ainsi faire la même observation pour l'adaptation d'une représentation de statue en position de marche à un support en deux dimensions. La tradition picturale prouve que dans la transcription en image d'une statue dynamique, les vues de trois-quarts ou de profil sont celles qui sont presque systématiquement choisies, ces dernières étant à juste titre considérées comme privilégiées dans la mise

33. Relief du Sebasteion
d'Aphrodisias figurant la fuite
d'Énée. Vénus en arrière plan.

en scène du mouvement, dans le traitement de son amplitude⁸⁴. Finalement, un groupe figuré en perspective rabattue, et donc dans un mouvement latéral, sur un support en deux dimensions, est souvent un écho trompeur de son original. La tentative de restitution du groupe statuaire de Mérida est une parfaite illustration de la manière dont une mauvaise lecture des images apparaissant sur des supports en deux dimensions, peut fausser la restauration de l'aspect originel d'une sculpture et l'interprétation de ses éléments.

L'Ascagne de Mérida, conservé au musée archéologique de Madrid, marche droit devant lui, comme on pouvait l'attendre d'une représentation en ronde-bosse de la fuite d'Énée⁸⁵. Or, W. Trillmich propose de restituer cet Ascagne à côté d'un fragment de bassin de statue cuirassée, dessinant une grande enjambée latérale, comme si le personnage marchait à grands pas vers la droite, ou comme si son pied gauche était posé sur un support⁸⁶ (fig. 32). Constatant le caractère conflictuel des deux positions au sein d'une restitution du groupe d'Énée – Ascagne marchant devant lui et Énée marchant vers la droite – il a proposé de restituer le groupe selon un schéma iconographique, non seulement extrêmement rare, mais qui, de plus, paraît difficilement applicable aux vestiges en question. Il s'agit en effet d'un schéma iconographique qui n'est attesté, à l'époque romaine, qu'au Proche-Orient et sur quelques intailles⁸⁷. Une première objection, d'ordre stylistique, serait alors de dire qu'une telle représentation sur le forum d'une capitale provinciale serait un hapax bien surprenant. Mais à ceci s'ajoute un empêchement technique. Si le sculpteur avait voulu employer à Mérida ce schéma iconographique, Ascagne adopterait une position latérale, fendue vers la gauche, comme sur les quelques intailles



et le relief d'Aphrodisias⁸⁸ (fig. 33) présentant ce schéma iconographique, afin d'opposer à Énée un personnage en position symétrique. De plus, comme sur les exemples précédemment cités, les jambes et les pieds devraient se croiser (formule en X) ou au moins se toucher (formule en V). Or, ici, la position avant/arrière des jambes d'Ascagne et l'absence de toute marque d'arrachage près de ses pieds, obligent à rejeter la formule de l'opposition symétrique. Ainsi il apparaît finalement que ce fragment de statue cuirassée ne peut pas être le bassin d'Énée; ce dernier devait être figuré marchant droit devant lui, comme Ascagne. Un meilleur reflet de la position originelle d'Énée dans le groupe du forum de Mérida serait la statue cuirassée de Cordoue⁸⁹, qu'on suppose

84 On regardera notamment les différents couples statue-monnaie, mis en relation dans l'ouvrage de L. Lacroix, par exemple les œuvres de Praxitèle (1949, p. 302 sq.). Voir également l'étude de M. de Cesare sur le motif du «Knielauf»: de Cesare 1997, p. 42-55. C'est le même processus qui apparaît sur les représentations de quadriges, les chevaux s'éloignant l'un de l'autre; ex: Bianchi Bandinelli 1969, fig. 88 et 89 p. 96 (Rome, *intarso* de la basilique de Junio Baso).

85 C'est ainsi en effet qu'Ascagne et Énée sont représentés sur les seuls témoignages en ronde-bosse, bien conservés, de la fuite d'Énée, à savoir les groupes funéraires de Germanie. Noelke 1976, p. 411-412. *LIMC*, s.v. «Aineas», n° 149-153. Kempchen 1995, p. 92 sqq. Spannagel 1999, n°A2-A9.

86 Museo de Arte Romano de Mérida, inv. 33.676.

87 Relief du Sebasteion d'Aphrodisias: Smith R.R.R. 1990. Intailles type de Clercq: De Ridder, de Clercq, VII, 1911, n°3131. Intailles type Ionides: Boardman 1968, p. 97, n° 44.

88 Cf. note précédente.

89 Vermeule 1964, p. 103, n°137A. Acuña Fernandez 1975, p. 42-44, n°III. Stemmer 1978, p. 84. León 1990, p. 373-374, pl. 44. Trillmich 1992, p. 33, fig. 13. Schröder 1995,

34. Statue cuirassée provenant du forum de Cordoue. Romulus (ou Énée). Musée archéologique de Cordoue, collection E. Tienda.



être un fragment d'une statue de Romulus *tropaeophorus*, sculpture qui justement faisait pendant à celle du groupe de la fuite d'Énée sur le forum d'Auguste⁹⁰ (fig. 34). Quant au bassin de statue cuirassée interprété comme un fragment de statue, il devait être placé dans une niche, comme en témoigne l'arrière du bassin cuirassé, mal dégrossi; ce dernier point est d'ailleurs également en contradiction avec l'extrême soin apporté au traitement de la statue d'Ascagne, même sur sa face arrière. Il nous semble donc plus pertinent, après analyse de l'ensemble de ces éléments, d'interpréter le bassin de statue cuirassée soit comme la représentation d'un des *summi viri* du portique du forum de Mérida, soit comme l'image d'un empereur.

p. 296. Trillmich 1996b p. 185. Spannagel 1999, n° R1, p. 396. López, Garriguet 2000, p. 51, n°4.

90 Spannagel 1999, p. 132 sq.

Romulus porteur de trophée

À la suite de sa victoire sur Acron, roi de *Caenina*, Romulus s'approprie les armes du vaincu et les accroche de façon organisée à un tronc d'arbre: il crée ainsi, selon la légende, le premier trophée de l'histoire de Rome⁹¹. De retour dans la capitale, il ordonne la construction d'un temple dédié à Jupiter Feretrius sur le Capitole, auquel il offrira les *spolia opima*, dépouilles opimes de sa victoire⁹². La version la plus complète de cet épisode nous est rapportée par Plutarque: «Quant à Romulus, voulant s'acquitter de son vœu d'une manière qui fût la plus agréable pour Jupiter et qui charmât les yeux de ses concitoyens, il fit couper dans son camp un chêne gigantesque, le fit tailler en forme de trophée et y suspendit, en les ajustant chacune à sa place, les armes d'Acron; puis il revêtit son costume d'apparat et couronna de laurier son abondante chevelure»⁹³.

Iconographiquement, le type dépend de celui de Mars portant un trophée, la différence majeure étant que Romulus est imberbe et apparaît en vêtement militaire, alors que Mars est nu à part un manteau flottant⁹⁴. Il existe un autre indice permettant de les différencier, quoique plus difficile à discerner: la légère torsion de la jambe de Mars qui lui donne l'air de danser⁹⁵ et qui est absente des représentations de Romulus. De plus, des inscriptions comme *ROMVLO CONDITORI* et *ROMVLO AUGVSTO*⁹⁶ (fig. VII), permettent d'identifier avec certitude de nombreuses monnaies avec Romulus, tandis que d'autres, sans légende spécifique⁹⁷ peuvent facilement être confondues avec des représentations de Mars.

La statue de Romulus qui ornait le forum d'Auguste était sans doute la plus célèbre expression plastique

91 Festus 202–204L, *ILS* 64 = *I I* 13.3.70, Cic. *Rep.* II, 7, 12–10, 17; Tite-Live, I, 10; Denys d'Halicarnasse II, 34, 4; Properce, IV, 10, Plutarque, *Rom.*, 16, Val. Max. III, 2, 3, Flor. I, 1, 11; Servius *Aen.*, VI, 859; Sol. I, 20; *vir ill.* II, 4. Voir Picard 1957, p. 105.

92 Sur la dédicace des *spolia opima*: Flower 2000. Spannagel 1999, p. 132–161 et p. 225–255.

93 Plutarque, *Rom.*, 16, 4.

94 *RRC*, n° 306: monnaie émise par L. Valerius Flaccus vers 108–107 av. J.-C.; *RRC*, n° 429: P. Fonteius p.f. Capito vers 55 av. J.-C.). *LIMC*, sv «Arès/ Mars» (E. Simon) n° 217, 218, 219, notamment les statuettes en ronde-bosse, n° 121 à 130. Gagé 1930, p. 138–181.

95 *LIMC*, sv «Arès/ Mars» (E. Simon), p. 555 sur le type T et son origine.

96 Ex: sesterce d'Hadrien: *BMC Emp.* III, 443. *RIC* II, n° 653; aureus d'Hadrien: *RIC* II, n° 370; monnaies d'Antonin: *BMC Emp.*, IV, n° 916. *RIC*, III, n° 272.

97 Voir *LIMC*, s.v. «Arès/Mars»: on comparera le type monétaire de Romulus *tropaeophorus*, où le héros apparaît habillé, aux monnaies figurant Mars *tropaeophorus*, où le dieu est nu (n° 214 à 223), par exemple: n° 214 (sesterce de Vitellius) et 217 (médaillon de Marc Aurèle).



35. Base de Cività Castellana.
Romulus (ou Énée) couronné
par une Victoire.

de ce schéma iconographique. Comme dans les exèdres du forum d'Auguste, l'image de Romulus *tropaeophorus* apparaît en pendant de celle d'Énée dans les tableaux de la façade de la *fullonica* de Fabius Ululitremulus (Pompéi IX, 13, 5⁹⁸); ces derniers présentent par ailleurs l'avantage de la polychromie. Celui de gauche met en scène Romulus *tropaeophorus*, sur un fond neutre, dépourvu d'éléments de paysage, comme pour mieux évoquer un modèle statuaire et non pictural. Le fondateur de Rome se déplace vers la droite, se présentant de façon frontale, la tête légèrement tournée en arrière. De sa main droite il tient une lance, tandis qu'un trophée, dont il tient l'extrémité de la main gauche, est posé sur son épaule. Il est vêtu d'une cuirasse à lambrequins de type hellénistique sous laquelle dépasse sa tunique; dans son dos flotte un *paludamentum* (fig. III). On retrouve ce même schéma iconographique sur le relief de la *tensa* des funérailles d'Auguste conservé au musée national de Budapest⁹⁹. (fig. 27).

Ainsi que nous l'avons montré plus haut pour les représentations de la fuite d'Énée, cette représentation de trois-quarts face, les jambes largement écartées, trahit une représentation statuaire dans laquelle le héros marchait vers l'avant¹⁰⁰. Un document vient appuyer cette hypothèse de restitution. Il s'agit d'un torse de statue cuirassée mis au jour sur le forum de Cordoue¹⁰¹, mesurant 1,90 m, ce qui laisse supposer qu'il s'agissait à l'origine d'une sculpture colossale, d'environ 3,50 m de haut¹⁰² (fig. 34). Les fouilles du forum de *Colonia Patricia Corduba* et l'étude des vestiges, notamment architectoniques, donnent de bonnes raisons de croire, qu'à l'instar de Mérida, la capitale de Bétique disposait d'un forum construit comme une imitation du *Forum Augustum*¹⁰³. Ce torse est une œuvre dont les caractéristiques stylistiques tardo-hellénistiques, évoquant notamment des prototypes de l'école de Pergame¹⁰⁴, mettent en valeur le langage iconographique typiquement augustéen de la cuirasse. Cette dernière présente un décor dont les motifs clés sont les deux griffons affrontés de part et d'autre d'une tige végétalisée jaillissant d'une

palmette, dont naissent par ailleurs de fines tigelles enroulées sur elles-mêmes qui suivent la bordure de la cuirasse¹⁰⁵. Le torse est en partie couvert par un pan du *paludamentum* fixé par une fibule ronde sur l'épaule droite. Le trait le plus original de cette cuirasse est probablement l'absence totale de ptéryges, de sorte que la tunique s'épanouit librement hors de la cuirasse et couvre les cuisses jusqu'aux genoux. On ne connaît, dans l'art romain, que de rares attestations d'une telle cuirasse, représentée, en particulier sur la base de Cività Castellana¹⁰⁶. Sur celle-ci, les deux personnages qui en sont revêtus, par ailleurs pieds nus, sont diversement interprétés comme Énée – ou Romulus – sacrifiant à Mars¹⁰⁷ (fig. 35). Un tel type de cuirasse nous oriente, en ce qui concerne le torse de Cordoue, vers la représentation d'une divinité, d'un héros, ou encore d'un personnage héroïsé. Lors de sa première publication par A. Garcia y Bellido, le torse était interprété comme le vestige d'une statue de Trajan ou d'Hadrien qui aurait posé le pied droit sur un adversaire soumis¹⁰⁸; C. C. Vermeule l'interprétait, à sa suite, comme Mars sous le pied duquel il restituait un casque ou globe¹⁰⁹. Plus récemment P. Léon a défendu de façon convaincante l'hypothèse d'une datation claudienne, aujourd'hui communément adoptée, se basant sur le style des plis du *paludamentum* et de la tunique, et voyait dans la statue la représentation d'un empereur, éventuellement Auguste sous les traits de Mars¹¹⁰. De son côté, W. Trillmich a identifié la position du large pas en avant et propose d'y reconnaître une copie de la statue de Romulus qui ornait le forum d'Auguste¹¹¹. Le savant, à qui l'on doit également d'avoir identifié le groupe de la fuite d'Énée du forum de Mérida, a su de manière convaincante mettre en valeur non seulement le mouvement de l'œuvre¹¹², mais aussi les caractéristiques de la cuirasse, en particulier l'absence de ptéryges que l'on retrouve également sur des représentations monétaires de Romulus. Il est, depuis, revenu sur son interprétation et préfère y voir désormais le torse d'Énée

98 *Supra* p.

99 *Supra* p.

100 *Supra* p.

101 Voir note n°.

102 Trillmich 1996b, p. 186.

103 *Infra* p. Le forum d'Italica a lui aussi livré des fragments appartenant sans doute à une statue de Romulus : *infra* p.

104 Vermeule 1964, p. 103. León 1990, p. 373.

105 Le type des deux griffons affrontés a été choisi ou peut-être même créé pour la cuirasse de Mars *Vltor* sous le règne d'Auguste : Siebler 1988, 52-70, p. 189-193.

106 *Supra* p.

107 Autres termes de comparaison dans Trillmich 1996b, p. 187.

108 García y Bellido 1961, p. 196-198, fig. 1-5 (Trajan).

109 Vermeule 1964, p. 103, n° 137 A (Empereur époque flavienne ou trajanienne).

110 León 1990, p. 373-380.

111 Trillmich 1992, p. 32-33.

112 À nouveau argumenté dans Trillmich 1996b, p. 187.

36. Ara Casali. Face arrière.
Les quatre registres figurent
la légende de Romulus et Rémus,
de la rencontre de Mars et Rhéa
Silvia à la découverte

par des bergers de la louve allaitant
les jumeaux. Musée du Vatican,
Museo Gregoriano Profano, inv. 1186.



du groupe de la fuite d'Énée¹¹³. Les commentateurs continuent généralement de préférer l'interprétation comme Romulus *tropaeophorus*¹¹⁴, point de débat qui ne pourra probablement pas être élucidé sans de nouvelles découvertes venant compléter ce groupe. Il nous semble, en effet, que la partie du torse conservée est insuffisante pour se prononcer en faveur de l'une ou l'autre interprétation, en raison notamment de l'absence du bras gauche, dont la position serait d'autant plus révélatrice que Romulus, comme Énée, dans les groupes du forum d'Auguste, portaient un fardeau sur leur épaule gauche – Anchise pour Énée, le trophée pour Romulus – dont le maintien générerait une position différente du bras¹¹⁵.

Trinidad Nogales Basarrate a récemment publié un fragment de torse de statue cuirassée mis au jour au début du xx^e siècle dans la calle de Suárez Somonte, à Mérida, dans un secteur correspondant au portique de l'*Augusteum* du forum colonial de la cité, à l'opposé de la zone où furent découverts des fragments du groupe de la fuite d'Énée¹¹⁶. La facture et l'iconographie de ce fragment de statue monumentale – figurant un griffon dressé sur un rinceau – paraissent très proches de la cuirasse de la statue de Cordoue. Sur la base de ces comparaisons, et au vu des dimensions de ces fragments qui laissent supposer que la statue avaient des proportions équivalentes à celles du groupe de la fuite d'Énée, elle propose de voir dans ce fragment un vestige d'une statue de Romulus *tropaeophorus*, dont on peut raisonnablement supposer qu'elle apparaissait en pendant à celle d'Énée sur le forum de la capitale de Lusitanie.

L'ara Casali: un reflet du décor de l'ara Pacis?

La mise en scène de Romulus et Énée sur l'ara Pacis s'inscrit dans la lignée pré augustéenne du traitement des thèmes, dans le sens où ce programme est antérieur à l'usage de la figuration en pendant introduite par Auguste dans le programme ornemental du forum d'Auguste. Les Modernes veulent voir dans cet édifice

113 *Ibid.*, p. 188.

114 Spannagel 1999, p. 133; Vaquerizo in Vaquerizo (Ed.) 1996, p. 34.

115 Voir les tableaux pompéiens de la *fullonica* de Fabius Ululitremulus, *infra* p.

116 Nogales Basarrate 2008, fig. 5.

37. Ara Pacis.

Relief restitué figurant le Lupercal.



un antécédent de la représentation en pendant des deux héros fondateurs au forum d'Auguste¹¹⁷. Mais il s'agit d'une hypothèse erronée et pour tout dire anachronique du point de vue de l'art augustéen.

La comparaison du décor figuré de l'*ara Pacis* avec celui de l'*ara Casali* conservé au musée du Vatican¹¹⁸ (fig. 36), amène à revoir l'interprétation de deux des reliefs historiés de l'*ara Pacis*, celui « du Lupercal » et celui de « Tellus ».

Sur le premier (fig. 37), la restitution communément adoptée par tous pour les fragments de relief figurant une tête de Mars et un tronc d'arbre noueux, auprès duquel se dresse le flanc gauche d'une figure masculine, propose d'y voir une représentation du Lupercal¹¹⁹. L'hypothèse semble bien aventureuse, dans la mesure où l'on n'a pas l'ombre d'un indice permettant de supposer la présence de la louve, ni

celle des jumeaux, ni d'aucun des éléments de paysage ou de faune qui accompagnent habituellement la scène, comme la grotte ou le pic (les pattes d'oiseau conservées évoquent plutôt celles d'un rapace). De plus la présence de Mars dans une scène de Lupercal est quasiment un hapax dans l'état actuel de notre documentation¹²⁰. Quant au fragment de figure à droite, en plus de son caractère extrêmement fragmentaire, aucun attribut ne permet d'y reconnaître Faustulus. Le relief tel qu'il a été restauré propose une mise en scène avec la *lupa Romana* au centre, Mars à gauche et Faustulus à droite. Cette restitution nous paraît abusive, c'est pourquoi nous nous proposons de la réviser.

La comparaison des fragments conservés avec la scène du registre supérieur de l'*ara Casali* pourrait autoriser une interprétation plus conforme. Sur l'*ara Casali*, Mars debout dans la partie gauche du décor marche vers la droite, en direction de Rhéa Silvia endormie, sous un arbre noueux, au centre du relief. À droite, Somnus assis sur une masse rocheuse

117 Zanker 1990, p. 203.

118 Maynial 1903, p. 27-28. Robert 1919, p. 241-253. Hermann 1961, p. 154, n° 2A. Santolini Giordani 1989, p. 119-120, n° 62. Schraudolph 1993, p. 242, n° L185. Dräger 1994, p. 250-251, n° 90. Spinola 1996, p. 106-107, n° PN 52A. Andreae et al. 1998, p. 240-249.

119 La restitution est de G. Moretti: Moretti 1948, p. 153-156, p. 16. Simon 1967, p. 24-25, fig. 28.

120 À moins que le dieu Mars soit bien le personnage représenté à gauche de la grotte sur le décor stucqué funéraire d'Aguzzano, qui, par ailleurs, est postérieur de près de deux siècles au relief de l'*ara Pacis* (*infra p.*).

38. Ara Pacis. Relief figurant Tellus.



occupe toute la hauteur du décor¹²¹. Il semble que les fragments de l'*ara Pacis* seraient plus facilement restituables dans le cadre de ce schéma iconographique, avec Mars à gauche, Somnus à droite, et Rhéa Silvia, au milieu, dans la partie totalement perdue du décor. Il est entendu que notre restitution présente le même écueil que celle de G. Moretti : le caractère hypothétique du groupe central ; mais, dans notre version, la représentation du dieu Mars est pleinement justifiée dans une scène figurée où il apparaît comme protagoniste et selon un schéma iconographique largement attesté. Par ailleurs, le choix de cette scène serait plus en accord avec la propagande iconographique julio-claudienne qui, si elle avait totalement exclu la représentation de l'allaitement des jumeaux

par la *lupa Romana*, ne dédaignait pas des allusions plus ésotériques aux héros fondateurs de Rome. La légende de la rencontre de Mars et Rhéa Silvia avait l'avantage de faire directement allusion à la place prééminente de Mars parmi les ancêtres fondateurs du peuple romain.

La comparaison des reliefs de l'*ara Pacis* avec l'*ara Casali* est l'occasion d'apporter de nouveaux éléments au dossier du relief de *Tellus*, pourtant déjà largement débattu¹²² (fig. 38). Une grande partie des chercheurs, à la suite d'Erika Simon¹²³, s'accorde aujourd'hui à reconnaître dans ce relief figurant une femme assise

121 Il s'agit bien de Somnus et non du Tibre comme l'a montré C. Lochin (1995).

122 Notamment : Strong 1937a (*Terra Mater* ou *Italia*), Kähler 1954 (*Tellus Italia*), Weinstock 1960 (Pax), Simon 1967 (*Tellus*), Berczelly 1985 (Rhea Silvia), Galinsky 1992 (allégorie polysémique), Spaeth 1994 (Céres), Castriota 1995 (allégorie polysémique), Sauron 2000, p. 34-35 (*Tellus*).

123 Simon 1967.

sur un rocher, tenant des jumeaux sur ses genoux, environnée de végétation, d'animaux, d'eau et encadrée de deux *aurae velificantes*¹²⁴, une personnification de *Tellus*, la terre nourricière et féconde. Cette interprétation est justifiée par le rapprochement de la scène représentée sur le relief de l'*ara Pacis* avec un passage d'Horace :

« Que la terre, mère fertile des moissons et du bétail, décore Cérès d'une couronne d'épis ; que les eaux et les souffles salubres de Jupiter nourrissent ce qu'elle enfante »¹²⁵.

Il ne s'agit pas ici de remettre totalement en question une telle interprétation, assurément fondée, même s'il faut bien admettre qu'on ne connaît pas de parallèle à ce schéma iconographique dans les représentations de *Tellus*, qui tient habituellement dans ses bras non pas des jumeaux mais une corne d'abondance¹²⁶. Jusqu'ici, nul ne s'est aperçu que le schéma iconographique employé pour représenter *Tellus* n'était pas un hapax dans l'art antique. Il s'agit, en effet, du schéma iconographique créé pour représenter une autre figure féminine, vénérée comme une divinité maternelle et féconde : Léo, mère des dieux jumeaux Apollon et Artémis. Depuis Théocrite, Léo était surnommée la « Courotrophe », celle qui porte des enfants : c'est elle que les jeunes filles spartiates invoquaient pour avoir une belle progéniture¹²⁷. De plus, un des épisodes principaux de son mythe et une grande partie de son répertoire iconographique, la représentaient fuyant devant le serpent Python, un enfant dans chaque bras. Dans le répertoire grec, elle est vêtue tantôt du *peplos*, tantôt du *chiton* et il s'agit généralement d'une figure matronale, la tête recouverte d'un pan de son himation ou d'un voile. Les premières attestations du schéma iconographique apparaissent dès la seconde moitié du VI^e siècle av. J.-C. en particulier sur une amphore à col mise au jour à Vulci¹²⁸. Le groupe statuaire d'Éphèse, sculpté par Scopas de Paros et décrit par Strabon¹²⁹, figurait Léo dans une attitude calme, tenant un sceptre, tandis qu'à ses côtés, Ortygie, personnification de l'île qui avait accueilli l'accouchement, tenait les jumeaux dans ses bras.

D'autres sources attestent la mise en scène iconographique du groupe formé par Léo et ses enfants sur un rocher. Un groupe de bronze érigé à Delphes, probablement par Euphranor et décrit par Klearchos, représentait la déesse posant le pied sur un rocher, celui sur lequel elle était montée quand elle était menacée par Python¹³⁰. Selon ce même Klearchos, le rocher se trouvait dans le sanctuaire de Gé, près de la source des Muses à Delphes. Une variante de l'épisode de Python mettait à nouveau Léo en relation avec Gé : ainsi, chez Euripide, Léo emmène son fils Apollon sur le Parnasse où un dragon garde l'oracle de Gé¹³¹ ; l'enfant, dans les bras de sa mère, tue le monstre de ses flèches. Le rapprochement entre les deux déesses, Léo et Gé, va parfois jusqu'à la confusion, dans des illustrations de la légende qui oppose Léo et ses enfants à Tityos ; les deux déesses sont présentes, en effet, dans cet épisode, ainsi que l'attestent des récits littéraires pour Léo et une inscription sur une amphore datable de 560 av. J.-C. provenant de Caere, pour Gé¹³² : Léo enlevée par Tityos est poursuivie par ses enfants, tandis que Gé tente de séparer les combattants. Sur quelques documents litigieux, en particulier une amphore à col de Tarquinia, Léo/Gé s'interpose entre Tityos et le groupe d'Artémis et Apollon¹³³ : on a ici des exemples dans lesquels les personnages de Gé et Léo sont fondus en une seule et même figure féminine.

Ces exemples d'assimilation entre Gé et Léo pourraient être liés au fait qu'elles partageaient, à Athènes au moins, ce caractère de « courotrophe ». En effet, Pausanias nous apprend qu'il existait dans cette cité, près de l'entrée de l'Acropole, un sanctuaire dédié à *Ge Kourotrophos* et *Demeter Chloe*¹³⁴. Ainsi, on vénérât à Athènes une Gé « nourricière d'enfant », caractère que l'on connaissait pour être celui que Théocrite attribuait à Léo dans une de ses idylles. Léo faisait l'objet d'un culte en Asie Mineure, un de ses temples les plus célèbres étant le *Létôn* de Xanthos¹³⁵. Il existe, sur des revers de monnaies, des représentations de Léo dans lesquelles on pourrait reconnaître l'effigie de la déesse, honorée dans de

124 On doit leur identification à Rizzo 1939, p. 140 sq.

125 Horace, *Carm. Saec.*, 29-32. Traduction. F. Villeneuve, Paris, 1929, p. 190.

126 LIMC, s.v. « Tellus » (E. Ghisellini), en particulier p. 888.

127 Théocrite, *Idylles*, 18, 50-51.

128 Paris, Louvre, F226. *ABV*, 308, 66 (P. de la Balançoire). LIMC, s.v. « Léo » (L. Kahil), n° 2, fig. 10.

129 Strabon, XIV, 1, 20.

130 LIMC, s.v. « Léo » (L. Kahil), n° 23.

131 Euripide, *Iphigénie en Tauride*, 1239-1251.

132 Paris, Louvre, E 864. *ABV* 97, 33. *CVA*, I, pl. 6. LIMC, s.v. « Ge » (Mary B. Moore), n° 10.

133 Tarquinia, Museo Nazionale, RC 1043. *CVA* 2, pl. I (1169). Autres documents litigieux : LIMC, s.v. « Léo » (L. Kahil), n° 41-45.

134 Pausanias, I, 22,3.

135 Metzger et alii 1979, p. 9-28.

39. Monnaie émise à Tripolis, au III^e siècle av. J.-C. Léo assise en compagnie de ses jumeaux Apollon et Artémis (d'après LIMC, sv. « Leto », fig. 28).



tels sanctuaires. La plupart de ces monnaies présentent Léo selon le type créé par Euphranor, c'est-à-dire debout, un enfant dans chaque bras. Mais l'une d'elles, émise à Tripolis (Lydie) au III^e siècle av. J.-C.¹³⁶, représente la déesse assise sur un rocher – probablement celui qu'on appelait le « rocher de Léo » à Delphes¹³⁷ – ses jumeaux sur les genoux, la tête couverte d'un voile, en tout point semblable à la figure de *Tellus* de l'*ara Pacis*. (fig. 39).

C'est également Léo et son fils que nous reconnaitrons sur une statue offerte par un notable sur le forum de Cumae en Campanie¹³⁸. Dédiée à Apollon, cette œuvre met en scène une femme assise sur un rocher recouvert de rinceaux d'acanthes, la poitrine dénudée, son nourrisson sur le genou gauche lui posant la main sur la poitrine¹³⁹. Le rocher et l'incarnation de la jeune femme comme figure maternelle renvoient directement à Léo tandis que les acanthes et le nouveau né évoquent Apollon¹⁴⁰. La statue étant

offerte à ce dieu, nous ne voyons pas de raison de douter de l'interprétation.

Ainsi, nombreux sont les indices qui peuvent nous inciter à penser que c'est un schéma iconographique de Léo que des artisans ont employé pour représenter la *Tellus* de l'*ara Pacis*. Tout d'abord, la monnaie de Tripolis nous offre la preuve que ce schéma iconographique était attesté dès le III^e siècle av. J.-C. pour la représentation de Léo, assise sur son rocher éponyme, tenant ses enfants sur les genoux. Ensuite diverses sources grecques témoignent, sinon d'une assimilation, au moins d'un partage de caractères entre Gé – dont l'équivalent latin n'est autre que *Tellus*¹⁴¹ – et Léo. C'est uniquement dans ce cadre que peuvent s'expliquer les caractères iconographiques de la *Tellus* de l'*ara Pacis*, le pan d'himation recouvrant ses cheveux, les jumeaux sur ses genoux et le rocher sur lequel elle est assise. Par ailleurs, les animaux sur lesquels sont assis les *aurae velificantes*, vont dans le sens de cette interprétation : le cygne sur lequel est représentée la figure féminine de gauche est l'animal apollinien par excellence¹⁴², tandis que le monstre de droite n'est pas sans évoquer le serpent Python ou le dragon contre lequel les jumeaux eurent à défendre leur mère. Ainsi la signification de la *Tellus* de l'*ara Pacis* prend toute son ampleur dans le cadre de la symbolique apollinienne du décor de l'*ara Pacis*, en particulier celle du motif de l'acanthé, révélée par les travaux de G. Sauron¹⁴³. Auguste ayant placé Apollon « au sommet des hiérarchies divines »¹⁴⁴, nul doute que le choix d'incarner *Tellus* sous les traits de Léo et les fruits de la terre sous l'aspect des jumeaux divins, s'inscrivait parfaitement dans la perspective de la politique religieuse du *Princeps*¹⁴⁵.

Ce schéma iconographique fut appliqué à une autre figure mythologique, qui, à l'instar de Léo, donna naissance à des jumeaux. Sur le troisième registre de l'*ara Casali* on reconnaît, au centre, une figure féminine qui reproduit presque exactement, le schéma iconographique de la *Tellus* de l'*ara Pacis* : il s'agit de Rhéa Silvia tenant Romulus et Rémus sur ses genoux. La

136 AE : SNG Aulock 3308. LIMC, sv. « Léo » (L. Kahil), n° 28.

137 Bommelaer 1991, p. 144, n° 327.

138 Notable du nom de C. Lucceius. *CIL* X, 1613. Zanker 1990, p. 312, fig. 245.

139 G. Sauron avait suggéré d'y reconnaître *Tellus* et l'avait rapproché d'un passage de la IV^e églogue de Virgile annonçant un renouveau de la nature sous le règne d'Apollon (Virgile, *Églogues*, IV, 10 et 18-20). Sauron 2000, p. 182.

140 Sur la symbolique apollinienne de l'acanthé voir plus loin et Sauron 2000, *passim*.

141 LIMC, sv. « *Tellus* » (E. Ghisellini), p. 879.

142 Voir l'étude de B. Kellum sur la symbolique apollinienne de la faune représentée sur l'*ara Pacis* : Kellum 1994, p. 26-45. On retrouve l'interprétation dans Sauron 2000, p. 85.

143 Sauron 1988, p. 35 sq. ; *idem* 2000, p. 60 et p. 183-196.

144 L'expression est de G. Sauron (2000, p. 63).

145 Sur l'utilisation du culte d'Apollon dans le cadre de la propagande religieuse d'Auguste : Lambrechts 1953, Gagé 1981 et Strazzulla 1990.

40. Autel de la gens Augusta
à Carthage. Musée du Bardo, Tunis.



position des jumeaux est d'ailleurs frappante par son parallélisme avec celle des nourrissons de l'*ara Pacis* ; en effet, la position de ces derniers reproduit exactement le schéma iconographique où Romulus et Rémus tendent les mains vers les mamelles (fig. 36 et 38). La comparaison entre ces deux reliefs de l'*ara Pacis* et ceux de l'*ara Casali*, nous permet d'émettre l'hypothèse que l'artisan de l'*ara Casali*, ayant emprunté le schéma iconographique de la rencontre de Mars et Rhéa Silvia à celui qui ornait l'*ara Pacis*, aura ensuite choisi de figurer Rhéa Silvia selon le schéma iconographique de *Tellus*, dont le voile sur la tête et les jumeaux sur les genoux durent lui paraître appropriés pour la représentation de la vestale, mère des jumeaux fondateurs. Que l'artisan de l'*ara Casali* se soit inspiré de cette figure féminine, symbole de fécondité pour représenter la mère de Romulus et Rémus, il n'en faut pas douter, puisque ce schéma iconographique n'est pas attesté par ailleurs pour Rhéa Silvia et que l'*ara Pacis* figurait en assez bonne place dans le décor monumental de la capitale de l'Empire pour qu'on puisse lui supposer une telle influence. Cette reprise du type iconographique de la « *Tellus* » de l'*ara Pacis*, pour représenter Rhéa Silvia, n'est-elle

pas le témoignage que l'artisan de l'*ara Casali* avait opéré, dans son esprit, un rapprochement entre les deux figures ? Cette constatation plaide en faveur de l'intention symboliste de l'artiste ayant dessiné le relief de *Tellus*, lequel souhaitait probablement susciter, dans l'esprit des spectateurs de son œuvre, une réelle ambiguïté quant à la personnalité profonde de cette figure féminine¹⁴⁶. Quoi qu'il en soit, ce raisonnement visait essentiellement à ébranler la confiance trop généralement répandue en l'authenticité de la restitution des fragments dans le cadre d'une scène de Luperéal, et, par là même, d'une représentation en pendant de Romulus et Énée au sein de ce décor monumental.

Si nous parlions d'anachronisme, c'était afin de souligner qu'avant le programme iconographique du forum d'Auguste, la juxtaposition iconographique des héros fondateurs de Rome ne faisait pas partie des formules en usage. Celle-ci – qui va de pair avec la fixation de l'imagerie d'Énée et Romulus sur deux schémas iconographiques stéréotypés – doit être mise au compte

¹⁴⁶ Sur le goût de l'aristocratie romaine pour les messages dissimulés : Sauron 2000, p. 63-64.

des innovations de l'imagerie augustéenne consacrées par le *Forum Augustum*. Cette évolution est perceptible, notamment, dans le choix du thème de la fuite d'Énée sur l'autel de la *gens Augusta* à Carthage¹⁴⁷ (fig. 40). En effet, le programme iconographique de cet autel reprend les thèmes phares et les personnages clés de l'*ara Pacis*, dont il présente une adaptation des schémas iconographiques sous l'influence de l'imagerie augustéenne. La scène du sacrifice d'Énée de l'*ara Pacis*, donne naissance à deux nouvelles scènes: une scène de sacrifice d'une part – où officie le commanditaire de l'autel, ou bien Auguste lui-même, selon les interprétations¹⁴⁸ – et Énée d'autre part, figé dans le schéma stéréotypé de la fuite d'Énée. Quant au panneau de Roma assise sur un monceau d'armes, il est transmis tel quel, tandis que la scène apollinienne de l'autel de la *gens Augusta* apparaît comme une synthèse visuelle d'un des thèmes sous-jacents les plus importants du programme iconographique de l'*ara Pacis*: l'avènement du *regnum Apollinis*¹⁴⁹.

Les funérailles et l'apothéose d'Auguste

La politique d'Auguste concernant la mise en place d'une vision charismatique de son personnage repose en partie sur l'acceptation par la population de l'apothéose de César. Auguste peut ainsi se proclamer *Divi filius* assez tôt au cours de sa carrière, puisqu'une telle inscription apparaît sur des émissions monétaires dès 40 av. J.-C. probablement¹⁵⁰. Cependant, le processus avait commencé un peu plus tôt puisqu'en 42 av. J.-C. les triumvirs vouent un temple au *divus Iulius* qui sera dédié par Auguste en 29 av. J.-C.¹⁵¹. Dans la diffusion d'une telle croyance, l'apothéose d'Énée et celle de Romulus jouent un grand rôle puisqu'elles préfigurent celles de César puis d'Auguste. En effet, l'ambition ultime d'Auguste dans cette démarche est non seulement de passer pour le fils d'un dieu, mais également d'anticiper et de préparer l'opinion publique à sa future apothéose. De cette intention témoigne le récit de Dion Cassius, selon lequel, au lendemain

des funérailles d'Auguste, un sénateur du nom de Numerius Atticus prétendit avoir vu l'empereur monter aux cieux¹⁵²; ce récit est construit sur le modèle de celui d'un certain Julius Proculus qui aurait assisté à l'apothéose de Romulus¹⁵³. Un des reliefs de l'autel du Belvédère confirme l'insertion du thème iconographique de l'apothéose de l'empereur dans l'espace de la cité. Au milieu d'un groupe formé par Vénus, Gaius et Lucius, d'une part, et Auguste d'autre part, César, monté sur un char, prend son envol vers les cieux¹⁵⁴. La mise en scène permet d'associer étroitement la famille impériale non seulement à l'apothéose de César mais également à Vénus, divinité tutélaire de la *gens Iulia*.

Nous savons, par l'intermédiaire de Dion Cassius que, dans la procession des funérailles d'Auguste, au char qui affichait l'une des trois *imagines* de l'empereur suivaient ceux qui portaient les images de ses ancêtres, à commencer par Romulus¹⁵⁵. Fait exceptionnel, nous disposons en marge de ce texte d'un document iconographique illustrant la cérémonie. Conservé en partie à la Casa de Pilatos de Séville et en partie au musée national de Budapest, ce relief constitué de plusieurs plaques de marbre est un document historique de grande valeur¹⁵⁶ (fig. 27). Nous devons à la perspicacité de Th. Schäfer d'avoir reconnu dans cette frise la représentation des funérailles d'Auguste, thème qu'il a pu identifier notamment grâce à la plaque figurant la bataille d'Actium. Dans cette scène, Apollon lyrique trône sur un promontoire rocheux surplombant la baie où se déroule une bataille navale¹⁵⁷.

Grâce à ce décor, il est possible de se représenter clairement ce qu'étaient ces chars porteurs d'*imagines* mentionnés par Dion Cassius. Des hypothèses avaient été avancées jusqu'ici concernant la réalité plastique de ces *imagines*. J.-C. Richard, par exemple, imaginait

147 *Infra p.*

148 Balty 1995, p. 241-242.

149 Voir à ce sujet les travaux de G. Sauron en particulier: Sauron 1994, p. 511-519.

150 *RRC*, 525. Zanker 1990, p. 33-37 et fig. 25 à 30.

151 Gagé 1977, p. 178, à la date du 18 août.

152 Il précise par ailleurs que cet homme aurait reçu pour faire ce témoignage une forte somme de Livie. Dion Cassius, *LVI*, 46, 2.

153 Plutarque, *Rom.*, 28.

154 Scott Ryberg 1955, p. 56-58, pl. 15. Helbig I, p. 198-201, n° 255 (Simon). Zanker 1969, p. 205-218. Cappelli 1984-85. Hölischer 1993b. Marco Simón 2002, p. 111.

155 Dion Cassius, *LVI*, 34, 2. En 9 av. J.-C., à l'occasion des funérailles de Drusus, Auguste avait organisé une procession mettant en scène les origines divines et héroïques de la *gens Iulia*, et ce, malgré le fait que Drusus n'appartenait pas à cette famille. Tacite rapporte ainsi que se trouvaient dans la procession des *imagines* d'Énée, et des rois d'Albe: Tacite, *Ann.*, 4, 9. Voir Rowell 1940, p. 138 et Chausson 1998, p. 412, note 8.

156 *Supra p.*

157 Schäfer 2002, fig. 8 et 19.

des « mannequins de bois à masque de cire »¹⁵⁸. Il s'agit en réalité de *tensae*, ou de petites voitures quadrangulaires pourvus d'un fronton dont les quatre côtés sont ornés de panneaux – probablement peints sur l'original – figurant chacun un personnage. Le panneau conservé à Budapest figure une de ces *tensae*, et justement, celle ornée de panneaux représentant Énée et Romulus. Le mode de représentation des héros fondateurs de Rome inspiré de celui du forum d'Auguste est ici particulièrement sensible, non seulement en raison de leur juxtaposition mais pour le choix des schémas iconographiques de la fuite d'Énée et de Romulus *tropaeophorus*. Dion Cassius note, par ailleurs, que dans cette procession, l'effigie de Jules César ne figurait pas parmi les ancêtres d'Auguste, en raison de son statut divin. J.-C. Richard avait pointé l'incohérence d'un raisonnement qui inclurait Romulus et Énée parmi les ancêtres d'Auguste et en excluait Jules César, en raison d'un caractère divin que tous trois partageraient. Cette « anomalie » est à mettre en relation avec le phénomène identique que l'on déduit de l'étude du forum d'Auguste. Il n'existe aucun fragment d'*elogium*, ni à Rome, ni à Pompéi, Arezzo ou Mérida, qui puisse être mis en relation avec Jules César. Les commentateurs en concluent généralement que ce dernier ne figurait pas parmi les effigies de la *gens Iulia*, mais dans le temple de Mars *Vltor*¹⁵⁹, ou dans la « salle du colosse »¹⁶⁰. Suite aux funérailles d'Auguste, le vote de la dédicace d'un temple dédié au *divus Augustus* confirme l'acceptation de l'apothéose de l'empereur. L'apparence de ce sanctuaire est attestée, quoique de façon schématique, sur des monnaies de Caligula et d'Antonin le Pieux célébrant l'une l'inauguration et l'autre la restauration du temple¹⁶¹. Le temple tel qu'il apparaît sur ces monnaies présente à son sommet des acrotères, dont les deux exemplaires latéraux figurent l'un la fuite d'Énée et, l'autre, Romulus *tropaeophorus*. Un tel programme iconographique s'inscrit dans la lignée de la figuration en pendant des deux héros fondateurs selon le modèle mis en place au forum d'Auguste.

158 Richard 1966, p. 68, note 2.

159 Depuis la démonstration de Gsell 1899, p. 37-43. Richard 1966, p. 69. Zanker 1990, p. 196-197.

160 Spannagel 1999.

161 Caligula : *BMC Emp I*, n°41-43 ; p. 157, n°69, pl. 28, 6.9 ; pl. 29, 14. *RIC I*, n° 36 ; 44 ; 51, pl. 13. Antonin : *RIC*, III, n° 272 (AR) et 973, 978, 988, 994 (AE). *BMC Emp IV*, n° 916. Nash 1962, I, p. 164, fig. 178.

La version augustéenne du mythe de la rencontre entre Mars et Rhéa Silvia

L'image de la rencontre de Mars et Rhéa Silvia était d'usage très sporadique à l'époque romaine. Par ailleurs, il s'agit d'un thème dont les principales attestations connues relèvent de la sphère privée, où la représentation du mythe apparaît dans le courant du 1^{er} siècle av. J.-C. Ainsi, dans l'état actuel de nos connaissances, le premier témoignage relevant de la sphère publique apparaît dans la *domus Aurea* de Néron (pour autant que le palais impérial relève de la sphère publique, dans la mesure où tout un chacun n'était pas invité à y pénétrer).

Toutefois, il est évident qu'on ne peut se permettre de formuler des conclusions trop hâtives sur une documentation de toute évidence incomplète. Ainsi, nous avons émis l'hypothèse, un peu plus haut, que l'image de la rencontre entre Mars et Rhéa Silvia avait pu apparaître sur la frise sculptée de la basilique Émilienne, datable de la première moitié du 1^{er} siècle av. J.-C. Il n'est pas non plus exclu, en vertu d'une hypothèse que nous venons de formuler, que l'image de ce mythe apparaissait sur l'*Ara Pacis*. Que savons-nous de la formation de ce thème iconographique ?

La plus ancienne représentation présumée du mythe de Mars et Rhéa Silvia apparaît sur une intaille conservée à Vienne¹⁶². Datable de la première moitié du 1^{er} siècle av. J.-C., elle présente Rhéa Silvia assise, face à Mars qui la contemple, en position statique. Dans cette première version du mythe, la jeune fille est ainsi pleinement éveillée lors de sa rencontre avec Mars. Il en va de même sur la frise peinte des origines de Rome – datable du début de l'époque augustéenne – mise au jour dans un columbarium de l'Esquilin, de la nécropole de la via Labicana¹⁶³ (fig. 71). La rencontre de Mars et Rhéa Silvia se situe au centre de la paroi est : la scène prend place près d'une source, au bord de laquelle Rhéa, surprise par Mars, laisse choir sur le sol sa cruche d'eau sacrée ;

162 Pour autant qu'il s'agisse bien ici de Rhéa Silvia, ce qui ne peut être totalement assuré. Vienne, Kunsthistorisches Museum, inv. IX B 551 (cornaline) *AGOe II*, p. 80, n° 178, pl. 30 ; *LIMC*, s.v. «Rea Silvia», n° 22.

163 *Supra* p.

des figures assistent à la scène: Victoria, Fortuna, le Tibre et deux bergers s'enfuyant vers la droite¹⁶⁴. Il s'agit de l'unique attestation de ce schéma iconographique pour le mythe de Mars et Rhéa Silvia.

Ainsi, les deux premières attestations iconographiques du mythe sont également les deux seules présentant un schéma atypique, mais offrant néanmoins un caractère narratif commun: Rhéa Silvia est consciente au moment de sa rencontre avec Mars. Il s'ensuit que la suite des événements, leur union physique, est nécessairement empreinte d'une violence implicite, puisque la jeune vestale, ayant fait vœu de virginité, ne peut être consentante. On reconnaît ici l'illustration de la version originelle du mythe, telle qu'elle est rapportée par Denys d'Halicarnasse, dans laquelle l'union entre Mars et Rhéa Silvia est clairement désignée comme le fruit d'un viol:

«Alors que Silvia se rendait dans le bois sacré d'Ares pour y chercher l'eau pure dont elle avait l'intention de se servir pour les sacrifices, elle fut violée par quelqu'un à l'intérieur de l'enceinte sacrée. Certains disent que le violeur était l'un des prétendants de la jeune fille, enflammé d'amour pour elle, d'autres qu'il s'agissait d'Amulius lui-même qui, agissant moins par désir que par ruse, s'était revêtu de ses armes parce qu'il voulait apparaître absolument terrifiant et avait dissimulé le plus possible son apparence. Mais la plupart des auteurs donnent une version fabuleuse, avec apparition de la divinité à laquelle cet endroit était consacré, et beaucoup d'autres signes divins dont en particulier une éclipse soudaine du soleil... Ils ajoutent que le violeur, pour consoler la jeune fille, lui dit de ne pas s'affliger de ce qu'elle avait subi, que celui avec qui elle venait de s'unir était le dieu qui fréquentait cet endroit, et qu'il lui naîtrait de ce viol deux enfants de beaucoup supérieurs aux autres hommes »¹⁶⁵.

Dans ces deux témoignages – celui de l'intaille de Vienne et du tombeau de l'Esquilin – le schéma iconographique choisi pour représenter Mars et Rhéa Silvia, s'inscrit dans la lignée de celui employé pour illustrer le mythe d'Apollon et Daphné. Daphné est tantôt représentée passive face au dieu¹⁶⁶, tantôt sur-

prise par ce dernier et dans son émoi, laissant tomber sa cruche sur le sol¹⁶⁷.

Dans la version rapportée par Denys d'Halicarnasse, Rhéa Silvia est une jeune vestale consciente du viol qu'elle vient de subir et affligée par cet acte. Une nouvelle version du mythe fait son apparition à l'époque augustéenne, dans la littérature et dans l'iconographie, et s'imposera définitivement; les auteurs présentent alors la rencontre entre la vestale et Mars sous un nouveau jour. Toute connotation violente est rejetée pour faire place à une union physique exercée à l'insu de la jeune fille, désormais endormie. Le viol en état de conscience est remplacé par un acte sexuel en état d'inconscience. Ovide est un des promoteurs de cette nouvelle version:

«Désarmé tu [Mars] l'étais aussi quand une prêtresse romaine fit ta conquête, pour que tu puisses donner à notre ville une noble origine. La vestale Silvia allait un matin chercher de l'eau pour laver les objets sacrés. Parvenue à la berge elle pose à terre l'urne d'argile qu'elle portait sur la tête; fatiguée elle s'assied sur le sol, elle offre à la brise sa gorge découverte et répare le désordre de sa chevelure [...] le doux sommeil s'est glissé furtivement sous ses paupières vaincues et la main qui soutenait son menton, languissante, retombe. Mars la voit et la désire; il la désire et la prend mais grâce à son pouvoir divin il dissimule son larcin amoureux. Le sommeil la quitte; elle reste étendue, alourdie; c'est que déjà elle portait dans son sein le fondateur de Rome »¹⁶⁸.

Aucune violence ne préside plus à la conception des jumeaux fondateurs de Rome: la jeune fille ne se sent pas bafouée, elle conserve son innocence et le destin s'accomplit. On note à l'époque d'Auguste un processus global de pacification des épisodes constituant la légende des origines de Rome¹⁶⁹. Justifications et nouvelles versions sont proposées pour des épisodes violents, tels que le viol de Rhéa Silvia, le combat fratricide entre Romulus et Rémus, l'assassinat de Tarpéa et l'enlèvement des Sabines. Ces deux derniers épisodes, secondaires, disparaissent même, bientôt, de la tradition iconographique¹⁷⁰. L'épisode de la conception des jumeaux fondateurs est alors étroitement lié à la légende qui circulait à cette époque sur les évé-

164 Le motif des bergers fuyant est habituellement associé au schéma iconographique de la louve romaine: *infra* p.

165 Denys d'Halicarnasse, I, 77.

166 Peinture murale provenant de Pompéi, VI,9, 2(16), MANN, inv. n°9534: *LIMC*, s.v. «Daphne», n° 30.

167 *LIMC*, s.v. «Daphne», n° 8-29.

168 Ovide, *Fastes*, III 9-70.

169 Zanker 1990, p. 167-210. Johnner 2003, p. 101; *infra* p.

170 Voir *infra* p.

ments à l'origine de la naissance d'Auguste. Plusieurs sources offrent une version miraculeuse des circonstances ayant provoqué la grossesse d'Atia, mère de l'empereur¹⁷¹. Cette dernière, prêtresse d'Apollon, s'étant assoupie dans l'enceinte consacrée au dieu, fut fécondée par ce dernier, qui pour l'occasion avait pris la forme d'un serpent. Tout comme Rhéa Silvia, elle resta, pendant son sommeil, inconsciente de l'acte sexuel auquel elle était soumise, mais s'éveilla ensuite avec le souvenir d'un songe à caractère prophétique, annonçant la conception en son sein d'un enfant hors du commun.

Dès lors, un nouveau schéma iconographique est employé pour la rencontre de Mars et Rhéa Silvia, plus conforme à la nouvelle version de la légende. On choisit, pour la vestale, le schéma iconographique employé en contexte grec, dès la fin de l'époque archaïque – et attesté sans discontinuer à l'époque hellénistique et romaine – pour représenter, en particulier, Ariane à Naxos¹⁷² (fig. 91). À l'instar d'Ariane, Rhéa Silvia est maintenant représentée à demi allongée ou complètement allongée sur le sol, un bras replié derrière la tête, dans une posture totalement offerte (fig. 90, 93). Ce geste du bras n'était pas l'apanage d'Ariane. Il apparaît dès l'époque archaïque sur des images de banquet, présentant les convives dans une position détendue¹⁷³, ainsi que dans les représentations du thiasse dionysiaque, pour les ménades notamment; c'est également le geste de l'Apollon Lykeios, dont Lucien interprète la position comme un état de repos:

« Cet endroit que nous appelons gymnase, est consacré à Apollon Lycien. Tu vois sa statue, appuyée sur une colonne, tenant son arc de la main gauche; la droite repliée en arrière au-dessus de sa tête montre le dieu comme se reposant d'un long effort »¹⁷⁴.

Ariane, elle-même, était représentée à l'origine comme une jeune fille pleine de dignité, c'est du moins ainsi qu'elle apparaît sur les vases grecs des VI^e et V^e siècles av. J.-C. M.-L. Bernhard explique la transformation ultérieure de son image par la création, à la fin du premier quart du V^e siècle, d'un motif qui deviendra très populaire: celui de l'abandon de la jeune fille par Thésée et de sa découverte par Dionysos. Selon

l'auteur, la figure d'Ariane a alors subi l'influence des représentations dionysiaques, et de celle des ménades en particulier¹⁷⁵; de telle sorte qu'à l'époque hellénistique, puis à l'époque romaine, Ariane à Naxos est invariablement représentée comme une jeune fille dénudée. C'est également par l'intermédiaire de figures de ménades, qu'est transmis à Ariane le geste du bras replié derrière la tête, qui caractérisait dans la sphère dionysiaque l'abandon qui suit l'ivresse¹⁷⁶. Avec Ariane, objet de l'amour de Dionysos, mais également Ganymède, Endymion et enfin Rhéa Silvia, le geste devient le signe d'un abandon propice à la passion amoureuse: on remarque ainsi un glissement de sens entre la notion d'ivresse, de repos, jusqu'à celle de séduction passive. Mais l'innocence de la jeune fille n'est pourtant pas, par ce geste, remise en question: là réside, en effet, toute l'ambiguïté de la séduction féminine, car ce geste du bras souligne également l'impuissance de la femme abandonnée, dont la séduction est, par là même, de nature entièrement passive. Ce geste offrait une grande richesse sémantique et un champ assez large d'interprétation. À l'époque romaine, il était le plus souvent utilisé dans le cadre des scènes de rencontre amoureuse et généralement interprété comme un geste de disponibilité, de consentement de la part de l'être aimé. Il symbolise non seulement le repos mais également la passivité et la soumission sexuelle: la « disponibilité à l'autre » selon l'expression de F. Gury¹⁷⁷.

C'est ainsi que Rhéa Silvia passe de l'incarnation de la victime d'un viol, à celle d'une jeune fille offerte dans un état d'abandon et soumise à un être supérieur, le dieu Mars. Le caractère divin de l'assaillant est, par ailleurs, symbolisé par sa position dans l'espace, dominant la jeune fille de toute sa taille. Le schéma iconographique choisi dans un premier temps pour le dieu Mars n'est pas celui de Dionysos, dans l'épisode où ce dernier découvre Ariane à Naxos. En effet, si Dionysos est représenté cheminant au milieu de son thiasse, Mars surplombe, dans les airs, la vestale¹⁷⁸. Ce schéma iconographique de Mars est probablement emprunté à la représentation de la figure d'Athéna

171 Suétone (*Aug.*, 94, 4-5) et Dion Cassius (45, 1, 2-3). Sauron 1994, p. 501-502.

172 *LIMC*, s.v. « Ariadne », n° 110 à 154 (Bernhard et Daszewski).

173 Dentzer 1982, p. 314-315 et par exemple relief n° R447.

174 Lucien, *Anacharsis*, 7, traduction de Cl. Rolley 1999, p. 262. Schröder 2004, n° 183, p. 379-382.

175 Bernhard, in *LIMC*, s.v. « Ariadne », p. 1067. Touchette 1995, p. 5-31.

176 Moraw 1998, n° 261, pl. 13, fig. 33a: skyphos, Boston, Museum of Fine Arts, inv. 01.8072, vers 490 av. J.-C.

177 Gury 2007.

178 On ne connaît aucune représentation de Dionysos approchant d'Ariane par la voie aérienne: sur cette question voir Dardenay A. dans Actes du X^e colloque international de l'AIPMA, Naples, 2007, sous presse. On y trouvera un dossier iconographique complet (cf. note 717).

dans la scène de l'abandon d'Ariane par Thésée à Naxos, scène précédant immédiatement sa découverte par Dionysos : l'association des deux sujets était si totale que plusieurs témoignages nous sont parvenus de la juxtaposition des deux thèmes dans une seule et même image, et ce dès l'époque archaïque grecque¹⁷⁹. Dans les scènes de l'abandon d'Ariane par Thésée, la déesse Athéna est parfois représentée flottant dans les airs au-dessus de la jeune fille endormie, mais comme figure secondaire, et à l'arrière-plan¹⁸⁰. La mise en scène de l'arrivée du dieu Mars pourrait également avoir été imitée de celle de Séléné naviguant dans les airs au-dessus d'Endymion¹⁸¹. C'est à l'une de ces deux figures, Athéna ou Séléné, que l'on a probablement emprunté la mise en scène de l'arrivée de Mars dans le bosquet sacré où Rhéa vient puiser de l'eau. Ce trait est d'autant plus caractéristique que Mars n'est en aucune autre occasion représenté volant dans les airs. Il s'agit donc d'un emprunt très ponctuel, qui n'aura pas d'influence sur l'iconographie du dieu de la guerre, dans un contexte autre que celui de sa rencontre avec la vestale. D'autre part, la présence de Somnus à l'occasion de la « visite » de Mars à Rhéa Silvia sur quelques documents iconographiques, comme le tableau de la *domus Aurea* ou le relief de l'*ara Casali*¹⁸² (fig. 36) – qui, on l'a vu, est peut-être un reflet d'un des reliefs de l'*ara Pacis* – est particulièrement significative. Sa présence et son action permettent, en effet, à Mars d'abuser de la jeune fille à son insu, préservant ainsi son innocence¹⁸³ ; et c'est Somnus qui, par ailleurs, suscitera le rêve prémonitoire annonçant à Rhéa la destinée hors du commun des jumeaux qu'elle porte en son sein¹⁸⁴.

Les mythes fondateurs de Rome au service de la promotion du *mos maiorum* et du *saeculum aureum*

La restauration d'un code moral fondé sur une revalorisation des anciennes valeurs romaines fut une des priorités de la politique augustéenne¹⁸⁵. Ce programme, qui visait essentiellement à assainir des corps politiques corrompus, était une des étapes de la restauration de la *res publica* que l'empereur avait promis au Sénat et au peuple. Impiété et immoralité – maux qui avaient provoqué les guerres civiles – devaient laisser la place à la piété, la moralité, la *uirtus*. Pour promouvoir ces valeurs, des *exempla* furent mis en avant, l'empereur lui-même devant apparaître comme un modèle irréprochable¹⁸⁶. Énée et Romulus étaient des modèles d'autant plus prégnants qu'Auguste se présentait comme leur descendant¹⁸⁷. Ainsi, à travers eux, l'empereur pouvait promouvoir non seulement le *mos maiorum*, mais également le principe d'hérédité et de légitimité dynastique : Auguste était mis en scène comme le gardien héréditaire des vertus des anciens. Les images de ces parangons du *mos maiorum* étaient appuyées dans leur fonction propagandiste par celle d'*exempla* négatifs, sortes de « repoussoirs » qui poursuivaient un même but : illustrer les mérites de la vertu ; Tarpéia est présentée comme l'un de ces derniers. Un poème de Properce nous offre une clé de lecture de cette légende sous le règne d'Auguste¹⁸⁸ : la peu chaste vestale dont le tort avait été de vouer son cœur à un ennemi de Rome apparaissait comme l'*exemplum* du châtement réservé à ceux qui méprisent la religion, l'intégrité et la morale. Cette restauration des mœurs s'inscrivait, par ailleurs, dans un plus vaste projet politique. Auguste ayant mis fin aux guerres civiles, il entendait promouvoir son règne non seulement comme celui d'une renaissance de Rome mais également comme l'avènement d'un *saeculum aureum*¹⁸⁹. À cet effet, les images de prospérité et d'abondance

179 LIMC, s.v. « Ariadne », n° 93 à 98.

180 Exemples : LIMC, s.v. « Ariadne », n° 54, 56, 58, 60, 61, 63, 64, 66, 82.

181 Exemples : LIMC, s.v. « Endymion », n 14, 24, 29, 34, 38, 39, 40 etc...

182 *Supra* p.

183 Lochin 1995, p. 24.

184 Ovide, *Fastes*, III, 26-38.

185 Zanker 1990, p. 156-159.

186 Suétone, *Aug.*, 34 et 59.

187 G. Sauron a montré comment le modèle du héros grec « reste la référence obligée des attitudes et des discours politiques romains » Sauron 1999, p. 593.

188 Properce, IV, 4.

189 " *Redeunt Saturnia regna* " lit-on en ouverture de la quatrième églogue de Virgile (*Bucoliques*, IV, 9). Sauron 1999, p. 618-625.

sont largement diffusées. Les poètes augustéens, à commencer par Horace et Virgile¹⁹⁰, relayent dans leur œuvre cette idéologie d'une nature renaissante, principal symptôme de la paix retrouvée : *pax, abundantia, fecunditas, aurea aetas* deviennent des leit-motive¹⁹¹. En témoigne en premier lieu le programme iconographique de l'*ara Pacis*, qui, voué à la paix, met en scène les divers avatars de la nature féconde¹⁹².

La scène de la découverte de la louve allaitant les jumeaux par Faustulus trouvait naturellement sa place au sein du corpus des images bucoliques et pastorales qui connaissaient une nouvelle faveur sous l'influence des poèmes virgiliens (fig. XXI). Si le motif de la louve allaitant les jumeaux n'était visible-ment pas en faveur à l'époque augustéenne, quelques documents témoignent de la persistance des scènes de Luperchal, et, en premier lieu, sur les intailles¹⁹³. Cette permanence s'inscrivait probablement dans la continuité de la rénovation de la grotte ayant abrité la louve et les jumeaux, entreprise par l'empereur¹⁹⁴.

Octave - Auguste : de la persuasion à l'exhibition du pouvoir

L'un des aspects les plus spécifiques de la carrière du « successeur » de Jules César repose sur la diversité des situations politiques auxquelles il a été confronté. Ainsi, il semble évident que, d'« Octave à Auguste », l'exploitation du « pouvoir des images » pour reprendre l'expression de P. Zanker a connu des motivations différentes. Si, jusqu'à Actium, Octave avait besoin de persuader de sa légitimité, de son génie militaire, de son autorité, c'est-à-dire de gagner sa place au sommet de l'empire, son accession aux titres d'Auguste et *Princeps*, donna, elle, naissance à une nouvelle mise en scène du personnage. De la persuasion, on passe, alors, à l'exhibition du pouvoir, à l'exaltation du chef¹⁹⁵.

« Le mot de propagande est souvent employé à l'époque actuelle. Il peut s'appliquer à la période des guerres civiles romaines et aux rivalités entre dynasties, mais il convient moins bien aux époques de paix et d'ordre. Il sera nécessaire de faire des distinctions : il existe une propagande à vide d'où est absente la compétition : le public est passif ou déjà conquis ; ce qui est recherché n'est pas la persuasion, mais l'exhibition du pouvoir et des bienfaits »¹⁹⁶. Cette citation – relevée par P. Veyne à l'occasion de son étude sur la nuance formelle entre propagande, apparat monarchique et culte d'un chef charismatique – nous semble parfaitement expliciter la spécificité de l'emploi politique des images sous le règne d'Auguste¹⁹⁷. L'utilisation, sous son règne, du thème iconographique des mythes fondateurs de Rome pourrait donc relever d'un processus complexe qui, plus que de la persuasion à proprement parler, tiendrait plutôt de la constitution d'une personnalité politique charismatique. Énée et Romulus sont employés, par Octave, comme des instruments propres à servir la légitimité dynastique et le concept de transmission héréditaire du pouvoir, mais ils seront ensuite, à l'aube du Principat, interprétés comme archétypes des vertus de la figure impériale. De ces deux aspects de l'utilisation politique des héros fondateurs de Rome, la seconde est celle qui servira la continuité de l'emploi des thèmes tout au long de la période impériale, et ce, en dépit des changements de dynasties.

¹⁹⁰ En particulier le *Carmen Saeculares* d'Horace, les *Géorgiques* et les *Églogues* de Virgile.

¹⁹¹ Zanker 1990, p. 167-183.

¹⁹² Sauron 1994, p. 511-519 et *idem* 2000, *passim*.

¹⁹³ Dardenay 2008.

¹⁹⁴ Lavagne 1988, p. 209-210.

¹⁹⁵ Veyne 2002, p. 25-29.

¹⁹⁶ Syme, 1986, p. 439.

¹⁹⁷ Veyne 2002, en particulier p. 22-29.

6.

ÉTUDE DIACHRONIQUE DE L'UTILISATION DES THÈMES PENDANT L'ÉPOQUE IMPÉRIALE

Les Julio-claudiens de Tibère à Néron

Le trait le plus caractéristique de l'usage politique des *primordia Urbis* par les descendants d'Auguste est la désuétude dans laquelle tombe l'image des héros fondateurs de Rome, en comparaison avec le phénomène observé à l'époque augustéenne. Même les images les plus courantes du corpus comme la louve romaine, la fuite d'Énée ou Mars et Rhéa Silvia, sont très peu attestées. C'est en contexte militaire qu'apparaissent les seuls documents iconographiques connus du règne de Tibère en relation avec les origines de Rome : sur le fourreau d'un glaive découvert dans la Tamise (fig. 41) et sur des boucles de ceinture mises au jour dans des camps militaires des provinces germaniques¹.

¹ Dulière 1979, II, n° 149-151.

On retrouve alors un motif – celui de la louve allaitant les jumeaux – dont la représentation avait été évincée de la sphère publique à la fin du 1^{er} siècle av. J.-C. et sous le règne d'Auguste, au profit du thème de la fuite d'Énée. C. Dulière a proposé de mettre en relation ces insignes militaires avec la naissance des jumeaux de Drusus le Jeune². À la mort de Germanicus, très populaire auprès des armées, Tibère essaye de mettre en avant son propre fils, Drusus, au détriment des enfants de son frère. Or, en 19 ap. J.-C., l'épouse de Drusus met au monde des jumeaux; un tel événement était ressenti comme un signe de félicité, en particulier dans la famille impériale. À cette occasion, Tibère fit frapper des sesterces figurant de part et d'autre d'un caducée, deux cornes d'abondance surmontées chacune d'une tête d'enfant³. Le motif s'est transmis sur des insignes militaires sous la forme d'une tête de jeune homme entre deux cornes d'abondance. Ainsi, le motif de la louve allaitant les jumeaux sur une série d'insignes contemporains, pourrait être un équivalent symbolique de ce thème figuré. À l'appui de cette argumentation, C. Dulière rappelle qu'une statue de Drusus le Jeune avait été consacrée à l'entrée du Lupercal: le fait était rare – on ne connaît pas d'autre attestation d'une telle pratique – et semble plaider en faveur d'une assimilation symbolique entre les enfants de Drusus et les jumeaux fondateurs⁴.

Sur ces boucles de ceinture rectangulaires, le décor s'inscrit dans un médaillon. Ce choix d'un cadre rond pour le décor de la *lupa Romana* doit-il être mis en relation avec les décors d'*umbo* de bouclier – la *lupa Romana* est attestée comme décor de bouclier de la déesse Roma en plusieurs occasions⁵ – ou avec les monnaies? Il est probable que cette double influence aura contribué à fixer une telle habitude de mise en scène iconographique. Le même schéma iconographique est employé sur une plaque ornant un fourreau de glaive de la même époque, c'est-à-dire du règne de Tibère, et découvert dans la Tamise⁶ (fig. 41). Comme sur les plaques de ceinture, l'image de la louve est ici surmontée d'animaux se poursuivant, montrant ainsi le modèle iconographique commun de ces décors d'armes. La présence du thème de la

² Dulière 1979, p. 191-197.

³ *RIC*, I, pl. VI, p. 105.

⁴ *CIL*, VI, 1, n° 912 et VI, 4, n° 31.200. Dulière 1979, p. 196.

⁵ Voir *infra* p. et Dulière 1979, I, p. 236-241.

⁶ Dulière 1979, p. 191-197. Künzl 1994, p. 33-58.

41. Fourreau d'épée dit « Fulham sword ». Détail de la partie supérieure

figurant la louve allaitant les jumeaux. Londres, British Museum.



louve sur ces insignes militaires d'époque tibérienne est d'autant plus significative, que l'image des mythes fondateurs de Rome est tout à fait marginale sur les décors d'armes en général. C. Dulière relève quelques témoignages, dont les plus significatifs sont justement ces boucles de ceinture et quelques exemples sur des décors cuirasses de statues impériales (Domitien du musée Chiaramonti (fig. 44), Trajan d'Utique (fig. 47) et Hadrien du type Hierapytna notamment)⁷. Ajoutons à l'inventaire de C. Dulière trois attestations du thème de la *lupa Romana* – en tant que motif secondaire – sur des fragments de cuirasses métalliques. Au sein de ce petit groupe, dont les vestiges conservés proviennent de Pannonie ou de Moésie, signalons tout particulièrement le fragment conservé à Mayence, datable de la première moitié du III^e siècle, où l'image de la louve est associée à celle du dieu Sol⁸. Enfin, nous terminerons cette brève recension du thème des *primordia Urbis* sur des décors d'armes en mentionnant deux « cnémides », provenant également des régions orientales de l'Empire romain d'Occident, celle de Giulești (Roumanie) figurant la louve⁹ et celle conservée à Haguenau (France) figurant la fuite d'Énée et datée du début du III^e siècle¹⁰ (fig. IV).

Autrement dit, et pour clore cette brève parenthèse, l'image des mythes fondateurs de Rome était loin d'être un thème privilégié sur les décors d'armes, qui préféraient figurer des divinités et des sujets plus spécifiquement liés à la guerre et à la victoire (Mars, Minerve, Victoire, aigle etc.)¹¹.

Sous le règne de Néron, seuls deux documents peuvent être relevés ; l'un est un tableau figurant Mars et Rhéa Silvia qui orne la voûte du couloir 19 de la *domus aurea* : dans une telle position au sein du programme iconographique du palais, le tableau apparaît comme un ornement très secondaire¹². D'autre part, sur une monnaie émise vers 66 ap. J.-C. le groupe de la louve se dresse aux pieds de la déesse Roma ; dans un tel cas, il s'agit de l'association de deux symboles redondants permettant d'évoquer la ville de Rome¹³. Dès lors, on est forcé de constater que deux des rares attestations clairement datées pour cette période sont à mettre en relation avec des événements augustéens : les funérailles d'Auguste pour le relief de la *tensa* du relief conservé à Budapest (fig. 27) et le temple du *divus Augustus* sur la monnaie de Caligula¹⁴. Il est particulièrement délicat de trouver une explication rationnelle à la rareté de ces thèmes – en particulier celui de la fuite d'Énée – après la mort d'Auguste. D'autant plus que le phénomène semble essentiellement toucher l'espace de la sphère publique au sein de la capitale – les thèmes sont notoirement absents des émissions monétaires et des programmes monumentaux – puisque, par ailleurs, non seulement la sphère privée, mais aussi le décor monumental provincial, continuent d'exploiter ces thèmes, quoique de manière sporadique. On pourrait toutefois avancer une explication. La relation généalogique qu'entretenaient les membres de la dynastie julio-claudienne avec les héros fondateurs de Rome était devenu un lieu commun à la suite de la propagande mise en place à ce sujet par César, puis par Auguste, de sorte que la reprise de leur image dans la sphère publique, à Rome, était devenue inutile. Le *forum Augustum* et toutes les constructions augustéennes, ou liées à sa

7 Dulière 1979, I, p. 234-252 et II, n° 12-27.

8 Künzl 2004, p. 389-394. Je remercie H. Lavagne de m'avoir signalé cette référence.

9 Garbsch 1978, n° Q9.

10 Garbsch 1978, n° Q8.

11 Künzl 2004, p. 398-402.

12 Dacos 1968, n° 2, p. 210-226, fig. 12. Perrin 1982, p. 856-866. Gersht, Mucznik 1988, n° 4. Moormann 1998, p. 700. Y. Perrin préfère voir dans ce tableau une représentation de l'abandon d'Ariane à Naxos, hypothèse que nous réfutons : Dardenay A. « Formation et interprétation d'un schéma iconographique : le cas des images figurant Mars et Rhéa Silvia », *Actes X^e du colloque de l'AIPMA*, Naples, 18-21 septembre 2007, sous presse.

13 *BMC Emp*, I, n° 117. *RIC²* n°356. *RIC*, n° 233.

14 *Supra* p.

personne, apportaient un témoignage visuel quotidien aux habitants de la capitale de la continuité généalogique entre Énée, Romulus et les membres de la famille d'Auguste. Dans une telle mesure, les successeurs directs d'Auguste n'ont probablement pas jugé opportun de surenchérir à ce sujet, et ont préféré axer leur propagande iconographique sur d'autres thèmes.

Légitimation et appropriation des symboles du pouvoir : 68 av. J.-C. 96 ap. J.-C.

Lorsque la lignée julio-claudienne s'est éteinte et que des hommes proches du pouvoir ont tenté d'accéder au trône, ceux-ci ont ressenti la nécessité d'asseoir leur légitimité. C'est le cas de Galba et des Flaviens après lui, qui à cette occasion, ont saisi l'importance de l'introduction dans leur propagande iconographique des symboles anciens du pouvoir¹⁵.

Galba

Le motif du Palladium, notamment, est un poncif sur les émissions monétaires de Galba, où il se trouve, le plus souvent, entre les mains d'une Victoire¹⁶. L'association est particulièrement éloquente dans la mesure où Galba choisit de présenter son accession au pouvoir comme le fruit de ses victoires militaires¹⁷. La mise en scène peut être plus complexe, et évoquer une passation de pouvoir : sur un sesterce émis en 69 av. J.-C., *Hispania* remet le Palladium à Galba assis sur un trône ; la scène est accompagnée de l'inscription *Hispania Clunia Sul.*, en référence à Clunia, la ville d'Espagne où Galba se trouvait lorsqu'il apprit qu'il accédait à la tête de l'Empire¹⁸. L'émission par Galba de deux types monétaires figurant les héros fondateurs de Rome en 68-69 ap. J.-C., marque le début d'une timide réapparition des thèmes dans les programmes iconographiques de la

sphère publique. Il reprend, en effet, sur un exemplaire, le type monétaire de Néron figurant Roma et la louve romaine¹⁹, tandis qu'un autre voit la création d'un nouveau thème figuré, où *Pietas* côtoie un autel orné de la fuite d'Énée²⁰ ; le sujet figuré est accompagné de l'inscription *PIETAS AVGVSTI*. Autrement dit, dans les deux cas, Énée et Romulus n'apparaissent que comme éléments secondaires de l'image : la réinsertion des thèmes – après le règne des successeurs d'Auguste qui avaient évité de les employer – se fait donc de manière progressive. La fonction de ces motifs sur les monnaies d'un prétendant à l'empire paraît claire. Il s'agit pour Galba d'inscrire son règne dans la continuité de la dynastie julio-claudienne, en associant les héros fondateurs de Rome, non à l'image d'une ascendance généalogique, mais bien à la fonction impériale elle-même. Énée et Romulus ne sont plus les ancêtres de l'empereur, mais l'archétype de tous les empereurs qui se trouvent investis de leurs vertus. Par ailleurs, on connaît, grâce à Suétone, les prétentions généalogiques de Galba :

« Il exposa dans le vestibule du palais, un tableau généalogique où il faisait remonter à Jupiter son origine paternelle, et à Pasiphaé, femme de Minos, son origine du côté de sa mère »²¹.

Il est par là même évident que Galba, qui faisait par ailleurs graver sur ses statues le titre d'arrière-petit-fils de Q. Catulus Capitolinus, constructeur du Capitole²², n'a en aucun cas essayé de se rattacher généalogiquement aux héros fondateurs de Rome : son héritage restait tout politique.

Les Flaviens : l'époque charnière

La légitimité dynastique et la transmission héréditaire du pouvoir

Ainsi que l'a montré H. Mattingly, l'iconographie monétaire laisse clairement percevoir l'importance de la question dynastique dans la propagande flavienne²³. Il semble, en effet, que la question de la stabilité du pouvoir mis en place revêtait une importance considérable dans le choix d'un prétendant à l'Empire, et que celle-ci passait, en premier lieu, par

15 Dulière 1979, p. 156.

16 Kraay C. M. 1956, n° 20, 21, 31, 52, 53, 55 etc. Il arrive que le Palladium se trouve entre les mains de Roma (*Ibidem*, pl. XII, p. 33) ou de Vesta (*RIC*, I, p. CCVII et p. 325).

17 Sur l'entreprise de légitimation de Galba : Gagé 1931, p. 38-39.

18 *BMC I*, p. 377. Kraay C. M. 1956, p. 39-40.

19 *BMC Emp*, I, n° 93. *RIC* n° 249 (Galba).

20 Kraay C. M. 1956, pl. 32, p. 136.

21 Suétone, *Galb.*, II.

22 Voir Chaussou 1998, p. 402-403 et note 10, p. 413.

23 *CRE*, II, p. XIX : « Vespasian, from the first, left no doubt about his intention of founding a dynasty ».

l'existence d'un successeur légitime. En témoigne, notamment, le récit de Suétone selon lequel la position de Galba était fragilisée du fait qu'il n'avait pas d'enfant :

« Informé de ce complot, Galba pensa qu'on le méprisait moins à cause de son âge que parce qu'il n'avait pas d'enfant »²⁴.

Le fait que Vespasien soit le père de deux jeunes hommes a donc eu probablement un poids déterminant dans son maintien à la tête de l'Empire²⁵. Conscient de cet atout majeur, qui le posait comme potentiel fondateur d'une dynastie, Vespasien a associé dès le début de son règne son fils aîné, Titus, à l'Empire, et leur a accordé à tous les deux les titres de *Caesar* et de *Principes Iuventutis*. Des monnaies telles que le sesterce émis en 71 à Tarragone et figurant *Spes Augusta* face à l'empereur et ses deux fils soulignent l'espoir de la prospérité de la *gens Flavia*²⁶.

Ayant projeté son action dans le futur, Vespasien dut encore faire apparaître sa famille comme légitime détentrice du pouvoir. Pour ce faire, et dans la continuité des procédés propagandistes développés par Galba, le Palladium fut utilisé comme emblème du pouvoir impérial. C'est dans les scènes où un Flavien reçoit l'antique *xoanon* des mains de la Victoire²⁷ ou de la déesse Roma que la statue apparaît de la façon la plus éclatante comme un symbole de la transmission du pouvoir²⁸. Plus tard, à l'occasion de son avènement, Titus est représenté, toujours sur un sesterce, vêtu d'une toge, tenant entre ses mains le Palladium²⁹. Un même objectif présida à un large emploi du thème des mythes fondateurs de Rome dans le programme iconographique de la sphère publique. Cette volonté d'inscrire son règne dans celui des Julio-Claudiens se nourrit d'actes évergétiques symboliques : Vespasien reprend la construction du temple du *Diuus Claudius* et en 75 ap. J.-C.

agrandit le *pomerium*, permettant ainsi à l'empereur d'apparaître comme un « nouveau Romulus »³⁰.

La louve romaine et le thème d'*Aeternitas*

Sur des monnaies émises par Vespasien en 76 ap. J.-C. apparaît pour la première fois la personnification d'*Aeternitas*³¹ : l'allégorie est figurée sous les traits d'une figure féminine portant le soleil et un croissant de lune, qui évoquent les deux astres, symboles du jour et la nuit. Cette *Aeternitas* est un vœu émis non seulement à l'égard de Rome, mais aussi vis-à-vis de la personne de l'empereur. En effet, la mention *Aeternitati Augusti* est associée sur des monnaies à l'inscription *Vespasianus Divus*³². D'autre part, la création d'un nouveau type monétaire figurant un aigle posé sur une base circulaire³³ – qui symbolise cette fois l'apothéose de Vespasien – trouvera un écho sur une série d'intailles, en relation avec le motif de la louve romaine³⁴. Cette association entre le motif de la *lupa Romana* et du *divus* Vespasien apparaît clairement sur une monnaie émise en 80-81 ap. J.-C. par Titus et figurant, à côté de l'inscription *DIVVS AVGVSTVS VESPASIANVS*, la louve et les jumeaux³⁵. Le thème de la louve est souvent associé, sur les émissions monétaires flaviennes, à celui de la déesse Roma. En 71 ap. J.-C. est émis un denier dont le revers présente une composition originale unissant Roma, le Tibre et la louve³⁶. Peu après, en 77-78 ap. J.-C., est frappé un *aureus* au nom de Titus dont le revers est la restauration d'un denier républicain connu sous le nom d'*Augurium Romuli*³⁷ (fig. 42). H. Mattingly a fait valoir que Vespasien était le premier empereur à avoir restauré des types monétaires républicains, pratique qui sera appliquée à plusieurs reprises sous le règne de Trajan³⁸. Ce type monétaire qui fait directement référence à l'*inauguratio* de la cité par Romulus est à mettre en relation avec le slogan monétaire *ROMA RESVRGENS*, attesté pour la première fois sous le

24 Suétone, *Galb.*, XVII. Traduction : H. Ailloud, Paris, 1932.

25 Flavius Josèphe, *Bel. Iud.*, IV, 596-597 (10, 3). À ce sujet : Girard 1987, p. 169. Sur l'entreprise de légitimation post guerre civile de Vespasien : Jacobo Pérez 2003, p. 49-97.

26 *BMC*, II, n° 522, pl. 35, 5 et p. XLV.

27 Sur un sesterce émis à Lyon en 69 ou 70 ap. J.-C., la Victoire remet le Palladium à Vespasien : une telle mise en scène met en relation l'arrivée au pouvoir de Vespasien avec la fin des guerres civiles. Puis sur un sesterce émis vers 80-81 ap. J.-C., Roma remet le Palladium à Titus, monté sur un cheval (*RIC*, II, p. 260, pl. 49, 7).

28 Mis en valeur par Scott K. 1936, p. 186. Dulière 1979, p. 155-156.

29 *RIC*, II, p. 355, pl. 68, 9.

30 Jacobo Pérez 2003, p. 46 ; Levi 1975, p. 189.

31 *RIC*, II, p. 48-52. Scott 1936, p. 149 et 157. Dulière 1979, p. 157. L'inscription *Aeternitas* est gravée sur des monnaies où Vespasien reçoit le Palladium dès 69 ap. J.-C. (*RIC*, II, p. 194). Voir Jacobo Pérez 2003, p. 92-94 et p. 206-208.

32 Dulière 1979, p. 157.

33 *RIC*, 191a (Titus).

34 Dulière 1979, p. 263-264.

35 *BMC Emp.*, n° 250. *RIC*, II, n° 66.

36 *BMC Emp.*, II, n° 774. *RIC*, II, n° 442, pl. II, 30. L. Gall J. 1953a, p. 28, fig. 9. Vermeule 1959b, pl. III, 24, p. 41.

37 *BMC Emp.*, n° 223-224, pl. 6, 18. *RIC*, II, n° 194, pl. I, 12.

38 Mattingly 1920, p. 177-207. Dulière 1979, p. 159-160. Galinier 1998.

42. Aureus émis par Titus sous le règne de Vespasien. Restauration du denier républicain dit de l'«*augurium Romuli*». Vers 77-78 ap. J.-C.



42

43. Aureus émis par Domitien sous le règne de Vespasien. La louve romaine et en exergue une barque. Vers 77-78 av. J.-C.



43



règne de Vespasien³⁹, et probablement inspiré d'un vers de Properce: «*Troia cades et Troica Roma resurgens*»⁴⁰. Ainsi de la fondation de Rome par Romulus à sa renaissance, suite à la guerre civile, sous le règne de Vespasien, l'empereur se présente symboliquement comme un «*nouveau Romulus*» et par là même, comme un «*nouvel Auguste*»⁴¹.

Un *aureus* émis par Vespasien au nom de Domitien en 77-78 associe au thème de la louve allaitant les jumeaux, l'image, en exergue, d'une barque⁴²: celle-ci, en faisant explicitement référence au sauvetage miraculeux des enfants évoque la faveur divine qui accompagne Romulus et ses successeurs. Autrement dit, il apparaît – à travers la juxtaposition répétée de ces thèmes – qu'à l'époque flavienne, l'image de la louve devient étroitement associée au concept de la divinité de l'empereur, de l'Empire et de Rome (fig. 43)

Domitien a probablement su – mieux que son père ou son frère – exploiter cette association de l'image de la louve avec celle de la pérennité de l'Empire

39 *BMC*, II, n° 425 et 565-566; Jacobo Pérez 2003, p. 56, note 48, p. 95 et 221. Ce slogan faisait écho au *ROMA RENACENS* de Galba (*BMC*, I, p. 312-313); Jacobo Pérez 2003, p. 93.

40 Properce, *El*, IV, 1, 87.

41 Sur le modèle augustéen chez Vespasien: Jacobo Pérez 2003, p. 167-224.

42 *BMC Emp*, n° 237. *RIC*, II, n° 241.

44. Torse cuirassé de Domitien. Provenant de Rome, thermes de Caracalla. Torse cuirassé orné de deux griffons affrontés de part

et d'autre d'un petit candélabre; sous le *cingulum* figure le groupe de la louve. Vatican, musée Chiaramonti, inv. 1254.



44

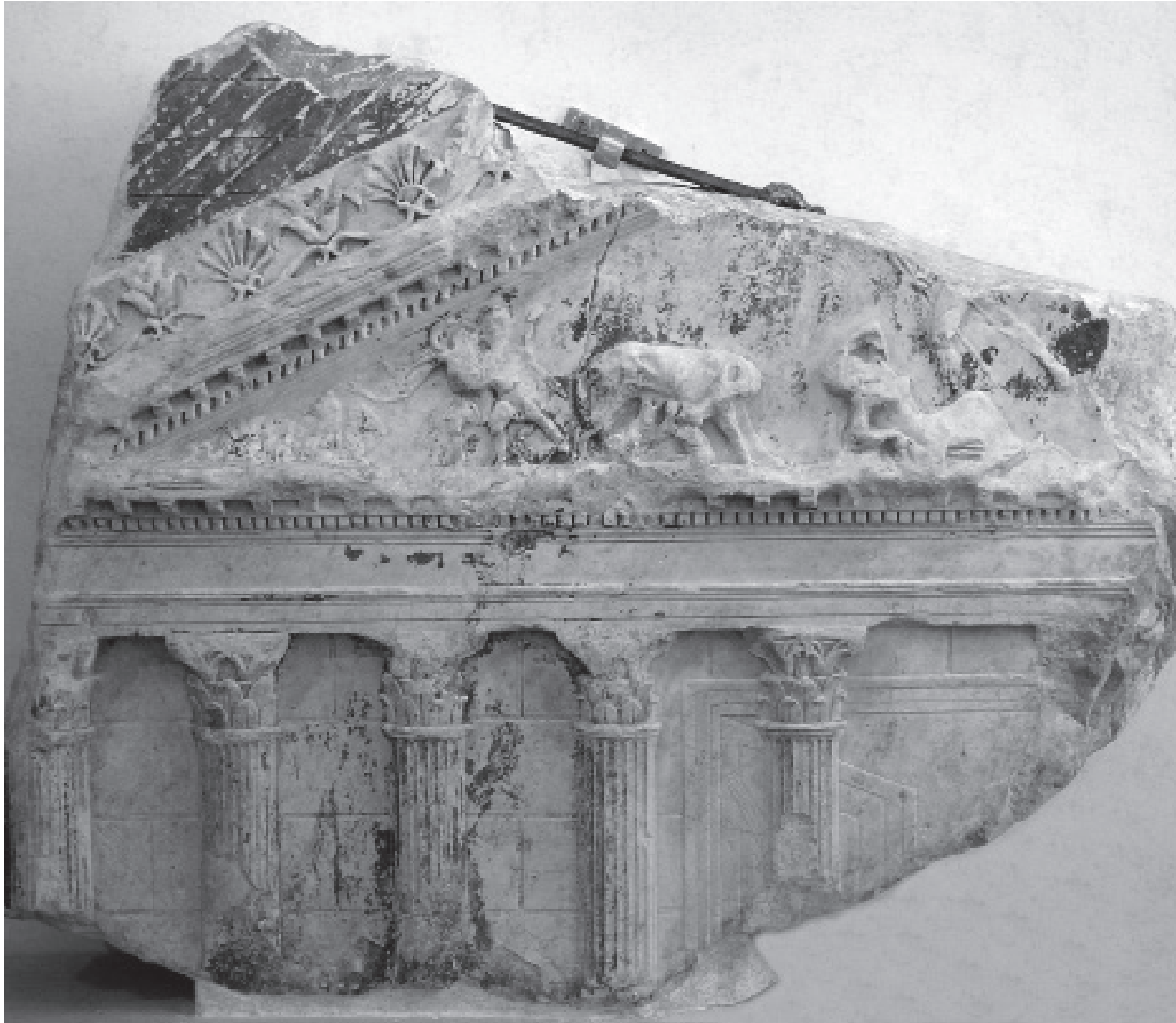
et de la *gens Flavia*. Contrairement à ce que l'on a longtemps cru, Domitien – et non Hadrien – est le premier à arborer, sur un torse cuirassé à son effigie, l'image de la louve allaitant les jumeaux⁴³ (fig. 44). Ce torse conservé au musée Chiaramonti a un pendant, figurant peut-être Titus et plus probablement Vespasien, dont le torse est orné, à la place de l'image de la louve, d'une Victoire tauroctone⁴⁴. À travers ces effigies, Vespasien est présenté comme le victorieux, le fondateur de la lignée et Domitien comme le continuateur, celui par qui le règne de la *gens Flavia* est rendu éternel. Il est vrai qu'en installant une nouvelle dynastie sur le trône, Vespasien rétablissait l'usage de la transmission héréditaire du pouvoir: ses successeurs ne devaient donc plus leur légitimité à la Victoire mais à la pérennité de l'action du fondateur de la lignée. Il importait donc que, dans sa propagande iconographique, Domitien mette l'accent sur des thèmes liés à la divinité de son père, la puissance éternelle de Rome et la légitimité de sa domination sur le monde.

43 Dulière 1979, p. 201.

44 Vermeule 1959a, p. 67, n° 281. Dulière 1979, II, n° 27. Liverani 1989, p. 20, n°V.5. Andrae et al. 1995, p. 24, pl. 226, 228, 230, 313. Parisi Presicce 2000, n° 13, p. 39.

45. Relief dit « Thermes-Latran ». Détail du fragment de fronton conservé à Rome, musée des Thermes. On distingue de gauche à droite deux bergers effrayés

(ils amorcent un mouvement de recul) par la découverte de la louve allaitant les jumeaux; puis Mars descendant du ciel vers Rhéa Silvia endormie.



La divinité de l'empereur

A cet égard, le choix du décor du fronton du *templum gentis Flaviae* figurant dans sa partie gauche – seule conservée sur le relief « Thermes-Latran »⁴⁵ – la louve allaitant les jumeaux et la rencontre de Mars et Rhéa Silvia, est particulièrement pertinent (fig. 45). Ce fait est l'objet de débats incessants depuis la publication d'E. Petersen qui l'a rendu célèbre et dans

lequel le savant réunissait les deux plaques qui le constituent, celle du musée des Thermes⁴⁶ et celle du musée du Latran⁴⁷. Le relief représente une procession de *togati* et de licteurs devant un temple décastyle dont le fronton, conservé dans sa partie gauche, représente deux bergers découvrant la *lupa Romana* et Mars descendant vers Rhéa Silvia. Si le fragment du musée des Thermes n'a pas ou peu été retouché, celui du Latran a été beaucoup restauré. Ainsi

45 Petersen 1895, p. 244 sq., pl. 5. Hommel 1954, p. 41-44, pl. 7. Simon, in Helbig I, p. 727 sq., n° 1013. Castagnoli, in EAA VI, p. 667, fig. 770. Dulière 1979, n°8. Goette 1983. Ambrogi 1985. Torelli 1987, p. 564. Albertson 1987. Gersht, Mucznik 1988, n° 21. Paris 1994. Liljenstolpe 1996. Turcan 2000.

46 Hommel 1954, p. 41-44. Goette 1983. Albertson 1987. Liljenstolpe 1996. Turcan 2000.

47 Petersen 1895. Dulière 1979, I, p. 103-110, II, cat. n° 8.

la partie de l'édifice juste au-dessus des personnages a été réparée en stuc, et les têtes des deux *togati* en haut relief, qui étaient perdues, ont été refaites en marbre : c'est pourquoi la tête de Trajan, choisie probablement parce que le relief était supposé provenir de la zone de son forum, apparaît sur les épaules du *togatus* au *volumen*. Le débat sur la datation du relief, n'est qu'un effet connexe du véritable sujet qui intéresse les exégètes : l'identification du temple décastyle représenté en arrière-plan⁴⁸. L'hypothèse traditionnelle veut y voir le temple de Vénus et Rome construit par Hadrien sur la Velia en 135 ap. J.-C. ; les arguments en faveur de cette hypothèse sont, d'une part, qu'il s'agit d'un temple décastyle et d'autre part, que les sujets du fronton sont en parfait accord avec un culte à la déesse Roma, dont ce décor célèbre les origines⁴⁹. À la suite de W. Helbig et E. Strong, un autre courant date ce relief de l'époque julio-claudienne sur des bases stylistiques et préfère identifier ce temple comme le panthéon augustéen⁵⁰. On mentionnera également la datation stylistique d'époque trajanienne de H. R. Goette, qui, après avoir mis en connexion avec ce relief un fragment figurant un *togatus*, date l'ensemble par comparaison avec des œuvres de l'époque de Trajan⁵¹.

Finalement c'est l'interprétation de ce relief comme une œuvre d'époque flavienne que nous retiendrons ici. Déjà P. Hommel et E. Simon avaient reconnu dans ce relief les marques d'un traitement stylistique caractéristique de la fin du I^{er} siècle⁵². La datation de P. Hommel repose en particulier sur la comparaison avec les reliefs de la Chancellerie⁵³ et avec un fragment mis au jour au forum de César et datable de 90-95 ap. J.-C.⁵⁴. Mais c'est à M. Torelli que l'on doit la première démonstration marquante de cette hypothèse⁵⁵. À l'origine, la proposition est fondée sur la comparaison avec un sesterce de Domitien émis en

95-96 ap. J.-C., représentant un temple décastyle et que l'auteur interprète comme une représentation du *templum gentis Flaviae*⁵⁶. Si l'on en croit la mention du livre IX des *Épigrammes* de Martial et des livres IV et V des *Silvae* de Stace, ce temple fut dédié à la fin de 95 ou en 96 ap. J.-C., Domitien étant mort à l'automne 96 ap. J.-C. Pour M. Torelli, la coïncidence est trop grande entre l'émission monétaire et la dédicace du *templum gentis Flaviae*⁵⁷ toutes deux datables de la fin du règne de Domitien, pour que l'identification ne soit pas complète⁵⁸. L'argumentation a été reprise par R. Paris qui met en valeur, à son tour, que le temple décastyle de la monnaie de Domitien et celui du relief Thermes-Latran ne font assurément qu'un⁵⁹. Ce type de temple était rare à Rome et on ne connaît guère que celui de la monnaie de Domitien et le temple de Vénus et Rome d'Hadrien ; ce dernier est connu par des monnaies d'Hadrien et Antonin le Pieux et présente un fronton différent de celui du relief, orné d'une figure dressée au centre et de deux figures latérales. À ces preuves iconographiques, elle ajoute des arguments stylistiques, notamment pour les toges dont le traitement serait typique de l'époque flavio-trajanienne ; de plus les visages des licteurs présentent une affinité notable avec ceux des reliefs flaviens de la Chancellerie, en particulier le détail du regard des licteurs, et quoi qu'il en soit, sont très différents des visages de l'époque d'Hadrien⁶⁰.

Sur le relief « Thermes Latran », dans la partie gauche du fronton – seule conservée – la scène de la rencontre de Mars et Rhéa Silvia est associée à celle de la découverte des jumeaux allaités par la *lupa romana*. Ces deux scènes, les seules qui nous soient connues du décor du fronton, le relief étant fragmentaire, se lisent chronologiquement de droite à gauche : les amours de Mars et Rhéa Silvia sont représentées dans la partie centrale du fronton, tandis que la découverte de l'allaitement miraculeux par deux bergers orne son angle gauche. La figure de Mars n'est que partiellement conservée, mais on

48 Il existe de nombreuses interprétations et propositions de datation, chronologiquement situées entre Auguste et Hadrien. Nous nous contenterons ici de citer les principales tendances. Pour une historiographie du débat voir Dulière 1979, I, p. 103-110 ; Ambrogio 1985, n° II, 22. Paris 1994, p. 26-31.

49 Tenant de cette hypothèse : Dulière 1979, I, p. 103-110. Turcan 2000.

50 Helbig II, n° 1412. Pour une datation de l'époque de Claude mais reconnaissant le temple de Mars *Gravidus* à Porta Capena : Albertson 1987.

51 Goette 1983, p. 239-246. En particulier le *togatus* du forum de Trajan reproduit dans Zanker 1970, fig. 29. Cette interprétation a convaincu Ambrogio 1985.

52 Hommel 1954, p. 41 sq. et Simon in Helbig I, p. 727, n° 1013.

53 Magi 1945.

54 Degrassi 1939, p. 62 sq., fig. I,9.

55 Torelli 1987.

56 Avant lui deux hypothèses prévalaient : celle de E. Nash, qui identifie le bâtiment sur cette monnaie comme la *domus Tiberiana* (Nash 1962, I, p. 214), suivi par Hill 1989, p. 103, fig. 198 ; et celle de Giuliani 1977, p. 91, qui préfère y voir une représentation de la *domus Flavia*, en ceci suivi par Turcan 2000.

57 D'après les œuvres de Martial et Stace précédemment citées et datées respectivement de 94 et 95. Paris 1994, p. 15-17.

58 Torelli 1987, p. 567.

59 Paris 1994, p. 26-28.

60 Paris 1994, p. 30.

peut interpréter sa représentation à droite de Rhéa Silvia comme un élément de mise en scène, puisque le dieu paraît ainsi descendre directement du sommet du fronton, organisation parfaitement adaptée au format triangulaire du cadre. La mise en scène du thème de la *lupa Romana* est très originale. À gauche du groupe de la louve allaitant les jumeaux, deux bergers esquissent un mouvement de fuite parallèle; ici pas de geste de surprise, pas de figures se répondant de part et d'autre de la louve, les bergers forment un groupe solidaire.

Certains se sont étonnés de la présence d'un tel décor sur le fronton d'un sanctuaire à la gloire de la *gens Flavia*, y voyant un argument pour attribuer ce fronton au temple de Vénus et Rome érigé sous le règne d'Hadrien⁶¹. En réalité, la représentation de la procréation et du sauvetage des jumeaux s'inscrit dans la logique sémantique de l'idéologie dynastique des Flaviens. Ces deux épisodes de la fondation de Rome sont, en effet, deux événements miraculeux, évoquant la paternité de Mars dans la naissance du peuple romain et la coalition des forces de la nature – incarnées par le fleuve qui rejette les enfants sur ses rives et la bête sauvage qui vient les nourrir – pour assurer la survie du fondateur, signe du grand destin qui lui était promis. D'autre part, le palais de Domitien, qui se dressait sur le Palatin, affichait lui aussi au cœur de son programme iconographique le thème de la naissance et du sauvetage des jumeaux fondateurs. C'est du moins ce que suggère le récit des fouilles menées en 1664 à l'emplacement de la *domus Augustana*, tel que nous le rapporte Lanciani:

« On découvrit un portique d'une extraordinaire richesse, avec des colonnes en jaune antique et deux bas-reliefs représentant Romulus, Rémus, la louve, le Lupercal, Faustulus, le Tibre et d'autres thèmes liés à la fondation de Rome »⁶². Il ne nous a malheureusement pas été donné de mettre en relation cette découverte avec des œuvres conservées. Cependant elle apporte une nouvelle attestation du rôle central des mythes fondateurs de Rome dans la propagande iconographique de la *gens Flavia*, cette fois, au cœur même du palais construit par Domitien sur le Palatin.

Dans le processus de divinisation des membres de la *gens Flavia* – qui n'étaient pas issus du sang d'Auguste – il était fondamental de sacraliser la fonction impériale elle-même et donc la continuité entre Romulus,

Auguste et Vespasien. La comparaison entre les deux derniers était facilitée par les conditions de leur accession au trône, à l'occasion de guerres civiles qui leur avaient permis de s'afficher comme les restaurateurs de la paix⁶³, et de tous les bienfaits qui en découlaient, parmi lesquels *Fortuna*, *Aequitas*, *Salus*, *Spes*, *Securitas*, *Concordia* etc.⁶⁴ L'éloge de la fertilité et de l'abondance agricole s'inscrit dans cette promotion des bénéfiques de la paix ainsi qu'il apparaît à travers des monnaies ornées de thèmes pastoraux: berger trayant sa chèvre, couple de bœufs, effigie de Cérès⁶⁵...; au sein de cette série seront frappées deux émissions monétaires – l'une par Vespasien, l'autre par Titus – figurant une truie et ses petits⁶⁶: le commanditaire joue ici sur l'ambivalence du thème, faisant référence d'une part à la prophétie annonçant la fondation de Rome et d'autre part au thème de la fécondité. L'âge d'or augustéen apparaît comme l'*exemplum* que Vespasien entend restaurer.

Par ailleurs, Vespasien reprend les thèmes de la propagande iconographique d'Auguste liée à son rôle d'augure, comme le *lituus* et le *simpulum*, et fait frapper des monnaies à l'effigie de Vesta ou de son temple, qui illustrent, quant à elles, sa charge de *Pontifex Maximus*⁶⁷; il va jusqu'à reprendre le motif du capricorne, poncif de la mystique augustéenne, symbole du pouvoir victorieux et de la régénération de l'État: il crée ainsi le parallèle entre la *felicitas Augusta* à la *felicitas Flavia*⁶⁸. Ainsi, les épisodes miraculeux mis en scène sur le fronton du *templum gentis Flaviae* faisaient directement référence à la divinité du fondateur de Rome et de ses successeurs: il s'agissait sans doute de l'argument le plus ferme pour justifier l'apothéose des empereurs flaviens. Pour celui qui se faisait appeler *dominus et deus* par son entourage⁶⁹, on

63 Sur le parallèle entre le *nomen Flavium* et le *nomen Iulium*: Torelli 1987, p. 571-582; Paris 1994, p. 81-83.

64 Ces messages apparaissent de façon récurrente sur les émissions monétaires des empereurs Flaviens, par exemple, sous le règne de Vespasien: *Pax Augusta* (RIC, 639); *Spes* (RIC, 139); *Roma Resurges* (RIC, 445); *Securitas* (RIC, 479); *Aequitas* (RIC, 482-483); *Felicitas Publica* (RIC, 554) etc. Ce type d'émissions monétaires se perpétue sous les règnes de Titus et Domitien.

65 Vespasien: RIC, 197; 221; Titus: RIC 8. Voir Dulière 1979, p. 159 et Jacobo Pérez 2003, p. 197-201.

66 Vespasien: RIC, 109; Titus: RIC, 220 (vers 78-79 ap. J.-C.).

67 RIC 73 à 93 pour le titre de *Pontifex Maximus*. RIC 29 pour les symboles de l'augure (Jacobo Pérez 2003, p. 88). Sur les monnaies à l'effigie du temple de Vesta: Jacobo Pérez 2003, p. 91-92.

68 RIC 117. Le capricorne est le motif qui sera choisi sur des monnaies proclamant la divinité de Vespasien en 80-81 ap. J.-C.: RIC 63 (Titus). Voir Jacobo Pérez 2003, p. 220. Sur l'utilisation du motif du capricorne par Auguste: Barton 1995; Terio 2006 (je remercie G. Sauron de m'avoir signalé cette référence).

69 Suétone, *Dom.*, XIII.

61 En dernier lieu Turcan 2000.

62 Lanciani 1894, p. 3-5. À ce sujet: Tomei 1998, p. 10-11

46. Autel d'Arezzo. Deux bergers amorcent un mouvement de recul devant la vision de la louve allaitant les jumeaux.



comprend que la question de la divinité de Vespasien et de Titus, condition *sine qua non* à la divinisation à laquelle Domitien aspirait de son vivant, ait recueilli toute son attention et ses soins plus particuliers dans la mise en place d'une propagande iconographique adaptée.

Romulus comme archétype de l'empereur victorieux

Le décor du fronton du temple de la *gens Flavia* trouvera un écho dans le programme iconographique d'un autel mis au jour à Arezzo, où le thème de la découverte, par deux bergers, de la louve allaitant les

jumeaux reprend très exactement le schéma iconographique du fronton⁷⁰ (fig. 46). Sur cet autel, le thème du sauvetage miraculeux du fondateur de Rome – mis en scène dans un cadre pittoresque dont on a vu qu'il n'était pas étranger à l'iconographie flavienne – se trouve associé à l'image de deux Victoires ornant les faces latérales, l'une portant un *calathos* sur sa tête, l'autre une patère à la main. La juxtaposition de ces thèmes s'inscrit parfaitement dans le cadre de la propagande flavienne d'assimilation de la personne de l'empereur à celle de Romulus, le victorieux⁷¹.

On considère souvent l'apparition du thème de Romulus *tropaeophorus* sur des émissions monétaires comme une initiative d'Hadrien⁷². Toutefois, le thème du porteur de trophée apparaît à plusieurs reprises dans le monnayage flavien⁷³. Sur la plupart des exemplaires, le personnage représenté nu, un trophée sur l'épaule, peut être identifié sans ambiguïté avec le dieu Mars, dans la mesure où la nudité est l'indice permettant de distinguer Mars de son fils Romulus. Cependant, sur un exemplaire datant du règne de Domitien, émis en 85 ap. J.-C., le porteur de trophée est représenté vêtu d'une cuirasse, un *paludamentum* flottant dans le dos et une Victoire posée au creux de la main droite⁷⁴. Dans ce cas, les caractéristiques iconographiques du personnage permettent d'y reconnaître Romulus, plutôt que son père, le dieu de la guerre. D'autre part, le contexte d'émission de cette monnaie autorise à en préciser l'interprétation. Suite à sa victoire sur les Chattes, tribu germanique, en 84 ap. J.-C. Domitien se fait appeler *Germanicus*, célèbre un triomphe⁷⁵ et fait frapper des monnaies figurant la Germanie explorée ou captive⁷⁶. Dès lors, sont émises de façon récurrente des monnaies portant l'inscription *VIRTVTI AVGVSTI*⁷⁷. Romulus étant l'incarnation de la *uirtus* chez les empereurs romains depuis Auguste, le *tropaeophorus* porteur d'une statuette de la Victoire des monnaies émises en 85 ap. J.-C. est très probablement le fondateur de Rome.

70 Del Vita 1934. Hermann W. 1961, p. 95, n° 30 Dulière 1979, II, p. 18, n° 35. Parisi Presicce 2000, n° 4, p. 35.

71 Sur l'importance de la figure de *Victoria* dans la propagande flavienne: Jacobo Pérez 2003, p. 51-57.

72 Schröder 1995.

73 Par exemple Vespasien: *RIC*, 196.

74 *RIC*, II, 301b.

75 Suétone, *Dom.*, XIII.

76 *RIC*, II, 72 var.

77 *RIC*, II, 246 (84 ap. J.-C.); *RIC*, II, 340 (86 ap. J.-C.); *RIC*, II, 346 (87 ap. J.-C.); *RIC*, II, 397 (91 ap. J.-C.) etc.

La faveur de la figure du fondateur à l'époque flavienne est, par ailleurs, peut-être liée à la nouvelle vigueur que connaît à cette époque le culte de Quirinus, divinité d'origine sabine, à l'instar de la *gens Flavia*. La colline du Quirinal était aux Flaviens ce que le Palatin était aux Julio-Claudiens⁷⁸ ; c'est en effet sur la colline « sabine » de Rome que Domitien avait fait construire, à l'emplacement de la maison où il avait vu le jour, le *templum gentis Flaviae* : en fondant le temple du culte dynastique sur le lieu de naissance du *Princeps*, le fils de Vespasien perpétuait une tradition augustéenne⁷⁹. À travers le choix de cet emplacement, le *templum gentis Flaviae* bénéficiait également de la proximité avec le temple de Quirinus, voué au fondateur divinisé. Ce programme architectural s'inscrivait donc dans le cadre d'une entreprise de légitimation dynastique très ambitieuse. Les *res gestae* de Romulus créent l'archétype de la destinée menant du triomphe à l'apothéose ; le fondateur de Rome apparaît également comme le modèle de la divinisation par la *uirtus*. Dans cette optique, le triomphe célébré par Vespasien et Titus devait apparaître comme une préfiguration de leur apothéose⁸⁰. La mise en scène de la figure de Vespasien sur le relief Hartwig⁸¹ – qui représente le *sacrum* de fondation du *templum gentis Flaviae*, selon une hypothèse de M. Torelli⁸² – est particulièrement significative à cet égard : le *diuus Vespasianus* porte sur la tête la *corona triumphalis*⁸³.

Les Antonins

Trajan

Le règne de Trajan est l'unique occasion où le type monétaire de César figurant la fuite d'Énée sera repris⁸⁴ ; Auguste, notamment, lui avait préféré l'an-

cienn schéma iconographique républicain⁸⁵. Par ailleurs, ce document marque la réapparition – après une éclipse de plus d'un siècle – du thème de la fuite d'Énée sur une monnaie émise à Rome. En effet, à la suite d'Auguste, aucun empereur julio-claudien ni flavien n'avait fait frapper cette effigie monétaire. S. Trajan a choisi de restaurer ce schéma atypique, et non celui diffusé par la suite par Auguste, c'est probablement en raison de la présence du Palladium dans la main d'Énée. Cette statuette que Galba et les empereurs flaviens avaient fréquemment représentée sur leurs émissions monétaires étaient ressentie comme l'emblème de la transmission du pouvoir. La monnaie a été complètement restituée puisque le droit figure Vénus, déesse tutélaire de la *gens Iulia* et au revers l'inscription *CAESAR* est gravée à côté du groupe. L'emploi de ce type monétaire semble ainsi suggérer que la lignée fondatrice du Principat transmet légitimement le pouvoir à Trajan. Le Palladium est, par ailleurs, le gage de l'*Aeternitas* de l'Empire : selon la tradition, la cité qui en détenait la garde se voyait protégée de la destruction par la faveur divine⁸⁶.

Le règne de Trajan est celui qui connaît le plus grand nombre de restaurations de types monétaires républicains ou impériaux⁸⁷. À la suite de Vespasien, le denier républicain de l'*augurium Romuli* sera restauré une seconde fois. C. Dulière soulignait la « volonté archéologique » présidant aux restaurations de Trajan⁸⁸ ; il semble toutefois que l'intention politique n'était pas absente de cette pratique, qui visait avant tout à inscrire le règne de Trajan dans une continuité historique, faisant ainsi de ces monnaies des instruments de promotion personnelle de la part de l'empereur et surtout de légitimation de son pouvoir. Il y a également une forme de *pietas* sous-jacente dans cette manière de restaurer des monnaies anciennes, propre à suggérer le respect de l'empereur envers la République, âge d'or du Sénat. Trajan a, par ailleurs, montré tout au long de son gouvernement beaucoup de diplomatie à l'égard des sénateurs, leur restituant certaines de leurs prérogatives perdues depuis le début du Principat et en particulier sous le règne de Domitien, comme la censure ; il afficha, d'autre part, le plus grand res-

78 Torelli 1987, p. 571.

79 Torelli *op. cit.*, p. 570.

80 Joseph, *Bell. Iud.*, VII, 5, 4.

81 Hartwig 1904, p. 23 sq. Richard 1966, p. 76, n.4. Gros 1976, p. 115-119. Köppel 1984, p. 59-61. Torelli 1987. Paris 1988, p. 27-38. Holscher 1988, p. 377-378. Paris 1994, p. 39-41 et p. 51. Wiseman 1995a, p. 137-139. Carandini, Cappelli 2000, p. 257.

82 Torelli 1987, p. 569.

83 Paris 1994, n° 12, p. 66.

84 Dion Cassius, LXVIII, 15. *BMC Emp.*, III, 141, n° 31, pl. 23, fig. 4. *RIC II*, n° 801. Martin 1999, p. 331.

85 *Supra* p.

86 Cicéron, *Philipp.*, XI, 10, 24.

87 Galinier 1998.

88 Dulière 1979, p. 160.

47. Statue cuirassée de Trajan d'Utique. Rijksmuseum de Leyde. L'image de la louve allaitant

les jumeaux est figurée sur une des ptéryges.



pect vis-à-vis du consulat qu'il n'occupa que quatre fois, choisissant notamment en 100, comme collègue, Frontin un des membres les plus respectés de cette assemblée⁸⁹. En remerciement de sa déférence à leur rencontre, les sénateurs lui octroieront le titre d'*Optimus* en 114. Autrement dit, il semble que la longue série des restaurations de deniers républicains sous le règne de Trajan réponde au dessein de s'assurer le soutien du Sénat, dans lequel il voyait probablement une garantie de la stabilité de son pouvoir.

La statue colossale de Trajan d'Utique présente, comme ornement sur un des ptéryges de la rangée inférieure, le motif de la louve allaitant les jumeaux⁹⁰ (fig. 47); ce dernier est associé à une image de l'allaitement de Télèphe, tandis que sur la rangée supérieure sont représentés une tête de Mars et, de part et d'autre, des aigles. Le motif de Télèphe est fréquemment utilisé en pendant et parfois même en

substitut au motif de la louve. Quant aux thèmes de Mars et des aigles, ils font clairement référence à la fonction impériale et en particulier à l'image de l'empereur victorieux. La louve a, d'autre part, sur une cuirasse, une fonction d'ordre prophylactique, par l'évocation de la faveur divine accompagnant les successeurs de Romulus. Cette statue cuirassée – dont le torse est orné de griffons affrontés de part et d'autre d'un candélabre – annonce les fameuses statues du type Hiérapytna du règne d'Hadrien. Sur ces dernières, cependant, le motif de la louve trouvera place sur le torse, de sorte que la figuration de ce thème sur des ptéryges demeure un *unicum*, propre à la statue cuirassée de Trajan.

Hadrien

Aeternitas

L'Éternité, qui n'était qu'une allégorie à l'époque flavienne, devient l'objet d'un culte avec Hadrien, sous le nom de *Roma Aeterna*, à laquelle est dédié un temple – qu'elle partage avec Vénus *Felix* – sur la

⁸⁹ Ses quatre consulats se tinrent en 100, 102, 103 et 112. Sur Trajan et le Sénat: Bennett 1997, p. 104-107.

⁹⁰ Salomonson 1957, pl. II et III, 1. Vermeule 1959b, n° 130. Bauchhenss-Thürriedl 1971, n° 21. Dulière 1979, I, p. 135-136. Parisi Presicce 2000, fig. 7, p. 26.

48. Statue cuirassée d'Hadrien de l'agora d'Athènes. Statue du type « Hiérapytna ».

Sur le décor de la cuirasse, la louve sert de support au Palladium.



Velia⁹¹. Le *templum Vrbis* de la Vélie sera, dès lors, le cœur des fêtes du *dies natalis Vrbis* – les Palilia, rebaptisées *Rhōmaia* – célébrées fastueusement le 21 avril⁹². Avant la réforme d'Hadrien, le jour anniversaire de la fondation de Rome était surtout l'occasion d'une cérémonie en l'honneur de Palès, déesse pastorale. C'est Hadrien qui, en 121, consacre le *Natalis Vrbis*, où sera célébrée spécifiquement la fondation de Rome – avec, entre autres, des jeux du cirque – festivités commémorées par une émission monétaire portant l'inscription : *ann(o) DCCCLXXIII nat(ali) urb(is) P(arilibus) cir(censes) con(stituti)*⁹³. En liaison avec ces événements furent émis en 121 deux médaillons – les premiers du genre – l'un figurant la louve romaine⁹⁴, l'autre la truie allaitant ses petits⁹⁵ : par ce biais, les célébrations du *Natalis Vrbis* de 121 sont directement

mis en relation avec la légende latine et la légende troyenne de la fondation de Rome ; on a pris soin ici de suggérer habilement la continuité entre des deux traditions en choisissant, pour les illustrer, deux scènes d'allaitement. Un tableau de la villa Hadriana à Tivoli scelle l'importance de l'association Rome/louve romaine déjà perçue à l'époque flavienne⁹⁶. Cette juxtaposition n'est probablement pas ressentie comme redondante – la louve était le symbole de la ville de Rome depuis l'époque républicaine – dans la mesure où, avec Vespasien, la louve est devenue un symbole d'éternité. Toutefois, le motif de la *lupa Romana* ne perd pas sa signification topique, comme en témoignent les deux statues du dieu Tibre – l'une provenant de la villa Hadriana, l'autre du sanctuaire d'*Isis campensis* (à Rome, sur le Champ de Mars) – où l'animal, servant d'appui au dieu fleuve, en permet évidemment l'identification⁹⁷.

Les émissions monétaires d'Hadrien témoignent de sa volonté commémorative, inscrivant son règne dans la lignée de celui d'Auguste qui fut lui même un grand « restaurateur » et fondateur de cultes⁹⁸. À sa suite, par la dédicace d'un temple à la déesse Roma, Hadrien franchit un pas important dans la symbolique de l'éternité de la cité. Le motif de la louve allaitant les jumeaux se trouve investi d'une charge symbolique toujours plus importante. Alors que depuis la fin de l'époque républicaine elle n'apparaissait plus que sporadiquement, et toujours subordonnée à la figure de Roma, la louve retrouve sa place de motif à part entière sur les revers monétaires ; cette tendance, qui s'était amorcée sur un *aureus* de Domitien émis en 77-78, va dès lors se généraliser⁹⁹. Les monnaies d'Hadrien seront par ailleurs à l'origine de l'introduction d'un nouveau schéma iconographique pour représenter le groupe – la louve dressée, le cou tendu en avant et non plus tourné vers les jumeaux – qui signale une volonté de marquer un tournant dans l'emploi du thème (fig. VIII)

Caractéristique de cette époque est aussi un goût pour la juxtaposition et l'accumulation des motifs,

91 Peut-être dédié en 135, mais achevé sous le règne d'Antonin le Pieux : Kardos 2002, s.v. « *Vrbis Templum* », p. 365-366. *LTUR*, sv. « *Venus et Roma, aedes, templum* », V, 1999, p. 121-123 (A. Cassatella). Gros 1996, p. 179-180.

92 Le changement de nom de la fête à l'initiative d'Hadrien est attesté par un passage d'Athénée : Athénée, *Deipnosophiste*, VIII, 361.

93 *RIC*, II, p. 357 et 419. À ce sujet : Gagé 1934, p. 94-97 ; l'auteur précise que dès lors, le nom de *Parilia* se voit substitué sur les calendriers par celui de *Natalis Vrbis* (p. 94).

94 Gnecci 1912, III, pl. 159, n° 8. Strack II, p. 104, n° 213a, n° 577a. Dulière 1979, n° M25, fig. 130. Parente 2007.

95 *BMC Emp* II, n° 227-229 (Rv: IMP XIII), pl. VII/3. *RIC* II, n° 220.

96 Gusman 1904, p. 215, fig. 311. Le Gall 1953a, p. 28, pl. X. Dulière 1979, I, p. 114, 134, 161-162.

97 *Isis campensis* : Le Gall 1953a, p. 4-5. Dulière 1979, II, n° 31 ; cette statue est conservée au musée du Louvre (inv. MA593). Villa Hadriana : Aurigemma 1955, p. 73-75. Zanker in Helbig IV, p. 160-161, n° 3197. Dulière, 1979, I, p. 119-121. Klementa 1993, p. 52-53.

98 Sur la fonction commémorative des monnaies et médaillons du règne d'Hadrien : Tella 2002.

99 *Aureus* : *RIC*, II, n° 192-193.

49. Aureus d'Hadrien
émis vers 134-138 ap. J.-C. Romulus
tropaeophorus (porteur de trophée).



50. Médaillon d'Hadrien
émis vers 134-138. Au premier
plan : la truie lavinata et ses petits,
entourés par une muraille ;

au second plan Énée et Anchise se
dirigent vers un bâtiment circulaire
évoquant une hutte.



dont on observe toutefois les prémices à l'époque flavienne. Sur les cuirasses du type Hiérapytna se mêlent le Palladium, la louve, les griffons, les aigles, le *Gorgoneion*, Jupiter-Ammon, la Victoire, motifs dont la symbolique redondante évoque l'éternité de Rome, de l'empereur, ainsi que la faveur divine concédée au peuple romain¹⁰⁰ (fig. 48). À plusieurs reprises, on observe également l'association Rome/Tibre/ louve¹⁰¹ ou Mars/louve¹⁰².

L'empereur, nouveau Romulus

Les émissions monétaires d'Hadrien marquent également l'apparition de l'inscription *ROMVLO CONDITORI* en accompagnement du type de Romulus *tropaeophorus* (fig. 49), dont nous avons cru voir un antécédent sur une monnaie de Domitien¹⁰³. Le modèle iconographique de ces monnaies est sans aucun doute le groupe statuaire du forum d'Auguste, que les Julio-Claudiens n'avaient pas représenté sur des monnaies.

Il semble que la comparaison avec Romulus ait été recherchée par Hadrien, comme le laisse croire le dernier portrait de l'empereur – du type de celui figuré au droit de ces monnaies – où il est représenté sous une apparence juvénile, pourvu d'une courte barbe bouclée¹⁰⁴. St. Schröder, à la suite de N. Hannestad¹⁰⁵, s'est interrogé sur la raison qui avait pu pousser un empereur d'une soixantaine d'année à se faire repré-

senter sous les traits idéalisés d'un jeune homme. Il est apparu au cours de son analyse que le dernier portait d'Hadrien empruntait des caractéristiques stylistiques propres aux portraits héroïques de l'époque grecque classique, tels qu'ils apparaissent sur une statue de Diomède du v^e siècle av. J.-C. St. Schröder émet ainsi l'hypothèse que ce portrait de l'empereur Hadrien emprunte les traits du Romulus *tropaeophorus* du forum d'Auguste¹⁰⁶. Cette démonstration vient confirmer la formule de J.-P. Martin : « Tout empereur est un nouveau Romulus et, par là, comme l'affirment les monnaies de l'époque d'Hadrien, un nouveau *Conditor* »¹⁰⁷. D'autre part, l'assimilation à Auguste, à laquelle aspirait Hadrien, est clairement affirmée à travers l'inscription qui accompagne son portrait au droit de ces monnaies et qui indique : *HADRIANVS AVGVSTVS*. Ces émissions monétaires affichent la triple ambition d'Hadrien – nouveau Romulus, nouvel Auguste et nouveau *conditor* – qui voulait faire de son principat un nouvel âge d'or, ainsi que le proclament des monnaies émises dès 121 et portant l'inscription *SAEC(ulum) AVR(eum)*¹⁰⁸.

100 Vermeule 1959b, pl. XV, n° 162. Niemeyer 1978, n° 53, p. 97-98. Dulière, 1979, II, n° 13. Parisi Presicce 2000, n° 14, p. 39.

101 Peinture de la villa Hadriana : Gusman 1904, p. 215, fig. 311. Le Gall 1953a, p. 28. Dulière 1979, II, n° 136.

102 Tête de Mars du musée Barocco : Pietrangeli 1973, p. 117, n. 195. Dulière 1979, II, n° 10. Parisi Presicce 2000, n° 15, p. 40.

103 Six émissions au cours de son règne : sesterce 134-138 : *BMC Emp III*, 443. *RIC II*, n° 653. *Aureus 134-138 : RIC II*, n° 370; etc.

104 Schröder 1993, n° 54, p. 204-207. L'identification est contestée : Evers 1994.

105 Hannestad 1974, p. 68; 70; 95.

106 Schröder 1993, p. 296.

107 Martin 1999, p. 337.

108 *RIC*, II, n° 136. Martin 1999, p. 338.

Le médaillon d'Énée et Anchise

Les thèmes inspirés de la légende troyenne ne sont pas en reste puisque le règne d'Hadrien voit la naissance d'émissions monétaires ayant pour protagoniste Énée. L'empereur marque ainsi son respect envers la *gens Iulia* par une monnaie émise vers 135-138 à l'effigie de *Vénus Genitrix*, dont le bouclier est orné du groupe de la fuite d'Énée¹⁰⁹.

C'est également sous le règne d'Hadrien qu'est frappé un médaillon à l'iconographie exceptionnelle, dont l'interprétation a suscité de nombreuses controverses. Cette œuvre, qui ne doit pas être lue comme une scène figurée de caractère unitaire, juxtapose des motifs évoquant le rôle d'Énée dans la fondation de Rome (fig. 50).

Le problème est que l'on veut voir sur ce médaillon un décor narratif alors qu'il s'agit avant tout d'un décor symbolique¹¹⁰. Tout d'abord il n'existe aucun lien narratif entre les principaux protagonistes, le groupe d'Énée et celui de la truie. L'un comme l'autre sont présentés de manière très hiératique: Énée est représenté sous son schéma iconographique de la « Fuite » portant son père sur l'épaule. Chose rare en iconographie romaine, à l'époque impériale, ce schéma canonique n'est utilisé que pour la fuite d'Énée¹¹¹, ce qui permettait une identification facile et quasi instantanée du sujet. D'autre part, dans le second registre, la truie est représentée de manière elle aussi très figée, et disproportionnée par rapport à la muraille qui l'entoure. De telle sorte que le groupe d'Énée, ainsi que celui de la truie, apparaissent plus comme des groupes statuaires que comme des personnages agissant dans un paysage¹¹². Ainsi le caractère hiératique de la composition des deux registres incite à lire ce médaillon dans un sens plus symbolique que narratif. Il semble que, dans la partie supérieure, Énée soit représenté dans sa fonction de fondateur de ville. Avant d'arriver dans le Latium, Énée aurait, en effet, fondé de nombreuses cités en Méditerranée, comme le rappellent les différentes versions du voyage du héros troyen ainsi que

les revendications de certaines cités de l'Antiquité¹¹³. Ainsi il a été mis en scène selon son schéma iconographique canonique, au sein d'un décor d'éléments architecturaux à caractère archaïsant: une hutte qui évoque pour un Romain la cabane de Romulus, un autel et un arbre, que son état desséché et le *puteal* qui l'entoure, désignent comme ancien et sacré. Le second registre du médaillon permet de préciser la lecture. Énée héros fondateur certes, mais surtout archétype de Lavinium et de Rome, puisque la truie fait directement allusion à son installation dans le Latium¹¹⁴. Quant à déterminer si les murailles représentées sont celles de Lavinium ou de Rome, l'ambiguïté est probablement délibérée. En effet, même si, selon les différentes légendes, Énée n'a fondé que Lavinium dans le Latium, le héros est surtout considéré à l'époque impériale comme l'ancêtre de la race romaine, et la fondation de Lavinium n'intéresse le Romain de l'époque impériale que dans la mesure où elle anticipe la fondation de Rome. Finalement ce médaillon pourrait être lu comme une juxtaposition de symboles évoquant des épisodes mythiques ayant entraîné la fondation de Rome.

Il existe un texte qui pourrait avoir servi de source à cette composition, un passage de l'*Alexandra* de Lycophron¹¹⁵. Le problème de son utilisation pour l'interprétation d'un document iconographique du Haut-Empire, est que l'on ignore totalement la résonance de ce texte écrit en grec au III^e siècle av. J. C. dans le contexte romain, même érudit, du II^e siècle de notre ère. Cependant le choix d'un tel texte s'accorderait bien avec les prétentions antiquaires et la fascination pour la civilisation grecque de l'empereur Hadrien¹¹⁶. Il s'agit d'une prophétie dévoilée par Cassandre:

« Dans une ville, il (Énée) élèvera aussi une image en bronze de celle-ci (la truie) et des petits à ses mamelles. Y ayant construit un temple à Myndhia Pallénis (Athéna), il y placera les statues des dieux de sa patrie, statues que négligeant femme, enfants et autres richesses, il honorera avec son vieux père, les ayant enveloppées dans des voiles ».

Ce passage permet d'expliquer tous les éléments du médaillon et lève, en plus, certaines contradictions

109 Gnechi 1912, III, p. 19, n° 92, pl. 146, fig. 2. Strack, II, p. 178, n° 466. Hommel 1954, p. 28. Westall 1996, p. 109, fig. 2.

110 J. Scheid a abordé le problème que revêt ce type d'analyse dans une étude de cas portant sur la représentation des jeux séculaires sur les supports monétaires: Scheid 1998, p. 23-33.

111 Seule exception sur l'arc de Bénévont où un père porte son fils de cette façon: Fittschen 1972, fig. 2.

112 On pense en particulier à la statue d'airain érigée à Lavinium et mentionnée par Varron, *RR*, II, 4, 18 et par Lycophron, *Alex.* 1253. Voir *supra* p. 18-19.

113 À ce sujet reste fondamental l'article de Bickerman 1952.

114 Varron, *LL*, V, 144. Denys d'Halicarnasse, I, 56, 2. *OGR*, 10, 11. *Énéide*, III, 374-463; VIII, 82-86.

115 Vers 1259-1266. Traduction de Poucet 1989, p. 242.

116 Lycophron est né avant 320 av. J.-C.: il écrivait donc au début du III^e siècle (Heurgon 1970, p. 279-283).

51. Médaillon d'Antonin le Pieux
émis vers 158 ap. J.-C. Énée sert
la main de Dea Roma (dextrarum
iunctio).



liées à l'utilisation du texte de Denys d'Halicarnasse. Il y est dit qu'Énée « élèvera une image de bronze » de la truie, ce qui est parfaitement en accord avec l'hiératisme que l'on avait remarqué dans la figure de l'animal. L'expression « dans une ville », dont on ne manquera pas de relever l'article indéfini, peut être illustrée par la muraille. Dans le texte de Lycophron, Énée fonde un temple à Athéna, qui serait alors sur le médaillon la cabane de bois, monument traité à la manière dont on se représentait le temple de Vesta de l'époque archaïque¹¹⁷. Énée y vient seul avec son père honorer les Pénates. Le texte permet ici d'interpréter deux détails insolites du médaillon : tout d'abord la présence d'Anchise dans le Latium alors que, sous l'Empire, toutes les versions faisaient mourir Anchise avant l'arrivée d'Énée en Italie¹¹⁸. Et surtout l'absence d'Ascagne, qui est un hapax dans le schéma iconographique de la fuite d'Énée à l'époque impériale¹¹⁹. Cette composition est ainsi en accord avec la prophétie de Cassandre « négligeant femme, enfant et autres richesses », tandis que les « statues des dieux de sa patrie » sont bien visibles sur les genoux d'Anchise. Ainsi, si on veut voir dans ce médaillon l'illustration d'un texte littéraire, il me semble que le passage de Lycophron serait le plus à même d'avoir servi de source d'inspiration. Mais ce texte, s'il accrédite à date haute la légende du lien entre la truie et la fondation d'une ville par Énée, ne mentionne à aucun moment le nom de Lavinium. Il ne permet donc pas d'avancer d'éléments en faveur d'une localisation

précise du décor¹²⁰. D'autre part, la comparaison des deux bâtiments circulaires sur les médaillons appuie l'hypothèse qu'il s'agit ici de la représentation stéréotypée d'un sanctuaire latial archaïque. L'étude d'un autre motif topique autorise un fécond parallèle : celui de la grotte surplombée d'un arbre¹²¹. L'archétype de ce décor est le Lupercal, et le lieu est associé le plus souvent au motif de la louve allaitant les jumeaux. Mais il peut également servir de cadre à la représentation de scènes de genre ou d'autres légendes, comme celles de la laie lavinate ou de l'allaitement de Télèphe.

Pour renforcer cette argumentation, nous renvoyons à la lecture que R. Turcan propose du médaillon d'Antonin le Pieux figurant la *dextrarum iunctio* d'Énée et de Dea Roma¹²² (fig. 51). Ce savant a offert une juste analyse d'une scène longtemps considérée comme d'inspiration métrouaque. Énée, vêtu d'une cuirasse et d'un *paludamentum*, est figuré au centre de la scène, accompagné d'Ascagne portant un bonnet phrygien et un pedum et d'une figure féminine portant un paquet sur la tête¹²³. Il serre la main droite de Dea Roma assise sur un rocher et sous un arbre que R. Turcan identifie comme le figuier Ruminal. Mais comme l'écrit l'auteur :

« S'il s'agit bien d'Énée, comment expliquer qu'il serre la main de Rome avant même la fondation de la ville qui portera ce nom »¹²⁴.

On oublie systématiquement de rapprocher ce médaillon du précédent. Pourtant, lui aussi illustre l'arrivée d'Énée dans le Latium, il s'agit même d'un document décisif pour dénouer le sens du médaillon d'Hadrien. Ici Rome n'est pas représentée par un décor monumental mais par la déesse en personne, et son identification ne peut être remise en question. R. Turcan s'étonne aussi de constater que le figuier Ruminal est présent sur le médaillon d'Hadrien, et il identifie la hutte avec le temple de Vesta ; il écrit ainsi : « Paradoxalement on voit par anticipation le temple de Vesta : les temps sont mêlés ou plutôt condensés,

117 Voir plus haut le paragraphe sur le temple de Vesta : *supra* p.

118 Sauf celle de Denys d'Halicarnasse selon laquelle Anchise était mort l'année qui précéda la guerre contre les Rutules et Mézence, ce qui signifie, selon la chronologie de Denys, qu'Anchise avait dû aborder aux côtes du Latium (I, 64, 5).

119 Le dernier exemple connu est une monnaie de L. Livineius Regulus en 42 av. J.-C., *RRC* 494/3.

120 On sait cependant qu'une statue de la truie et ses petits était visible sur le forum de Lavinium à l'époque de Varron : Varron, *R.R.*, II, 4, 18. Voir Poucet 1989b, p. 243 qui pense que la ville dont parle Cassandre chez Lycophron est probablement Lavinium.

121 Lavagne 1988, p. 321-348.

122 Ce médaillon date de 158, donc 10 ans après la commémoration du 900^e anniversaire de Rome. Turcan 1993, p. 32-34.

123 Il faut rapprocher cette figure de la figure au *doliolum* du vase grec de Vulci conservé à Munich (amphore datable vers 470-460 av. J.-C.) : *supra* p.

124 Turcan 1993, p. 33.

52. Sesterce d'Antonin le Pieux émis vers 145-147. La louve allaite dans une grotte.



52

53. As d'Antonin le Pieux émis vers 140-144. Mars descend du ciel vers Rhéa Silvia endormie.



53



et donc les étapes du futur préfigurées, comme dans la vision qu'Énée a de Rome et des Romains illustres au chant VI de l'épopée virgilienne¹²⁵. Par ailleurs, cette scène n'est pas isolée puisqu'on retrouve la même association sur le sarcophage de Torre Nova représentant les noces d'Énée et de Lavinia en présence de la déesse Roma¹²⁶. Nombreuses sont, dans l'art romain, les compositions hétéroclites qui mélangent des éléments appartenant à différents moments d'un mythe au sein d'une seule et même image. La conséquence de ceci est que les différents éléments du décor ont une relative indépendance les uns à l'égard des autres, indépendance non pas thématique, mais fonctionnelle¹²⁷.

Antonin le Pieux

Reprenant des thèmes développés par Domitien, puis Hadrien, Antonin le Pieux a fait plus que n'importe quel autre empereur pour la diffusion iconographique

¹²⁵ Turcan 1993, p. 33.

¹²⁶ *Infra* p.

¹²⁷ Ce traitement de l'image évoque la « méthode synoptique » de Snodgrass (1987, p. 11).

des mythes fondateurs de Rome sur des émissions monétaires¹²⁸. Il a, par ailleurs, favorisé la propagation au sein du peuple de thèmes qui n'existaient auparavant que sur des *aurei* et des médaillons, en ordonnant leur frappe sur des monnaies de bronze. Les célébrations du 900^e anniversaire de Rome, en 147-148¹²⁹, donnent un cadre historique à une multiplication sans égal des monnaies à l'effigie de la louve romaine, la fuite d'Énée, Romulus *tropaeophorus*, Mars et Rhéa Silvia, la laie et ses petits. On peut, d'autre part, voir une illustration de l'événement lui-même sur le médaillon figurant une *tensa* tirée par quatre chevaux, couronnée d'une statue de Rome et ornée du motif de la louve¹³⁰. Les exégètes considèrent, en général, que ces émissions monétaires ont débuté avant et pris fin après l'événement lui-même¹³¹. Si elles reprennent des types iconographiques connus, quelques nouveautés apparaissent sur ces monnaies. La louve, notamment, est figurée selon le nouveau type inauguré sur les monnaies d'Hadrien où la louve tend le cou droit devant elle¹³² (fig. 52); l'innovation réside dans l'introduction du motif du Lupercal – suggéré par un simple arc au-dessus du groupe – qui fait ici sa première apparition sur un support monétaire¹³³.

De la même manière, c'est sous le règne d'Antonin que sont émises les premières monnaies figurant Mars et Rhéa Silvia¹³⁴ (fig. 53). Enfin, deux types sont repris de l'époque flavienne, le revers où une barque apparaît en exergue sous le groupe de la louve¹³⁵ et celui de la laie accompagnée de ses petits¹³⁶. Les séries de monnaies de bronze étaient doublées d'un prestigieux ensemble de médaillons aux schémas iconographiques rares. Certains font même apparaître des sujets quasiment inédits comme le combat d'Hercule et Cacus ou Horatius Coclès¹³⁷, thèmes

¹²⁸ Parente 2007.

¹²⁹ *HA, Ant.*, 10, 9.

¹³⁰ Gnecci 1912, II, p. 22, pl. 56, 1. Toynbee 1944, p. 146, pl. XLI, 3. Dulière 1979, n° M39.

¹³¹ Toynbee 1925, p. 170-173; *idem*, 1942, p. 33 sq. Mattingly, in *RIC* III, p. 6. Gagé 1934, p. 99-103. Dulière 1979, p. 168.

¹³² Par exemple: sesterce, 143 ap. J.-C.: *BMC*, IV, n° 258. *RIC*, III, n° 718; as, 157 ap. J.-C.: *BMC*, n° 349. *RIC*, III, n° 997. Strack, III pl. XII, n° 943. etc.

¹³³ Dulière 1979, p. 166.

¹³⁴ *Aureus*: *BMC Emp.*, IV, n° 253. *RIC*, III, n° 99, pl. I/ 17; as: *RIC*, III, n° 694. *BMC Emp.*, IV, n° 1370-1372.

¹³⁵ *BMC Emp.*, n° 1627. *RIC*, III, n° 734-735.

¹³⁶ *BMC Emp.*, IV, n° 1298. *RIC*, III, n° 629.

¹³⁷ Gnecci 1912, pl. 53, n° 1 (Hercule et Cacus) et pl. 43, n° 4 (Horatius Coclès). Toynbee 1944, p. 143 et 193 sq.; Krumme 1995, n° 69, p. 283.

54. Médaillon d'Antonin le Pieux
émis vers 139 ap. J.-C. Énée
et Ascagne débarquent
dans le Latium et découvrent la truie
abritée sous un ancre rocheux.



dont on ne connaît pas d'équivalent iconographique à l'époque impériale mais qui auraient pu figurer au sein de cycles narratifs illustrant les origines de Rome. Un autre médaillon, mettant en scène Énée et Ascagne débarquant sur un rivage, présente un type iconographique attesté pour la première fois sous le règne d'Antonin¹³⁸ (fig. 61). Ce médaillon, dit d'Énée et Ascagne », peut être interprété de manière satisfaisante à la lumière d'un passage de Virgile, *Énéide*, VIII, 54-86 : Énée s'apprête à embarquer sur le Tibre en direction du camp d'Évandres, site de la Rome future « Il choisit dans sa flotte deux birèmes, y embarque des rameurs et en même temps donne des armes à ses compagnons. Or voilà que soudain, prodige saisissant, une truie blanche dans la forêt, de même couleur que ses blancs petits, s'est couchée là et sur la rive verte attire le regard. Le pieux Énée te la consacre, oui à toi souveraine Junon, apportant les objets saints, et avec ses petits il la présente devant ton autel. » Ensuite les ondes se calment. Junon est apaisée, elle accepte les destins. Énée et ses compagnons arrivent en vue de la cité d'Évandres : « Le soleil de feu était monté au milieu de la voûte du ciel quand ils voient au loin des murs, une citadelle, des toits et des demeures éparées, que la puissance

romaine a maintenant élevés jusqu'au ciel; c'était alors l'humble domaine d'Évandres. Vite, ils tournent les proues et s'approchent de la ville ».

Tous les éléments de ce passage sont présents sur le médaillon. Le bateau sur lequel se sont embarqués Énée et quelques compagnons¹³⁹, la truie qu'ils découvrent sur la rive au cours de la remontée du fleuve, et au fond l'établissement d'Évandres, siège de la future Rome et terme de leur voyage. Car il est un motif frappant dans l'*Énéide* : la fondation de Lavinium par Énée est un événement constamment passé sous silence, comme si Virgile avait voulu resserrer le lien entre Énée et Rome et occulter pour cela les étapes historiques les séparant. La prédiction de Tibérinus est à ce titre particulièrement éloquente : « Tu vas trouver sous les yeuses de mes rives une truie énorme, couchée à terre parmi les trente petits qu'elle vient de mettre bas, toute blanche, allongée sur le sol et tout blancs ses nouveaux nés autour de ses mamelles; ensuite de quoi, ayant vu revenir trente années, Ascagne fondera la ville d'Albe au nom clair. »¹⁴⁰. Dans la prédiction de Tibérinus, Lavinium est complètement évincée, sa fondation pas même évoquée. D'ailleurs les cinq citations de Virgile considérées par F. Castagnoli comme des mentions de Lavinium sont particulièrement ambiguës¹⁴¹. Il s'agit, pour deux d'entre elles, de périphrases évoquant la grandeur de la ville (II, 293-295; XI, 130-131). D'autre part, Énée n'est pas mis en scène dans l'*Énéide* comme fondateur de la ville. La fondation future de celle-ci est évoquée au livre XII, 193-194 : « *mihi moenia Teucrici constituent urbi que dabit Lauinia nomen* ». Et, en une autre occasion, dans une prédiction de Jupiter, est évoqué son rôle, momentanément, de capitale I, 258-260 « *...cernes urbem et promissa Lauini moenia sublimem-que feres ad sidera caeli magnanimum Aeneam* ».

Le voyage d'Énée chez Évandres va dans ce sens : il fallait qu'Énée se soit rendu sur le site de la future Rome. Helenus prédit qu'Énée découvrira une truie au bord du fleuve, dans un endroit qui « sera le lieu d'une ville, le terme sûr de vos épreuves ». Or Énée découvre la truie alors qu'il est en route pour la cité d'Évandres, siège de la future Rome. À aucun moment dans l'*Énéide* il n'est question de la fondation d'une ville à l'endroit où Énée découvre la truie.

138 Deux documents présentent la même scène : un relief et une plaque campana conservés au British Museum. Th. Schäfer a montré récemment, de manière convaincante, qu'il s'agissait de faux (Schäfer 2002).

139 Dans l'*Énéide*, Ascagne n'est pas du voyage. Sa présence sur le médaillon doit être comprise comme un élément accentuant la signification dynastique de la scène.

140 *Énéide*, VIII, 21-53.

141 Castagnoli 1972, p. 59.

Le médaillon « d'Énée et Ascagne » illustre l'arrivée d'Énée dans le Latium, fait qui intéresse les Romains dans la mesure où ce débarquement sera à l'origine de la fondation de leur cité, Rome, dont on célèbre ici, par avance, le 900^e anniversaire¹⁴². Le but de l'arrivée d'Énée dans le Latium n'est pas la fondation de Lavinium, mais celle de Rome, Lavinium n'est qu'une étape. Et les lieux représentés sur le médaillon ne sont pas les lieux de mémoire de Lavinium, mais bien ceux de Rome : les monuments archaïques du Latium, pour un Romain de l'époque impériale, étaient semblables à ceux que l'on conservait pieusement sur le Palatin. Ainsi le petit ensemble monumental, en haut de la colline, pourrait être vu comme la représentation d'édifices appartenant aux lieux sacrés des origines de Rome, réhabilités en sanctuaire depuis le règne d'Auguste : la cabane de Faustulus, ou *casa Romuli*, joutée d'un autel pour les sacrifices de commémoration¹⁴³. Le caractère sacré de cette cabane, vestige de l'âge d'or, est mis en valeur par Ovide¹⁴⁴ :

« La richesse a plus de prix aujourd'hui qu'au temps jadis, quand le peuple était pauvre, quand Rome venait de naître, quand une petite cabane suffisait à Quirinus, fils de Mars »¹⁴⁵.

Et encore : « Si tu veux savoir quel était le palais de mon fils, regarde cette maison de roseaux et de chaume. C'est sur la paille qu'il goûtait les bienfaits du sommeil, et pourtant de cette couche il s'est élevé jusqu'aux astres »¹⁴⁶.

On note la présence sur les médaillons d'un arbre entouré d'un *puteal*. Cet arbre pourrait être le cornouiller sacré, arbre né de la hampe que Romulus avait lancée pour élire l'endroit de la fondation de Rome, et qui était protégé d'un muret de pierre et vénéré comme une relique ainsi que nous l'apprend Plutarque¹⁴⁷. Au sujet de cet arbre, Plutarque nous dit aussi qu'il était devenu tout sec depuis que des ouvriers avaient endommagé ses racines sous le règne de Caligula.

Certains commentateurs ont parlé d'Antonin comme d'un « empereur antiquaire » ou envisagé l'existence d'un « atelier impérial d'archéologie » durant son

règne¹⁴⁸. Une telle hypothèse nous semble peu fondée et rien ne laisse supposer qu'Antonin ait eu de telles initiatives. La célébration du neuvième centenaire de Rome était un argument suffisant pour justifier la grande faveur des mythes fondateurs de Rome sur les émissions monétaires de son règne. On signalera, par ailleurs, que les monnaies sont le seul support officiel sur lequel apparaissent ces thèmes sous le règne d'Antonin, ce qui n'est pas un argument en faveur de l'existence d'un « atelier d'archéologie ». Sans doute faut-il y voir également une conséquence de la grande piété d'Antonin, titre qu'il avait reçu en raison de son opiniâtreté dans la défense de la mémoire de son père adoptif, Hadrien, auquel le Sénat refusa, dans un premier temps, d'accorder le titre de *diuus*¹⁴⁹. La *pietas erga parentem*, dont il fit preuve alors, trouva une illustration dans le choix de sujets illustrant la geste d'Énée, incarnation de la piété, ou mettant en scène les ancêtres de la lignée impériale.

Marc Aurèle

Sur la base de la colonne élevée par Marc Aurèle et Lucius Verus sur le Champ de Mars, en l'honneur d'Antonin, figure une scène illustrant l'apothéose de l'empereur et de son épouse Faustine. Le couple impérial, qui s'élève dans le ciel sur le dos d'un jeune homme ailé, est encadré à gauche du génie du Champ de Mars et à droite de la déesse Rome, dont l'orbe du bouclier est orné du motif de la louve romaine¹⁵⁰. Cette dernière apparaît ici comme attribut de *Roma Aeterna*, l'apothéose des empereurs – qui deviennent alors des êtres célestes, – étant une des garanties de l'éternité de Rome¹⁵¹. Sur un *aureus* et un sesterce frappés en l'honneur de l'impératrice Faustine la jeune, la louve apparaît à nouveau comme décor de bouclier, de *Venus Victrix* cette fois ; la déesse, debout, tient dans sa main droite une Victoire¹⁵². Cette double apparition en décor de bouclier, associée à Roma ou à Vénus, montre la polysémie du motif de la louve, comme si l'éternité du règne de Rome et ses perpétuelles victoires renfermaient un caractère inexorable.

142 Toynbee, 1925 et 1942, p. 43-46. Barenghi 1992, p. 115.

143 Balland 1984, p. 63.

144 Sur la revalorisation du mythe de l'âge d'or à l'époque d'Auguste : Zanker 1988, p. et Sauron 1999.

145 Ovide, *Fastes*, I, 199.

146 Ovide, *Fastes*, III, 167-258.

147 Plutarque, *Rom*, 32.

148 Dulière 1979, p. 166. Toynbee 1942, p. 33.

149 Dion Cassius, LXX.

150 Toynbee J. M.C. 1934, pl. 30, 4. Vermeule C. C. 1959, pl. 10. Nash E. 1961, I, p. 270, fig. 322. Bianchi Bandinelli R. 1969, p. 287, fig. 321. Dulière, II, n°9.

151 Cumont F. 1896, p. 435-438. Étienne R. 1986, p. 450-454. Dopico Cañzos M. D. 1998.

152 *Aureus* : RIC, n° 736. BMC n° 174. Dulière 1979, n° M49.

L'usage iconographique des mythes fondateurs de Rome est chose rare sous le règne de Marc-Aurèle : outre les emplois mentionnés – tous deux de caractère secondaire – deux autres émissions monétaires offrent à la louve romaine le champ d'un revers à part entière ; ces exemplaires émis en 172-173 et en 179-180, reprennent le type iconographique des monnaies d'Antonin¹⁵³. Un autre document pourrait être rapporté à la production du règne de Marc Aurèle. Il s'agit d'un fragment de relief présenté au Palazzo Poli (Rome), orné d'une représentation de la fuite de Troie¹⁵⁴. Ce relief est une œuvre incomplète aux dimensions monumentales qui devait probablement constituer l'architrave d'un édifice public. R. Cappelli avait proposé d'y reconnaître un fragment de la frise de la basilique Émilienne, mais le fragment du Palazzo Poli offre des dimensions trop importantes pour coïncider¹⁵⁵ ; par ailleurs, P. Kränzle a montré, sur la base de critères stylistiques, que ce relief était datable du règne de Marc Aurèle¹⁵⁶. Ainsi, ce décor serait un précieux témoignage de la persistance des frises narratives illustrant les origines de Rome, au sein de la sphère publique, à la fin du II^e siècle.

Commode

Le dernier des Antonins a montré plus de fascination pour Hercule que pour n'importe quel héros des origines de Rome¹⁵⁷. C'est ainsi que Commode apparaît sur un médaillon sous les traits d'Hercule, dirigeant l'araire afin de tracer le sillon primordial d'une cité¹⁵⁸. Commode ne dédaigne pourtant pas complètement le fondateur de Rome, auquel il prêtera également ses traits sur un médaillon émis en 177-178, adoptant le type du *tropaeophorus*¹⁵⁹. Le thème sera repris en 189 sur une monnaie d'argent¹⁶⁰. On le constate, l'emploi de l'image des fondateurs de Rome est réservé, sous le règne de Commode, à des supports monétaires prestigieux, un *aureus*, un denier d'argent, des

médailles auxquels il faut ajouter un dernier exemplaire où le motif de la louve orne le bouclier de la déesse Roma¹⁶¹. L'empereur Commode, féru de gloires militaires, a choisi d'inscrire sa carrière sous le signe de la Victoire, raison pour laquelle seule l'image de Romulus triomphateur a su trouver sa place au sein de la propagande monétaire du dernier Antonin. Toutefois, il n'apparaît que sur des exemplaires à diffusion confidentielle et s'est vu préférer, sur les monnaies de bronze circulant parmi le peuple, l'image de Mars, dieu de la guerre et père du fondateur, qui apparaît très fréquemment sur ces supports populaires, notamment selon le type du *tropaeophorus*¹⁶². Il apparaît ainsi très clairement que l'image de Mars était considérée comme un instrument de propagande visuelle plus efficace que celle de Romulus – car plus immédiatement intelligible par le commun des mortels – en ce qui concerne la symbolique de la victoire militaire.

Pour ce qui est de la diffusion des mythes fondateurs de Rome au sein de la sphère publique, nous observons pour l'époque antonine un phénomène proche de celui qui a été mis en valeur pour la dynastie julio-claudienne. À l'installation au pouvoir d'une *gens* correspond une période de large emploi de l'image des fondateurs : les empereurs cherchent à asseoir leur légitimité en accaparant les symboles anciens du pouvoir. Pour la dynastie julio-claudienne ce laps de temps correspondait au principat d'Auguste ; pour les Antonins les règnes de Trajan – par ses nombreuses restaurations de deniers républicains – et d'Hadrien sont marquants en la matière. Le processus se prolonge sous Antonin le Pieux uniquement parce que ce règne a vu la célébration du 900^e anniversaire de la fondation de Rome.

À cette première phase fait suite une période de « déclin », puisque de l'avènement de Marc Aurèle à la mort de Commode ces thèmes seront d'un emploi très sporadique : la dynastie antonine fermement installée sur le trône n'avait plus aucun besoin d'affirmer sa légitimité. Rappelons que nous avons observé ce même phénomène chez les successeurs d'Auguste. La situation est légèrement différente pour la dynastie flavienne puisque l'intérêt pour les mythes fondateurs de Rome ne faiblit pas chez les fils de Vespasien.

153 As, 172-173 ap. J.-C. : *BMC Emp*, IV, n° 633 et 682, pl. 90, 5. *RIC*, III, n° 1089. As, 179-180 ap. J.-C. : *BMC Emp*, IV, n° 1715. *RIC*, III, n° 1247.

154 Micheli M. E. 1987. Kränzle 1994, p. 126-127. Cappelli 1993, p. 64. Spannagel 1999, n° A 24.

155 Cappelli 1993, p. 70.

156 Kränzle 1994, p. 127 et *supra* p. 111.

157 Aymard 1936.

158 Gneccchi 1912, pl. 79, n° 7 et 8 et p. 54.

159 *Ibidem*, p. 80, n° 8 et p. 55.

160 *BMC Emp* IV, 740. *RIC* III, n° 204.

161 Gneccchi 1912, II, pl. 88, 10. Dulière 1979, n° M52bis. Sur le rôle des médailles dans la propagande des Antonins : voir Tella 2002.

162 Par exemple *RIC* n° 25 et 47.

Toutefois, si l'usure du mécanisme n'est pas perceptible chez cette *gens*, c'est probablement en raison de la brièveté de son règne. Par ailleurs, ainsi que l'a montré J. Gagé, il semble que depuis le règne d'Hadrien et la fondation du temple de Vénus et Rome, le culte de *Roma Aeterna* ait détrôné celui de la *lupa Romana* concernant l'éternité de Rome et des empereurs¹⁶³. La façade du temple apparaît d'ailleurs régulièrement, depuis sa fondation, sur des émissions monétaires¹⁶⁴. Cette suppléance pourrait parfaitement expliquer que le motif de la louve et des jumeaux soit, dès lors, tombé en désuétude dans le corpus des images de propagande des empereurs romains.

Le III^e siècle

Les Sévères

Contrairement à ce que nous venons d'observer au sujet de l'installation au pouvoir des précédentes dynasties, les Sévères n'ont pas fait le choix d'inscrire leur règne dans la lignée des ancêtres mythiques des empereurs romains. L'exclusion est cependant provisoire puisque les usurpateurs et divers prétendants à la succession de la dynastie sévérienne ne manqueront pas de s'approprier l'image des fondateurs de Rome. Par ailleurs, durant le règne des Sévères, les émissions monétaires figurant la louve romaine perdurent dans la partie orientale de l'Empire, en particulier à Ilion, Alexandrie et Antioche¹⁶⁵. Septime Sévère a donc fait le choix d'axer sa propagande iconographique sur d'autres thèmes parmi lesquels la Victoire, *Virtus*, Hercule et Mars *tropaeophorus* qui, comme sous le règne de Commode, est préféré à Romulus *tropaeophorus*¹⁶⁶.

Malgré l'hypothèse formulée par quelques commentateurs, ce n'est pas Romulus *tropaeophorus* qui est représenté sur une série de monnaies du règne de Sévère Alexandre mais bien l'empereur lui-même, figuré en porteur de trophée¹⁶⁷. Plusieurs critères nous permettent d'avancer cette interprétation. En premier lieu, le *tropaeophorus* de ces monnaies a les traits de Sévère Alexandre et porte une couronne impériale sur la tête, ce qui n'est jamais le cas de

Romulus; d'autre part, la légende accompagnant ces revers ne mentionne pas Romulus mais la titulature de l'empereur¹⁶⁸ – désignant ainsi clairement l'effigie représentée – ou la mention *VIRTUS AVG*¹⁶⁹. Sous la dynastie des Antonins, les revers monétaires figurant le fondateur de Rome étaient généralement accompagnés de la mention *ROMVLVS CONDITORI* ou *ROMVLO AVGVSTO*. Pendant le règne de Sévère Alexandre, nombreuses ont été les émissions monétaires figurant Mars *tropaeophorus*¹⁷⁰. Il nous semble que cet ensemble à été doublé d'une série d'émissions monétaires figurant l'empereur *tropaeophorus* – et non Romulus – par laquelle Sévère Alexandre était désigné comme fils de Mars et incarnation de la *uirtus*.

Toutefois, si les fondateurs de Rome ne sont pas figurés sur les émissions monétaires, ils sont relativement présents à cette époque dans la sphère privée¹⁷¹, et apparaissent sur quelques décors monumentaux de la sphère publique. C'est notamment à cette époque qu'est attesté pour la première fois un schéma iconographique qui connaîtra une franche répercussion dans la sphère privée à l'époque sévérienne¹⁷². En effet, la composition où deux personnages se penchent au-dessus de l'ancre du Lupercal pour observer la scène d'allaitement apparaît pour la première fois, dans notre corpus, dans la sphère publique, sur un décor de fontaine mis au jour sur le Vélambre non loin du site historique du Lupercal¹⁷³ (fig. 55). Un tel monument suggère, par ailleurs, qu'en dépit du fait que les mythes des origines de Rome n'aient pas eu la faveur des empereurs de la dynastie des Sévères, le site du Lupercal continuait d'être honoré comme un lieu sacré.

Les successeurs des Sévères

Le dédain des empereurs de la dynastie des Sévères pour les mythes fondateurs de Rome apparaît d'autant plus nettement que les divers prétendants au trône qui se sont succédé au cours du III^e siècle n'ont pas manqué – quant à eux – d'y faire référence. Ainsi

¹⁶³ Gagé 1936, p. 151-187.

¹⁶⁴ Brown 1940, pl. VII, 1; VIII, 3-4; IX, 1-8; Hill PV. 1989, p. 15-17.

¹⁶⁵ Dulière 1979, cat. n° M 57 à m 82 et l, p. 170.

¹⁶⁶ Par exemple: RIC, 46, 52, 134, etc.

¹⁶⁷ RIC, 85, 103, 222, 224, 625, 626.

¹⁶⁸ P m TR P VII COS II P P (RIC, 85; denier de 228 ap. J.-C.) ou P m TR P VIII COS III P P (RIC, 103; aureus de 230 ap. J.-C.).

¹⁶⁹ RIC, 222; 224; 625; 626.

¹⁷⁰ Par exemple: RIC, 45, 52, 53, 61, 73, 225, 226.

¹⁷¹ *Supra* p. et en particulier en contexte funéraire: *infra* p.

¹⁷² Dardenay A., «Formation et interprétation d'un schéma iconographique: le cas des images figurant Mars et Rhéa Silvia», Actes du colloque de l'AIPMA, Naples, septembre 2007, sous presse.

¹⁷³ Strong 1937b, p. 488 sq. Dulière 1979, l, p. et II, n° 39, fig. 113. Leander Touati 1998, p. 75.

55. Relief de fontaine mis au jour à Rome, sur le Vélabre. Stockholm, Nationalmuseum, inv. sk.178. Deux

personnages, penchés au-dessus de l'ancre du Lupercal, découvrent la louve.



Macrin – qui commandita l’assassinat de Caracalla et se fit désigner comme empereur par les armées – émit durant son très bref règne un médaillon figurant la fuite d’Énée¹⁷⁴. Cet homme, que Caracalla avait nommé préfet du Prétoire en 216, n’était pas sénateur, n’avait pas été adopté par l’empereur et n’avait même pas de lien avec sa famille, ni d’ailleurs avec aucune *gens* influente. À cet égard, Macrin n’avait pas un seul argument sur lequel asseoir sa légitimité. Le médaillon figurant la fuite d’Énée est accompagné d’une inscription évoquant la piété de Macrin : *MACRINVS PI AV*. Il semble, que, faute de mieux, l’usurpateur ait tenté de s’arroger les vertus ancestrales des empereurs romains. Le choix de ce schéma iconographique, où Énée entraîne Ascagne par la main, permettait, d’autre part, de mettre en valeur le lien qui unissait Macrin et son héritier, son jeune fils

Diaduménien qu’il avait associé au trône avec le titre de César : Macrin espérait valoriser ainsi sa prétention à fonder une dynastie.

Le règne de Philippe l’Arabe (244-249) voit en 248 l’avènement du millénaire de Rome. À cette occasion, le motif de la louve romaine réapparaît sur des émissions monétaires émanant de la capitale après une longue absence, puisque les dernières dataient du règne de Marc-Aurèle¹⁷⁵. Les monnaies de Philippe l’Arabe célèbrent le *Saeculum Nouum*¹⁷⁶ (fig. 56). C’est ainsi que les sesterces et les *antoniniani* figurant la louve romaine qui sont émis pour l’événement portent l’inscription *SAECVLARES AVGG*¹⁷⁷. Dans la mesure

¹⁷⁴ SNG, *Aulock*, XV, n° 6921; datable de 217-218.

¹⁷⁵ RIC, IV, n°15-16, pl. 6,9.

¹⁷⁶ RIC, 25b, 164...

¹⁷⁷ Antoninianus: RIC, IV, n° 15-16, p. 6,9. Sesterce: RIC, IV, n° 159. Cf. Dulière 1979, p. 169-171.

56. Antoninianus de Philippe l'Arabe, émis vers 244-249 ap. J.-C.



où – à l'exception de la timide apparition du thème sur un as du règne de Marc Aurèle – la dernière utilisation conséquente de cette image sur des monnaies était liée à la célébration du 900^e anniversaire de Rome par Antonin le Pieux, il paraît raisonnable de supposer que l'image de la louve allaitant les jumeaux était alors totalement associée à la cérémonie du *Dies Natalis* de Rome. Ces festivités qui se déroulaient le 21 avril étaient centrées sur le *templum Urbis* et consistaient essentiellement en jeux du cirque; J. Gagé a montré leur spécificité vis-à-vis des jeux séculaires – solennités qui se déroulaient au *Tarentum* du 31 mai au 3 juin et suivaient le comput étrusque du siècle de 110 ans – célébrés par Auguste et Septime Sévère, qui eux, n'ont pas donné lieu à des émissions figurant les fondateurs de Rome¹⁷⁸. Domitien – qui célébra des jeux séculaires en 88 ap. J.-C. – est le seul à avoir accompagné cet événement de monnaies figurant des thèmes tirés de la légende des *primordia Urbis*¹⁷⁹; mais cette exception doit être un écho de la faveur exceptionnelle qu'ont connue les mythes fondateurs de Rome sous ce règne. Certains commentateurs ont émis l'hypothèse que la répercussion des cérémonies ayant marqué l'avènement du nouveau millénaire fut telle qu'elle entraîna la reprise du thème de la louve sur des monnaies de Gallien¹⁸⁰, voire sur celles de Probus et Carausius¹⁸¹. L'hypothèse nous semble peu fondée, dans la mesure où seules deux émissions monétaires figurant la louve ont accompagné les festivités. Il semble donc que le renouveau du motif à

la fin du III^e siècle doit plutôt être mis en relation avec la situation instable qui régnait dans l'Empire à cette époque et qui justifiait – pour regagner la confiance des citoyens – de mobiliser dans le cadre de la propagande tous les symboles évoquant la foi en l'éternité de Rome et en la faveur divine qui l'accompagnait¹⁸². Le règne de Gallien est, d'autre part, riche en émissions monétaires à sujets mythologiques: un médaillon représentant deux enfants nourris par une chèvre, un *antoninianus* figurant Jupiter allaité par la chèvre Amalthée et en 257-258, la frappe d'un *aureus* figurant Mars et Rhéa Silvia, suivi en 260 par des bronzes ornés du même motif¹⁸³. La diversité des thèmes illustrant la légende des origines de Rome émis sous Gallien n'a d'égal que l'ensemble frappé sous le règne d'Antonin¹⁸⁴: favorisant la légende latine des origines de Rome, il fera également émettre des *aurei* figurant Romulus *tropaeophorus*, ainsi que des médaillons et des deniers de bronze à l'image de la louve romaine¹⁸⁵. Sur ces deux dernières, l'image de la *lupa Romana* est accompagnée des inscriptions *SALVS VRBIS* et *AETERNITAS AVG*, qui laissent peu de doute sur la symbolique du motif. Ces émissions monétaires illustrent la foi de Gallien dans le renouveau qui accompagnera le nouveau millénaire, et impose de renouer avec les croyances ancestrales en la faveur accordée par les dieux à la puissance romaine.

Une même association du motif de la louve à l'inscription *Aeternitas Aug(usti)* est attestée sur des monnaies de Probus¹⁸⁶; on voit également apparaître, à cette époque, des monnaies, figurant la louve, accompagnées de l'inscription *ORIGINI AVG*, par lesquelles Probus se proclame successeur légitime des empereurs romains. Ces monnaies ont été frappées en 280, l'année même où l'empereur victorieux célébra un grand triomphe à Rome. J. Gagé soulignait ainsi que l'empereur Illyrien avait pour souci de se faire passer pour un authentique romain¹⁸⁷; Probus avait, par ailleurs, été proclamé empereur par les légionnaires d'Orient. Ces deux facteurs justifient à

178 Gagé 1934, p. 103-106. Les jeux célébrés par Claude en 48 sont hybrides: ils eurent lieu à l'occasion du 800^e anniversaire de Rome mais suivirent le rituel des jeux séculaires: *ibidem*, p. 83-89.

179 Sur les monnaies émises à l'occasion des jeux séculaires: Scheid 1998.

180 Gagé 1934, p. 106-109; Mazzarino 1966, III, p. 412.

181 Dulière 1979, p. 172: pour C. Dulière les monnaies de Gallien, Probus et Carausius célèbrent un anniversaire de dix ans par rapport au nouveau millénaire.

182 En attestent les nombreuses monnaies proclamant par leurs inscriptions: *Felicitas Temporum, Romae Aeternae* ou *Aeternitas Augusti*.

183 *RIC* V/1, n° 345. *Aureus*: *RIC* V/1, n° 67.

184 Voir *supra* p.

185 *RIC*, V, n° 349; médaillon: Gnechchi 1912, III, pl. 155, n° 17. Toynbee 1944, p. 158 et 163. Pour Romulus: *RIC*, V, n° 184-185. Il existe également un *antoninianus* frappé en 258 à Milan à l'intention des légions: *RIC*, V, n° 329. Laffranchi 1936, p. 198-210.

186 *RIC*, V, n° 638-639-640.

187 Gagé 1936, p. 163, note 2.

eux seuls son souci de faire accepter la légitimité de son règne à Rome. D'autre part, à l'instar de Gallien, Probus semble plus soucieux de faire valoir la louve romaine comme un symbole de l'éternité de la fonction impériale (*Aeternatis Augusti, Origini Augusti*) que de Rome elle-même.

Sous le règne conjoint de Dioclétien et Maximien, seul ce dernier arbore sur une monnaie un bouclier dont l'orbe est orné du motif de la louve¹⁸⁸. Toutefois, l'usurpateur Carausius qui s'était autoproclamé « empereur des Gaules » – prétention que les co-empereurs furent forcés d'entériner pour un temps – fit frapper des *aurei*, des deniers et des *antoniniani*, entre 287 et 293, à l'image de la *lupa Romana*. L'effigie de la louve est systématiquement associée à l'inscription *Renouatio Romanorum*, preuve que Carausius assimilait l'image de la louve à celle d'une renaissance de l'Empire romain¹⁸⁹. Soucieux de s'approprier les symboles du pouvoir, il semble que Carausius ait eu l'intention de célébrer les jeux séculaires, ainsi qu'il apparaît à travers l'emploi de la formule *Saeculares Aug* sur certaines monnaies. Carausius est, par ailleurs, le commanditaire des seules monnaies romaines portant une citation virgilienne – « *Exspectate Veni* » – qui célèbre l'accueil reçu par Carausius en Bretagne¹⁹⁰. Cette mention apparaît généralement sur des monnaies d'argent, associée à l'inscription *RSR* en exergue, dont l'interprétation est discutée¹⁹¹, et qui apparaît, par ailleurs, sur la plupart des monnaies d'argent, et sur quelques monnaies de bronze. Récemment, une lecture satisfaisante en a été apportée par G. de la Bédoyère qui y reconnaît l'abréviation d'une autre citation virgilienne : *Redeunt Saturnia Regna*¹⁹². À l'appui de cette hypothèse vient l'interprétation qu'apporte l'auteur d'une autre inscription abrégée apparaissant sur un médaillon du même Carausius : *I.N.P.C.D.A*¹⁹³. En effet, mises à la suite l'une de l'autre, les deux inscriptions abrégées

révèlent non plus un, mais deux vers de Virgile, les vers 6 et 7 de la quatrième *Églogue* : « *Redeunt Saturnia Regna, Iam Nova Progenies Caelo Demittitur Alto* ». Il est peu probable qu'il s'agisse ici d'une coïncidence. Le texte de cette *Églogue* – que les Pères de l'Église chrétienne interpréteront dans un sens messianique – se prête particulièrement à promouvoir un message de renaissance que l'on avait déjà décelé dans la formule *Renovatio Romanorum* des monnaies à la louve de Carausius. Celui-ci prétend apparaître comme un homme nouveau, apte à redresser la puissance et l'unité romaine en ces temps troublés. Son désir d'assimilation à Auguste allait plus loin : tirant profit d'une situation politique qui l'associait à Dioclétien et Maximien à la tête de l'Empire, il tenta de présenter leur trio comme un nouveau triumvirat, comme en attestent les revers monétaires portant la mention *AVGGG*¹⁹⁴ ; les monnaies frappées du slogan *PACATOR VRBIS*¹⁹⁵, présentent également, d'une certaine manière, Carausius comme un nouvel Auguste. Par ailleurs, à l'instar de Casey on observera que la frappe de monnaies d'argent – marque d'*auctoritas* – et l'utilisation de citations abrégées – dont seule une élite culturelle pouvait déchiffrer la signification – révèle chez Carausius un dessein idéologique qui dépassait nettement une simple prise de pouvoir¹⁹⁶.

Le IV^e siècle

Maxence

Une des particularités de Maxence est d'avoir, à la différence des autres Tétrarques, fait son possible pour que Rome reste la capitale de l'Empire¹⁹⁷. Dioclétien résidait à Nicomédie, Maximien à Milan, Constance à Trèves et Galère à Sirmium. Ceci peut expliquer, en partie, le dédain des premiers tétrarques pour les mythes fondateurs de Rome. Fils de Maximien Hercule, Maxence conteste la nomination de Sévère à la succession de Constance Chlore et se fait proclamer empereur à Rome par la garde prétorienne en 306 ap. J.-C. Une fois la rupture avec les tétrarques consommée – ils avaient nommé Licinius empereur d'Occident – Maxence se fait nommer consul avec son fils, jeune enfant qui portait significativement

188 Gnechi 1912, II, pl. 127, n° 6.

189 Par exemple *aureus* : RIC, V, n° 534, pl.XVI, 11. *Antoninianus* : RIC, V, n° 612-615 etc.

190 *Enéide*, II, 283 : « *quibus Hector ab oris exspectate venis?* ». RIC, V, 2, p. 439 et 510. Voir sur cette monnaie : Shiel 1972-73 et de la Bédoyère 1998, p. 79-80.

191 Jusqu'ici, les interprétations proposées évoquaient un atelier monétaire, peut-être Rouen (Dulière 1979, p. 175 et cat M112, M113 et M114 ; d'autres lisaient l'inscription comme une abréviation de *Rationalis Summae Rei*, qui normalement s'abrège en *RATS.R.* (en dernier lieu Casey 1994, p. 76).

192 De la Bédoyère 1998.

193 Shiel avait suggéré : *In Nomine Principis Carausi Donavit Allectus* : Shiel 1977, p. 165.

194 RIC, V, p. 551.

195 RIC, 317 par exemple.

196 Casey 1994, p. 58-59.

197 Gagé 1936, p. 164-166 : sur la tentative de *renouatio* romaine de Maxence.

57. Bronze de Maxence, émis vers 307-309 ap. J.-C. La louve en décor de fronton.



57

58. Aureus de Maxence, émis vers 309-311.



58

le nom de Romulus. Il entreprend alors une politique de grands travaux à Rome et fait notamment complètement restaurer le *templum Urbis* qui avait brûlé quelques années auparavant¹⁹⁸. Sur une série de monnaies sur lesquelles est représenté un temple, dans lequel Roma tend un globe à Maxence, il faut peut-être reconnaître une représentation du *templum Urbis*. Sur le fronton du temple apparaît, sur quelques exemplaires, l'image de la louve allaitant les jumeaux, représentée de manière très pictographique¹⁹⁹ (fig. 57). Il ne faut cependant pas interpréter cette image comme le témoignage d'une représentation de l'image de la louve sur le fronton du temple : sur d'autres exemplaires de cette série, le fronton est orné d'une couronne, d'une étoile ou même d'un chrisme²⁰⁰.

Le nouveau temple de Vénus et Rome, et en particulier la statue de culte de la déesse Roma, inspira certains panégyristes latins qui évoquent son aspect dans leurs poèmes²⁰¹. Ceux-ci sont unanimes concernant le décor du bouclier de Roma : il figure la louve et les jumeaux, mais aussi Mars et Rhéa Silvia, ainsi que le Tibre. Le motif de la louve allaitant les jumeaux apparaît à plusieurs reprises sous le règne de Maxence, seul, ou dans des compositions hétéroclites. Les autres thèmes inspirés des mythes fondateurs de Rome ne connaîtront pas la même faveur. Maxence semble avoir fait de la *lupa Romana* l'objet de sa prédilection, comme symbole de Rome, mais aussi d'éternité, et de félicité : c'est du moins ce que suggèrent les inscriptions accompagnant le groupe

sur les monnaies, *AETERNITAS AVG*, *AETERNA FELICITAS AUG N*, *SAECVLI FELICITAS AVG N* ou *TEMPORVM FELICITAS AVG N*²⁰² (fig. 58)

Deux émissions monétaires mettent en scène la louve dans des compositions inédites. Sur un denier émis à Rome vers 309-311, la louve se dresse entre Mars et une figure féminine²⁰³. Le groupe formé par le dieu de la guerre et l'animal pourrait avoir pour modèle un groupe statuaire élevé sur la *Comitium* par Maxence le 21 avril 308²⁰⁴ et dont il ne subsiste que la base²⁰⁵. Celle-ci consacre la dédicace d'une statue à «*Marti Inuicto Patri / et aeternae urbis suae / Conditoribus*». À l'hypothèse de Boni qui proposait de restituer sur cette base le groupe de la louve allaitant les jumeaux²⁰⁶, C. Dulière a opposé une autre proposition selon laquelle le groupe aurait plutôt été composé d'une statue du dieu Mars, la louve se dressant à ses pieds²⁰⁷. La dédicace mentionnant à la fois Mars et les fondateurs, l'hypothèse nous paraît plus fondée ; c'est alors l'aspect de ce groupe qui serait restitué sur les monnaies portant l'inscription *MARTI PROPAG IMP AVG N*²⁰⁸ ; la figure féminine qui fait face à Mars sur le revers de la monnaie est probablement Roma. Une autre composition, tout aussi originale apparaît sur une monnaie de bronze émise à Ostie vers 309-312. La louve romaine, cette fois, se dresse

198 Dulière 1979, p. 178-183.

199 Gagé 1936, pl. I, 12. Dulière 1979, M121, fig. 151.

200 Dulière 1979, p. 184.

201 *Panégyrique de Majorien*, Sidoine Apollinaire, 458 ap. J.-C. ; *Id., Panégyrique d'Anthémius*, 390-406. *Panégyrique de Probus et Olybrius* (83-99), Claudien, 395 ap. J.-C. Voir Dulière 1979, p. 180-181.

202 Par exemple aureus : *RIC*, VI, n°5. Voir Cullhed 1994, p. 47-49.

203 Denier : *RIC*, VI, n°189 ; *RIC*, VI, n° 11, pl. 7.

204 Cette date marque le *dies natalis Urbis*. C'est précisément en ce jour que Maxence se fit nommer consul avec son jeune fils : *CIL*, VI, 33856 et 33857. Dulière 1979, p. 182-183.

205 Bruggisser 2002, p. 128-134. L'auteur rapproche dans cet article le geste de Maxence de celui des *Ogulnii* au III^e siècle av. J.-C., notamment sur la mention des deux frères comme fondateurs de la cité.

206 Boni 1900, p. 303.

207 Dulière 1979, p. 183.

208 *RIC*, VI, n° 11, pl. 7.

59. As émis par Constantin dès 330.
La louve surmontée de deux étoiles.



entre les Dioscures, lesquels se tiennent symétriquement, tenant leur cheval par la bride; leur *pilos* est surmonté d'une étoile. L'inscription inscrite sur cette monnaie annonce l'*AETERNITAS AVG* associée ici aux deux couples de jumeaux divins, Romulus et Rémus d'une part et les Dioscures d'autre part²⁰⁹. L'association de la *lupa Romana* à Castor et Pollux – symboles d'éternité par excellence²¹⁰ – s'offre comme l'acmé du processus d'assimilation de la louve à la figure d'*Aeternitas*.

C'est donc non seulement l'admiration de Maxence pour la figure de Romulus – dont il avait donné le nom à son fils – mais aussi une nécessaire propagande concernant l'éternité de Rome, menacée par les dissensions internes, qui justifie la faveur des *primordia Urbis* sous le règne de Maxence.

Constantin

Le thème de la louve romaine est – comme c'était devenu systématiquement le cas depuis Gallien – le seul motif inspiré de la légende des origines de Rome qui apparaisse sur les émissions monétaires de Constantin. En 315, il fait frapper à Pavie une monnaie d'argent reprenant le revers de Maximien où l'empereur apparaît tenant un cheval par la bride, son bouclier orné du motif de la louve²¹¹. Mais il faudra attendre 330 – date de la fondation de Constantinople – pour que le groupe se voie attribuer l'espace du revers à part entière. Dès lors, plusieurs bronzes et médailles à cette effigie seront émis à Rome. Le schéma iconographique présente alors une nouvelle particularité: le groupe de la louve allaitant les jumeaux est surmonté de deux étoiles (fig. 59). Il

semble que cette innovation doive s'inspirer du symbole des Dioscures qui apparaissait sur les monnaies de Maxence²¹². Parfois, le groupe est inséré dans des compositions pastorales: le groupe est représenté dans l'ancre du Lupercal – toujours surmonté des deux étoiles – parfois encadré de deux bergers se dressant de part et d'autre, ou même au-dessus de l'ancre comme sur les scènes figurées d'époque sévérienne²¹³. Les exemplaires de Constantin seront les dernières monnaies à l'effigie de la louve frappées par un empereur romain²¹⁴. L'usage du motif de la *lupa Romana* par Constantin répond probablement à une volonté de ne pas laisser Maxence s'accaparer cet emblème de romanité et d'éternité.

Conclusion

Jules César et, à sa suite, Auguste avaient fait usage de leurs prétendus liens généalogiques avec Énée et Romulus afin de promouvoir le principe d'hérédité du pouvoir et de légitimer ainsi leur domination politique. Auguste instaure la représentation en pendant d'Énée et Romulus, comme incarnation de la *pietas* et de la *uirtus*, vertus transmises par assimilation, à la personne impériale. La place accordée par Auguste à l'image des fondateurs de Rome était telle que ses descendants directs n'ont pas surenchéri: l'*ara Pacis*, le *Forum Augustum*, le temple du divin Auguste, et probablement d'autres monuments, assuraient une diffusion et une présence assez large au sein du programme ornemental de la capitale de l'Empire de l'image des glorieux ascendants de la dynastie julio-claudienne. Si Énée et Romulus sont très présents dans la propagande iconographique augustéenne, ce n'est pas le cas de la *lupa Romana*, qui n'est attestée, pendant la période julio-claudienne, qu'en contexte militaire. C'est Vespasien qui remettra le thème à l'honneur sur des monnaies comme dans les programmes décoratifs monumentaux. L'empereur, qui voulait apparaître comme un nouvel Auguste profite des circonstances de son accession au trône, au terme de guerres civiles, pour inscrire son règne dans la lignée de celui du premier *Princeps*. De la propagande sur le thème de *Roma resurgens*, et d'*Aeternitas*, la louve

209 *RIC*, VI, n° 16-19. Sur cette monnaie: Arnaldi 1977. Sur l'association entre les Dioscures et les jumeaux fondateurs de Rome: Cappelli 1994, p. 140-144.

210 Cumont 1966, p. 64-103.

211 *RIC*, VII, p. 404, pl. 9, 36.

212 *RIC*, VI, n° 331.

213 Gnecci 1912, II, pl. 132, n° 9 et 10. Dulière 1979, M128.

214 Après la chute de Rome, Théodoric et son successeur Alaric émettront des monnaies reprenant le type de Constantin avec les deux étoiles au-dessus de la louve. Dulière 1979, p. 186 et note 240.

romaine sera l'emblème: elle devient ainsi le symbole de l'éternité de Rome. Quant à Romulus, son triomphe et son apothéose en font l'archétype idéal de l'empereur, voué à la divinisation. Plus encore que Vespasien, Domitien fit un usage abondant de son image; Énée cependant, trop lié à la dynastie julio-claudienne n'est pas appelé à apparaître dans la propagande iconographique des Flaviens.

De l'accession au pouvoir de Trajan, on retiendra une grande valorisation de l'époque républicaine, qui visait probablement à obtenir le soutien du Sénat. C'est dans ce cadre que sont restaurées de nombreuses monnaies républicaines, parmi lesquelles figure le denier de César à l'effigie de la fuite d'Énée: le Palladium tenu dans les mains d'Énée est, depuis Galba, l'emblème de la transmission du pouvoir. L'événement le plus marquant du règne d'Hadrien, du point de vue qui nous intéresse, est sans doute l'avènement d'un culte à *Roma Aeterna* et la fondation du *templum Urbis*. La création de ce culte enlève en effet à la *lupa Romana* une de ses principales prérogatives depuis l'époque flavienne: la louve ne sera plus la seule incarnation de l'éternité de Rome; sur ce point, elle est concurrencée par la déesse elle-même. La célébration du 900^e anniversaire de la fondation de Rome, sous le règne d'Antonin, marquera l'apogée de la diffusion des mythes fondateurs de Rome sur des émissions monétaires. Plus qu'à des motivations d'ordre politique, il semble qu'Antonin obéisse ici à un dessein d'ordre commémoratif.

La figure des fondateurs de Rome sera boudée par les successeurs d'Antonin le Pieux à l'exception notable de Commode qui leur préférera toutefois l'image d'Hercule ou de Mars dont les figures étaient plus proches, probablement, de son idée de la *uirtus*. La propagande iconographique de Septime Sévère est, par l'usage des figures héroïques, assez proche de ce qu'on observe sous le règne de Commode: à l'image de Romulus on préfère celle de Mars, peut-être plus immédiatement intelligible comme symbole de puissance guerrière, de *uirtus* et de victoire. De même qu'Hercule, Mars était une divinité plus populaire auprès du peuple que Romulus. En somme, du règne d'Antonin le Pieux aux périodes troubles du III^e siècle – où l'emploi politique de l'image des fondateurs de Rome connaîtra une nouvelle vigueur – les héros des *primordia Urbis* sombrent dans une profonde défaveur, dont les sortira à peine le bref intérêt de Commode.

Significativement, c'est avec les divers prétendants au trône et usurpateurs, dont les tentatives s'intensifient à la mort de Caracalla, que Romulus et Énée feront leur réapparition en contexte politique. De la profonde crise de gouvernement que connaît l'Empire romain à partir du III^e siècle pourrait paraître caractéristique la réapparition de tous les thèmes que l'on associait à ceux de l'âge d'or d'Auguste. Par ailleurs, en ces temps troublés, il était nécessaire de faire renaître la confiance en l'éternité de Rome, dont la faveur divine accordée à ses fondateurs était une des principales garanties. Ainsi, s'illustrent Gallien qui montrera un goût immodéré pour la mythologie classique et surtout Carausius qui innovera en plaçant des citations virgiliennes sur ses monnaies. On perçoit, par ailleurs, chez les « provinciaux » qui tentent de devenir empereur, un souci de se faire passer pour un authentique Romain. C'est alors, plus que jamais auparavant, que l'image de Romulus et Énée apparaît comme un instrument de légitimation. Par l'accession au pouvoir, les usurpateurs prétendent acquérir les vertus immémoriales des empereurs romains, et en particulier la *uirtus* et la *pietas*.

Il nous semble, finalement, que ce dernier trait est probablement le plus marquant de l'usage politique de ces images des *primordia Urbis*. La plupart des emplois recensés, depuis Jules César, doivent être mis en relation avec l'accession au pouvoir d'un nouvel homme, d'une nouvelle dynastie. Si le principe d'hérédité primait avec les Julio-Claudiens, Galba puis Vespasien surent opérer un glissement symbolique en présentant Romulus comme archétype de l'empereur, quelle que soit son ascendance. À la légitimité par le sang ils font succéder la légitimité par la transmission des symboles anciens du pouvoir, comme le Palladium, associé à la fonction de *Pontifex Maximus*. C'est ce trait qui explique un usage discontinu de l'image des fondateurs de Rome, en correspondance avec de graves périodes de crise: les guerres civiles républicaines, celles consécutives à la mort de Néron, et l'instabilité politique du Bas-Empire. En marge de ces périodes, la faveur des thèmes sous Hadrien et, surtout, Antonin le Pieux correspond à une forme d'âge d'or intellectuel au cours duquel le recours aux *primordia Urbis* relevait plus du principe commémoratif.

II.

**DIFFUSION
ET RÉCEPTION
DES PROGRAMMES
ORNEMENTAUX
IMPÉRIAUX**



7.

LES MYTHES FONDATEURS DE ROME DANS L'ESPACE PROVINCIAL

L'analyse des motivations des élites locales dans la dédicace de monuments se heurte à une quantité de présupposés parmi lesquels il est difficile de faire la part des choses, tant les intentions étaient multiples. Il est d'usage aujourd'hui d'interpréter ces « évergésies » – pour employer un terme générique recouvrant imparfaitement l'ensemble de ces témoignages –, selon les cas, comme une manifestation du culte impérial, une marque de loyalisme ou d'autocélébration¹. La réalité se révèle bien plus complexe que les cadres théoriques regroupés dans cette grille de lecture terminologique ne le laissent supposer : en effet, une part de chacune de ces motivations participait de la dédicace de monuments ; le notable qui consacre un autel au génie de l'empereur offre également à sa cité un nouvel ornement et affiche sa puissance et sa richesse au vu et au su de ses concitoyens. De plus, dans une société où la promotion sociale reposait sur la notoriété de la *gens* et la solidité de son réseau d'alliances, il importait de valoriser son *nomen* en le faisant graver dans la pierre ; ainsi, un riche

affranchi qui ne pouvait s'assurer d'autre charge que celle de sévir augustal, permettait à son fils, de cette manière, d'accéder à un vrai *cursus honorum*. Dès lors, un monument comme l'autel de la *gens Augusta* à Carthage relève à la fois du culte impérial, de l'acte d'évergétisme, du loyalisme envers l'empereur et de l'autocélébration (fig. 40).

C'est pourquoi les documents seront présentés ici selon une typologie formelle – parti pris forcément imparfait – se basant uniquement sur les déclarations d'intention du dédicant, en considérant que, si seulement quelques monuments sont une manifestation éclatante du culte impérial, tous sont des attestations du désir d'auto-exaltation des élites locales. En outre, l'existence de statues figurant la louve romaine ou la truie laviniate sur le forum de cités provinciales sont des preuves de la prégnance du modèle d'urbanisme romain et de la vivacité de la transmission des modèles en provenance de la capitale de l'Empire. Par ailleurs, la découverte de « copies » ou du moins d'emprunts du forum d'Auguste dans des cités provinciales est un témoignage incontestable du rayonnement de cet ensemble architectural qui devait apparaître aux yeux de ses spectateurs comme l'emblème de la romanité et, sans doute, comme un pôle névralgique au cœur de Rome² ; ceci atteste également la vive influence, comme archétype de la figure impériale, de la personne du fondateur du Principat.

Le décor monumental

L'influence du modèle du forum d'Auguste

Pompéi

Du forum de Pompéi proviennent des fragments d'inscriptions sur des plaquettes de marbre qui ont été interprétées comme des copies des *Elogia* de Romulus et Énée du Forum d'Auguste à Rome³. Les fragments furent mis au jour lors de fouilles en 1817 à proximité de l'entrée du prétendu « temple de Vespasien » rebaptisé « sanctuaire du Génie d'Auguste » par Dobbins et « Temple de Tibère » par

¹ Cébeillac-Gervasoni, Lamoine et Trément 2004.

² Il semble qu'Auguste ait souhaité que le temple de Mars Ultor détrône celui de Jupiter Capitolin comme « pôle religieux » de l'empire : Spannagel 1999, p. 60-78.

³ *CIL* X 808.809. Spannagel 1999, p. 162 et 192. Sur le *forum Augustum* : *supra* p.

page précédente :
60. Relief provenant du forum
d'Auguste à Rome.

Un des clipei à tête de dieu Ammon
qui ornait les portiques du Forum.
Rome, musée des Marchés de Trajan.

Wallat. En ce qui concerne leur emplacement originel, les exégètes s'accordent en général à restituer les statues d'Énée et Romulus dans le *chalcidicum* de l'édifice d'Eumachie⁴. Quoi qu'il en soit, Énée et Romulus n'étaient probablement pas isolés ; il semble qu'ils aient pris place au sein d'une galerie d'effigies statuariques de *summi viri*. En effet, ainsi que le rappelle P. Zanker, dans le portique précédant l'édifice d'Eumachie et devant le Macellum se trouvaient des bases de statues présentant une homogénéité qui laisse supposer l'existence d'un ensemble cohérent devant ces deux monuments⁵. Quant aux *summi viri* en question, il s'agissait soit d'une sélection de grands hommes dont l'effigie ornait les portiques du forum d'Auguste, soit, sur une note plus locale, de notables pompéiens⁶.

Un point sur lequel les opinions divergent reste la date de la construction du *chalcidicum* de l'édifice d'Eumachie et de son programme ornemental ; en effet, si une datation néronienne – correspondant à une construction postérieure au tremblement de terre de 62 ap. J.-C. – était traditionnellement proposée⁷, des études plus récentes tendent à dater l'édifice du règne de Tibère. Ainsi pour K. Wallat, à une première phase de construction augustéenne aurait très vite succédé une seconde phase, tibérienne, à laquelle appartient le *chalcidicum*⁸. Quoi qu'il en soit, dans un cas ou l'autre, le programme statuaire doit être datable de l'époque julio-claudienne. Richardson interprète ainsi l'édifice d'Eumachie comme un bâtiment typologiquement proche d'un portique, relié historiquement, architecturalement et idéologiquement au programme du forum d'Auguste⁹.

On aurait voulu pouvoir considérer cet ensemble architectural comme une étude de cas exemplaire ; toutes les conditions, en effet, auraient été réunies, associant à un programme ornemental, le nom d'un commanditaire – en l'occurrence Eumachie – et une date de conception. Toutefois, il existe plusieurs objections empêchant la poursuite de cette analyse. La plus nette tient aux conditions de découverte de ces *elogia* pompéiens et à l'incertitude qui demeure sur leur emplacement originel : l'insertion des statues

d'Énée et Romulus dans les niches placées sous le *chalcidicum* de l'édifice d'Eumachie demeure hypothétique¹⁰. Ensuite, même si ces statues s'étaient bien trouvées dans ces niches, il serait impossible de déterminer si ce décor avait été élaboré de manière indépendante, pour l'édifice d'Eumachie, ou s'il faisait partie d'un plus vaste programme statuaire : une galerie de *summi viri* ornant les portiques du forum par exemple.

Fragments d'*elogia* provenant de la péninsule Italique

Les *Elogia Arretina* publiés par A. Degrassi sont sept *elogia* mis au jour à Arezzo – antique *Arretium* – au XVI^e siècle, dans la partie haute de la cité. Ils concernent M. Valerius Maximus, Ap. Claudius Caecus, Q. Fabius Maximus, L. Aemilius Paullus, Ti Sempronius Gracchus, C. Marius, L. Licinius Lucullus¹¹. Étant donné que les *elogia* d' Ap. Claudius, Q. Fabius et C. Marius sont attestés sur le forum de Rome, on peut raisonnablement supposer qu'il existait à Arezzo un programme ornemental similaire à celui du forum d'Auguste, au moins en ce qui concerne les galeries de statues des portiques. La liste des *elogia Arretina* vient donc enrichir notre connaissance du programme statuaire du forum augustéen. Selon une hypothèse de F. Paturzo, cet ensemble statuaire aurait pu trouver place, à Arezzo, sur une place annexe du complexe architectural du théâtre, qui pour certains, serait le forum de la cité¹².

Par ailleurs, deux bases mises au jour à Lavinium, l'une portant une dédicace à *LAVINIA LATINI FILIA*, l'autre à *SILVVS AENEAS/ AENEAS ET LAVI/NIAE FILIVS*¹³ permettent de supposer la présence dans cette cité, des statues de membres de la dynastie royale albaine, dont l'effigie ornait également le forum d'Auguste. Ces fragments d'*elogia* ne doivent pas nécessairement être lus comme la preuve de l'existence de « copies » du forum d'Auguste dans ces cités ; le forum de Mérida apparaît jusqu'ici comme une exception en la matière. En effet, le forum de Pompéi, par exemple, loin de reproduire la structure architecturale du *forum Augustum*, lui emprunte seulement le principe de la « galerie de *summi viri* », ainsi que les statues d'Énée et Romulus. De sorte

4 Notamment : Degrassi 1937, p. 68-70. Spinazzola 1953, p. 152. Fröhlich 1991, p. 54. Wallat 1997, p. 37.

5 Zanker 1995, p. 113 et 115, fig. 53.

6 Dobbins 1994, p. 649.

7 Attestations bibliographiques recensées par Wallat 1997, p. 282-285.

8 Wallat 1997, p. 267-274.

9 Richardson 1978, p. 260-272.

10 Spannagel 1999, p. 193, note 690.

11 Degrassi 1937, p. 57 ; voir *supra* p.

12 Aujourd'hui, la grande place sous San Lorenzo : Paturzo 1997, *loc. cit.*

13 Degrassi 1937, p. 71-72. Pour le parallèle du forum d'Auguste : *ibidem* n° 2.

qu'on ne peut isoler de modèle unique de diffusion du schéma du forum d'Auguste. Selon les cas, on observe plusieurs possibilités, allant de la transmission intégrale du programme architectural (Mérida) à la transmission d'« extraits » plus ou moins importants: attiques ornés de *clipei* à têtes d'Ammon ou Méduses (Tarragone, Italica, Aquilée, Vienne etc.¹⁴); statues de *summi viri* (Arretium/Arezzo); statues des rois de Rome (Lavinium); statues des fondateurs de Rome (Pompéi, Italica, Cordoue?).

Citations du *forum Augustum* en Hispanie

C'est à Mérida, capitale de la province de Lusitanie, qu'est attesté le plus spectaculaire parallèle architectural au forum d'Auguste mis au jour dans le monde romain. Les découvertes archéologiques réalisées sur le forum de Mérida complètent celles de Pompéi, nous permettant ainsi d'améliorer notre interprétation du programme ornemental du forum d'Auguste. Lors de deux campagnes de fouilles archéologiques, menées en 1980 et 1986 sur un terrain situé au n° 11 de la « calle Sagasta » de Mérida, au cœur de l'ancienne *Colonia Augusta Emerita*, capitale de Lusitanie, a été mise au jour la partie nord-est d'un portique¹⁵. La topographie du terrain laisse supposer que ce portique fut un ajout à l'ancien forum de la cité où était érigé le « Temple de Diane »; la construction de cette adjonction est considérée comme datable du règne de Claude¹⁶. Le décor des portiques, dont l'attique est orné de caryatides et de *clipei* à tête d'Ammon, apparaît comme une copie très nette des galeries du forum d'Auguste (fig. 60). Par ailleurs, la découverte de fragments de statues de *togati*, suggère que non seulement la conception architecturale, mais encore le programme statuaire du *Forum Augustum* se trouvait ici reproduit. Quatre de ces statues furent mises au jour le long des niches aménagées dans le portique, d'où elles étaient tombées¹⁷. Toutes sont vêtues de la *toga triumphalis* ou de la cuirasse que, selon Suétone, portaient les *summi viri* du forum d'Auguste¹⁸.

Un ensemble de fragments de pieds chaussés de *mullei* – bottines de peaux, qui sont généralement l'attri-

but des dieux et héros¹⁹ – révèle l'existence d'un autre groupe de statues. En effet, ainsi que le soulignait W. Trillmich, ces bottes posent un problème d'interprétation, puisqu'elles ne peuvent être mises en relation ni avec les *togati*, ni avec les statues cuirassées. C'est l'analyse de la fameuse statue de Mérida qu'une inscription désigne comme « Agrippa » qui permet d'identifier ce groupe. Cet Agrippa porte un vêtement que T. Schäfer a reconnu comme étant la *laena* des flamines²⁰ et est chaussé de *mullei*. Pour W. Trillmich, il s'agit d'un costume « fantaisiste » supposé reproduire le vêtement porté par les rois d'Albe, investis d'une fonction à la fois religieuse et militaire²¹. Selon lui, cet Agrippa de Mérida ne serait donc pas M. Vipsanius Agrippa, comme on le croit généralement²², mais un roi homonyme inséré à l'époque d'Auguste dans la généalogie des rois d'Albe afin de valoriser la lignée de celui qui avait épousé la fille de l'empereur et qui était également un de ses plus fidèles amis²³. Autrement dit, cet ensemble de fragments de *mullei* mis au jour à Mérida pourrait bien être la preuve qu'une galerie des rois d'Albe venait compléter celle des *summi viri*. La statue d'Agrippa doit alors être considérée comme un document d'autant plus précieux qu'elle nous livre, sans doute, l'apparence des effigies des rois de Rome du forum d'Auguste, dont aucun exemplaire n'a subsisté.

Enfin, nous avons déjà évoqué par ailleurs la découverte à Mérida de fragments d'un groupe statuaire figurant la fuite d'Énée, qui ornait à Rome l'exèdre nord-ouest du forum d'Auguste²⁴. Du groupe de Mérida subsistent la figure d'Ascagne et celle d'Anchise; quant à la figure d'Énée, dans la mesure où nous rejetons l'interprétation de Trillmich d'un bassin de statue cuirassée comme fragment de la statue du héros, il faut considérer qu'elle a disparu. De plus, les tentatives de restitution du modèle statuaire proposées ont révélé que le groupe devait être représenté de façon frontale, cheminant vers l'avant, une jambe avancée, en position dynamique, telle que se présente la statue d'Ascagne²⁵ (fig. 28). Ajoutons que, sur le forum d'Auguste, le groupe de la Fuite d'Énée était placé dans l'exèdre opposée à celle qui conte-

14 Koppel 1990. Pensabene 1996. Gros 2001b. Italica: Peña Jurado 2007.

15 Alvarez Martínez 1982, p. 55-57. *Idem* 1985, p. 41, 47, 53. Trillmich 1995, p. 269-278 de la Barrera, Trillmich 1996, p. 119-128. Trillmich 1996a, p. 95-96.

16 Trillmich 1996a, p. 96.

17 Alvarez Martínez 1982, p. 57.

18 Suétone, *Aug.*, 31, 5.

19 Goette 1995.

20 Schäfer 1980, p. 351, note 36, n° 3-4.

21 Trillmich 1996a, p. 100-101.

22 García y Bellido 1949, p. 186, n° 210, pl. 155. Trillmich 1990, p. 313.

23 Tite Live, I, 3, 1-11.

24 Voir *supra* p.

25 Voir *supra* p.

nait la statue de Romulus portant les *spolia opima*, dont Trillmich signale un exemplaire à Cordoue, daté d'époque claudienne, comme les deux statues que nous venons d'évoquer²⁶. Faut-il également supposer une telle composition architecturale sur le forum de Cordoue ?

Il est permis de le supposer, d'autant que les découvertes d'Italica montrent le degré d'assimilation du programme architectural du *forum Augustum* dans la péninsule Ibérique²⁷. En effet, outre des fragments de *clipei* et de pieds chaussés de *mullei*, les fouilles réalisées en 1839-1840 par I. de la Cortina sur le forum d'Italica ont livré un fragment qui, de toute évidence, révèle l'existence d'une statue de Romulus *tropaeophorus*. Ce fragment, qui représente une main gauche tenant fermement un tronc d'arbre, peut être interprété sans trop d'ambiguïté comme un vestige de la main de Romulus tenant dans sa main l'extrémité du trophée posé sur son épaule gauche. C'est d'ailleurs sur cette même épaule que Romulus porte le trophée sur l'ensemble des témoignages iconographiques conservés, sans doute pour lui permettre de tenir sa lance de la main droite²⁸. Il est difficile de déterminer aujourd'hui à quel point le complexe architectural du forum d'Italica, construit à l'époque julio-claudienne, s'inspirait du forum d'Auguste²⁹. Toutefois, les vestiges conservés montrent que la référence devait apparaître comme évidente.

Ainsi, ces différents exemples montrent qu'il s'agissait de faire des principales cités hispaniques des lieux où étaient concentrés les modèles les plus prestigieux de l'urbanisme romain³⁰. L'éclat d'une cité et sa fidélité à l'empereur rejaillissaient sur ses notables, tout comme la réciproque était vraie : la faveur d'un provincial auprès de l'empereur pouvait procurer de grands bienfaits à ses concitoyens ; en ceci le destin de chacun était étroitement lié à celui de sa cité, raison pour laquelle une grande émulation régnait au sein des élites locales pour l'ornement de l'espace public.

26 Voir *supra* p.

27 Peña Jurado 2007.

28 *Supra* et *infra*.

29 Peña Jurado 2007, p. 335.

30 Mérida et Cordoue sont à la fois colonies et capitales ; Italica est un municipe, mais qui aspirait, au moins depuis l'époque d'Auguste, à devenir une colonie : Peña Jurado 2007, p. 339.

L'Italie et la tradition de la frise figurée

Ostie

La mise en scène des mythes fondateurs de Rome sur les monuments des cités d'Italie semble s'être épanouie en priorité sur des décors d'architrave de bâtiments publics. Sur le modèle du décor de la basilique Émilienne du Forum romain, Ostie se dote d'une basilique dont la nef centrale était ornée d'une frise figurant des épisodes clés des premiers siècles de l'histoire de Rome³¹. La basilique était située sur le côté occidental du forum d'Ostie, et avait la forme d'une vaste nef, richement décorée d'un revêtement de sol en marbre de Luni, précédée d'un portique décoré d'une frise de *putti* et de festons³². Les données des fouilles archéologiques ont permis de déterminer qu'elle fut construite entre Domitien et Trajan et remaniée plus tard³³. Lors des fouilles menées dans la première moitié du xx^e siècle, ont été mis au jour des fragments de reliefs figurés, généralement plutôt petits, dispersés dans le secteur situé à l'ouest de la basilique. Quelques éléments du décor avaient alors été publiés par G. Becatti³⁴, qui a montré l'appartenance du relief à la balustrade située dans l'entrecolonnement du second ordre à l'intérieur de la basilique. Plus récemment, M. F. Squarciapino a publié de nouvelles découvertes concernant ce décor : une soixantaine de petits fragments, parmi lesquels on reconnaît des pieds de personnages, quelques torsos masculins ou féminins et quelques restes d'édifices, pour la plupart en *opus quadratum*³⁵. Cependant, très peu de collages ont pu être réalisés. L'étude stylistique du décor de la basilique, réalisée successivement par ces deux savants, leur a permis de s'assurer que cette frise sculptée devait être datée du début de l'époque antonine ; elle fut donc probablement conçue comme partie intégrante du programme décoratif du monument, lors de sa première phase de construction.

Nous présentons ici les fragments dans l'ordre chronologique du récit, dont seuls des épisodes concernant les événements légendaires des premiers siècles de Rome sont attestés. Un petit fragment de relief préserve le modelé d'un corps enfantin, nu,

31 Becatti 1943-45. Nash 1961, I, p. 517. Calza, Floriani Squarciapino 1962, p. 69, n°4, fig. 39. Helbig IV, n° 3116, p. 96-97. Floriani Squarciapino 1987.

32 Meiggs 1960, p. 66 ; 106 ; 133 ; 432. Chevallier 1986, p. 66-67.

33 Pavolini 2002, p. 154-155.

34 Becatti 1943-45.

35 Floriani Squarciapino M. 1987.

61. Relief de la basilique d'Ostie.
Fragment de l'enlèvement
des Sabines.

62. Relief de la basilique d'Ostie.
Épisode des oies du Capitole.



61

conservé dans sa partie inférieure, à côté d'une des pattes de la louve. Les protagonistes sont installés sur un sol rocheux. Ce vestige de la scène d'allaitement des jumeaux est sculpté au-dessus d'un socle dont la surface est travaillée à la gradine. Le nourrisson avait le torse incliné vers la droite et le pied gauche posé sur le sol. L'aspect dodu de son corps est renforcé par des plis soulignant le ventre et la cheville. Contrastant avec cette souplesse, la patte de la louve présente des griffes acérées et recourbées, les muscles sont apparents sous la peau velue.

Un autre fragment de relief met en scène un soldat dont il ne subsiste que l'épaule droite, serrant contre lui une femme dont la poitrine est nettement dessinée sous sa tunique recouverte d'un manteau (fig. 61). Les deux figures sont debout et paraissent plutôt statiques. Les visages et la partie inférieure des corps sont perdus. La main de l'homme est parfaitement plaquée, doigts écartés, sur le ventre de sa captive. Ce morceau de relief est probablement un vestige d'une scène figurant l'enlèvement des Sabines.

La scène la plus immédiatement intelligible est celle figurant des oies devant un temple (fig. 62). Il y a, en effet, peu de doute, bien que cette image soit un *unicum*, qu'il s'agisse ici d'une représentation de la



62

célèbre histoire des oies du Capitole³⁶. Cet épisode appartient au récit du siège du Capitole par les Gaulois en 390 av. J.-C. M. Manlius Capitolinus, ancien consul et valeureux guerrier, fut réveillé par le caquètement des oies sacrées et put alors repousser une attaque surprise de l'ennemi. Cet événement était considéré par les Romains comme la plus dangereuse catastrophe de leur histoire, et le souvenir qu'ils en gardaient était celui d'un traumatisme. Car les Romains durent, par la suite, verser une rançon pour le départ des Gaulois, à propos de laquelle les historiens rappellent les effrayantes exigences de Brennus³⁷.

De nombreux fragments peuvent être mis en relation avec des scènes de batailles : une plaque, notamment, représente un homme portant une cuirasse à ptéryges typiquement gréco-romaine ; il est traité de

36 Pline, *H.N.*, V, 47, 4. Plutarque, *Camille*, 27. Diodore, XIV, 116. Denys d'Halicarnasse, XIII. Tite-Live, V, 47, 2-7. Pline, *H.N.*, X, 51 et XIX, 57. Lucrèce, IV, 682. Propertius, III, 3, 12. Servius, *ad Aen.* VIII, 655.

37 Denys d'Halicarnasse 13, 9. Voir Briquel 2000b, p. 225.

profil, en haut relief, son manteau flottant dans le dos. Le geste de son bras tendu en avant lui confère une stature dynamique. Une autre plaque représente, en bas-relief cette fois, un homme, vêtu d'une *exomis*, qui pourrait être comparé aux personnages du groupe 2 de la typologie de Furuhausen pour le décor de la basilique Émilienne³⁸. Il s'agirait, dans ce cas, d'un Sabin, serrant dans sa main gauche une hampe, peut-être une lance, et se déplaçant devant une muraille en *opus quadratum*³⁹.

Que savons-nous finalement du cycle représenté sur le relief de la basilique d'Ostie ? Il est heureux que parmi les fragments conservés on ait pu identifier des scènes aussi éloignées chronologiquement, au sein du récit des *primordia* de la capitale de l'empire, que l'allaitement des jumeaux et les oies du Capitole. Ceci nous permet, en effet, d'établir avec certitude que la trame narrative du relief couvrait une période allant au moins de la naissance du fondateur à la défaite des Gaulois devant Rome en 390 av. J.-C.⁴⁰. Le décor se prolongeait-il au-delà, et si oui, jusqu'où ? La question est liée à l'idée que se faisaient les Romains de l'époque impériale de leur passé héroïque. Tite-Live traite, dans ses cinq premiers livres, du passé historico-léendaire de Rome : sa fondation, la période royale, la première République jusqu'à l'invasion des Gaulois en 390 av. J.-C. Cet événement est donc une date clé de son récit, puisqu'elle clôt un cycle⁴¹ ; le livre VI marquera ensuite le début d'une nouvelle période – la conquête de l'Italie et les guerres samnites – qui s'achève au livre XV, avant le début du conflit avec Carthage. La date de 390 av. J.-C. était-elle perçue comme un tournant dans l'histoire romaine, la fin de la période héroïque ? Elle était certainement ressentie comme la date marquant le début d'une renaissance de Rome, après sa quasi-destruction par les Gaulois, presque une refondation. On n'oubliera pas, en effet, que le célèbre discours de Camille, qui clôt le livre V de Tite-Live⁴², était motivé par les velléités de certains d'abandonner la cité pour aller installer le peuple romain à Véies. Camille, celui qu'on acclamait du nom de « Romulus » et de « *pater patriae* »⁴³, parvient par son éloquence à dissuader ses concitoyens de ce

projet et la cité est finalement rebâtie à son emplacement⁴⁴. De la fondation à la refondation de Rome, si le cycle sculpté sur la frise en relief de la basilique d'Ostie s'achevait avec l'épisode des oies du Capitole, le décor formait donc un ensemble clos parfaitement cohérent. Il est impossible d'étudier ce relief de la basilique d'Ostie sans évoquer la similitude du programme iconographique avec celui qui ornait l'*aula* centrale de la basilique Émilienne. Ces décors développaient tous deux, quoique chacun à leur manière, le passé héroïque de Rome. Des vestiges préservés, seule une scène leur est commune : l'épisode de l'enlèvement des Sabines. Par ailleurs, rien n'indique que le décor de la basilique d'Ostie ait été, à l'instar de celui de la basilique Émilienne, un prétexte à une étymologie illustrée des fêtes romaines.

Ce n'est que tardivement que la ville d'Ostie s'est dotée d'un forum et d'institutions propres⁴⁵. D'après F. Coarelli, l'absence de forum à l'origine s'explique par le fait que la ville la plus ancienne était une colonie romaine, qui dépendait directement de la capitale et n'avait donc pas ses propres structures politiques⁴⁶. Auparavant, les citoyens d'Ostie devaient donc traiter à Rome leurs affaires publiques et administratives. Il est, alors, assez cohérent qu'au moment d'orner la nouvelle basilique d'Ostie, le commanditaire se soit inspiré du décor d'une des basiliques du Forum romain. La création d'un tel décor, probablement à la fin de l'époque flavienne ou sous le règne de Trajan, témoigne de la vivacité d'une tradition iconographique qui perdure ici sur une large période, la copie étant de près de deux siècles postérieure au modèle. Il s'agit, par ailleurs, d'un nouveau témoignage du rayonnement singulier du programme ornemental des *fora* de Rome.

Gaète

Une autre attestation d'une telle influence pourrait être le décor sculpté sur l'architrave d'un monument public de la cité de Gaète⁴⁷ (fig. 63). La scène représentée sur ce relief est divisée en deux groupes. À droite, dans un bateau, on distingue au moins trois personnages : Anchise, tête couverte, est assis et, à sa gauche, Énée, vêtu d'une cuirasse, est debout dans

38 Furuhausen 1961, p. 141-142. Voir *supra* p.

39 Comparer avec le fragment inv. 3170 de la basilique Émilienne.

40 La date est celle donnée par Tite-Live, VI, 1.

41 Hubeaux 1958, p. 36-88. Ogilvie 1965, p. 30. Mineo 2003, p. 348-350.

42 Tite-Live, V, 50-54. Voir également Plutarque, *Camille*, 53-55.

43 Tite-Live, V, 49, 5. Briquel 2000b, p. 229. Ogilvie 1965, p. 679-670.

44 Briquel 2000b, p. 228.

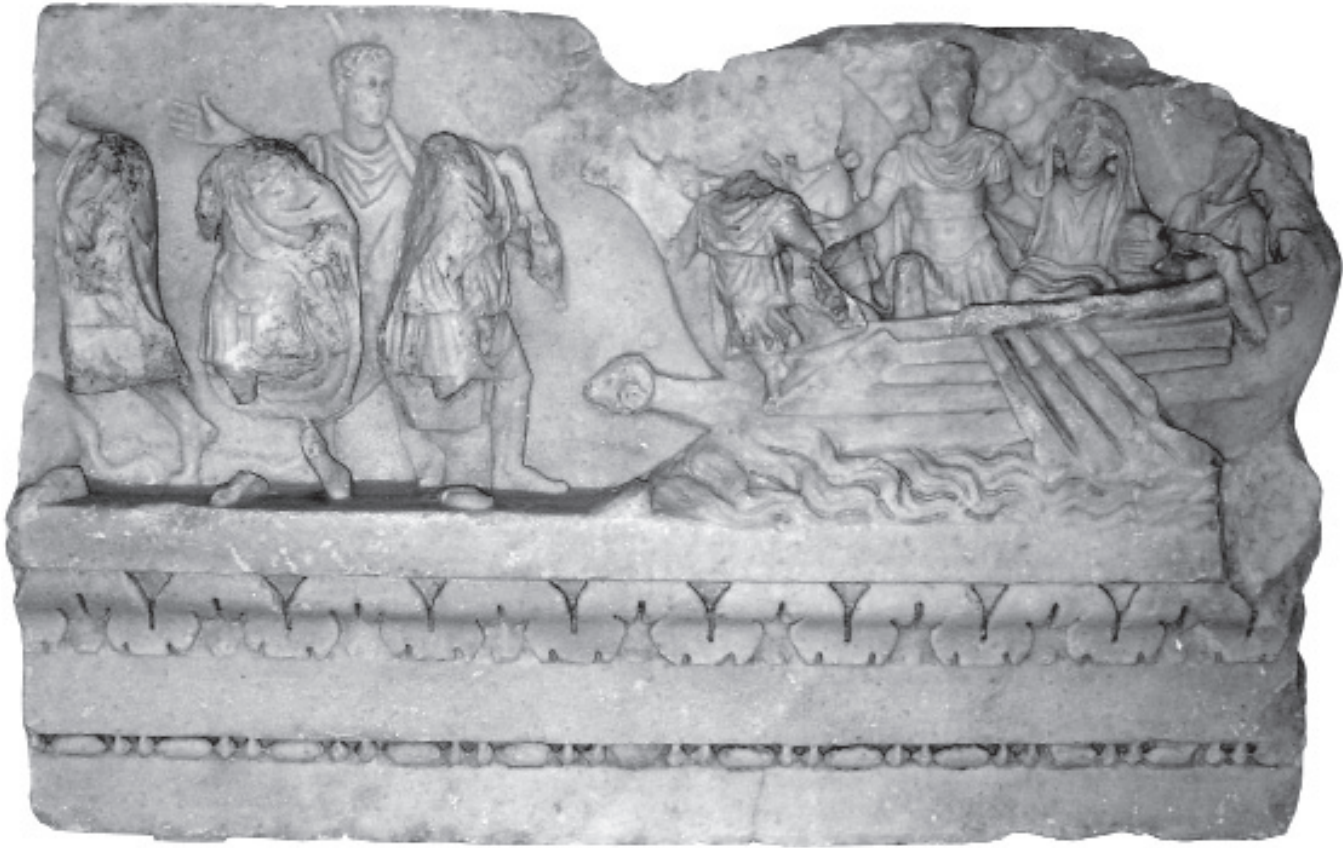
45 Meiggs 1960, p. 66, 106, 133, 432.

46 Coarelli 1994, p. 319.

47 Heydemann 1872, p. 118. Rizzo 1930, p. 18. LIMC, s.v. «Aineas», n° 162. Azara Perdro et *alii* 2000, n° 209.

63. Relief de Gaète.
Musée archéologique national
de Naples, inv. 6607.

II^e siècle ap. J.-C. Énée, Anchise
et Ascagne débarquent d'un navire,
précédés par des hommes en arme.



le bateau, retenant par le bras Ascagne déjà à demi débarqué. La proue du navire est en forme de tête de bélier. À gauche se dresse un groupe de trois Troyens. Le personnage à l'extrême gauche, conservé partiellement, est accompagné d'un quadrupède, tandis que celui de droite se tourne vers le bateau. À l'arrière-plan, derrière les guerriers, un homme semble inviter Énée, Anchise et Ascagne à descendre du bateau, tendant le bras droit vers l'intérieur des terres en un geste d'invitation. Gaète est la cité que la tradition virgilienne lie au lieu où était morte Caieta, la nourrice d'Énée, éponyme de la cité⁴⁸. Ce relief faisait probablement partie de l'architrave d'un édifice public : il conserve dans sa partie inférieure le décor de kymation lesbique et d'astragale, séparés par une large bande. La présence d'un *cingulum* autour du torse d'Énée, par-dessus la cuirasse, parle en faveur

d'une datation à l'époque antonine⁴⁹. Considérant que ce relief faisait partie du programme iconographique d'un édifice monumental de la cité de Gaète, dont Virgile avait mis en relation la fondation avec le passage d'Énée sur cette côte, il nous semble que cette scène devait trouver place au cœur d'un cycle iconographique mettant en scène des récits historico-légendaires en relation avec l'histoire de la cité.

Aquilée

Un argument en faveur de cette dernière hypothèse repose sur l'analyse d'un autre décor architectural, provenant d'Aquilée⁵⁰ (fig. 64). Sur ce fragment de frise monumentale est sculptée une scène représentant le tracé du sillon primordial d'une cité par un homme vêtu du *cinctus Gabinus*, accompagné de *togati*. Un tel décor sera mis en relation, avec la

48 Virgile, *Énéide*, VII, 1 sqq.

49 Stemmer 1978. Niemeyer 1968, p. 47-53 et 98-100, pl. 20, 21, 22.

50 Carandini, Cappelli 2000, p. 273 ; voir *supra* p.

64. Relief d'Aquilée.
Scène de fondation de ville.
Des magistrats assistent
à la cérémonie du tracé
du « sillon primordial ».



fondation de la colonie d'Aquilée plutôt qu'avec la fondation de Rome⁵¹. En effet bien que le tracé du *sulcus primigenius* par Romulus ait été le modèle de toutes les fondations de ville du monde romain, le personnage représenté ici tenant l'araire n'est pas caractérisé comme Romulus, mais comme un simple magistrat. Dès lors, cette scène, ornant une architrave, prenait de toute évidence place au sein d'un cycle iconographique, dont le thème central, plutôt que la légende des origines de Rome, devait évoquer l'histoire de la cité.

Ainsi, ces quelques documents, datables entre le début du I^{er} siècle et la fin du II^e siècle, donnent lieu à plusieurs observations. D'une part, on remarque que la tradition de la frise iconographique évoquant les origines d'une cité – dont le modèle le plus ancien du monde romain pourrait être la frise de la basilique Émilienne – perdure, dans la péninsule italique, au moins jusqu'à la fin du II^e siècle. D'autre part, il est notable que l'attraction de Rome sur Ostie est tangible dans le choix d'un décor évoquant les origines de la capitale dans la basilique du forum *ostiense*; des cités comme Aquilée ou Gaète ont préféré représenter sur leurs monuments publics leur propre légende de fondation.

Dans une certaine mesure un tel emploi du thème du tracé du *pomerium* d'une cité dans le cadre de son décor monumental procède d'une même intention que les monnaies émises par certaines colonies pour proclamer leur statut⁵²: dans les deux cas, elles

affichent leur caractère de « petite Rome » en s'appropriant sur un mode « personnalisé » le rite romuléen de la consécration des limites de la cité.

Extraits au sein du décor provincial

Plutôt que des frises figurées complètes, ce sont des extraits de cycles narratifs qui apparaissent sur les bâtiments publics provinciaux. Une telle pratique est probablement liée à la diffusion des images dans l'Empire sous forme de scènes isolées, ou de séquences de cycles, ce type de format étant plus propre à orner les monnaies et objets manufacturés, principaux vecteurs de propagation des images.

La fontaine d'*Italica* (règne d'Hadrien)

Un décor de fontaine mis au jour à *Italica*, en Bétique, (Hispanie) complète notre vision de la présence de l'image des mythes fondateurs de Rome dans l'espace de la cité hispano-romaine⁵³ (fig. IX). Le relief sculpté dans un marbre rouge représente le Luperéal; à droite de la grotte se dresse un pin stylisé et, à gauche, un berger regardant la scène lève bien haut son *pedum*. L'utilisation de porphyre égyptien pour composer cette plaque de fontaine, ainsi que certaines considérations stylistiques, comme par exemple la séparation nette entre le paysage et les sujets, nous permettent de dater ce décor de l'époque d'Hadrien, en résonance avec l'agrandissement et l'embellissement

51 Chevallier 1997, p. 235; *idem* 1990, p. 12-16 et p. 82 sur le relief.

52 *Caesar Augusta* (Saragosse): *RPC*, n° 374, p. 126. Azara P. et alii 2000, n° 228

et 229.

53 Loza Azuaga 1993. Rodríguez Oliva 1997, p. 199 et n° 115 p. 366.

de la cité sous ce règne. D'une part, ce décor de fontaine provenant des thermes de la cité et datable du règne d'Hadrien est un témoignage du nouvel essor que connaît la diffusion de la légende de fondation de Rome à cette époque. D'autre part, en tant que cité d'origine de l'empereur, *Italica* devait être d'autant plus encline à rattacher le passé de Rome et l'ancêtre de tous les empereurs à sa propre antiquité. La plaque est divisée en trois sections, la partie en relief ornant le corps central. La face postérieure ne présente pas de décor, mais des marques d'agrafes sur la partie supérieure et les parties latérales; on supposera, dès lors, qu'elle devait être conçue pour s'adosser à une structure architectonique, dans une petite niche, surmontant un *lacus* ou une autre structure de fontaine. De plus, la relation du groupe avec l'eau est évidente si l'on considère que Romulus et Rémus furent sauvés du Tibre, dont ils accompagnent la représentation sur de nombreux monuments, en particulier des statues du dieu fleuve datables du règne d'Hadrien.

Toutefois l'image des mythes fondateurs de Rome est très rarement attestée comme décor de fontaine ou de nymphée. Tout au plus peut-on signaler l'existence d'un relief de fontaine mis au jour sur le Vélabre, à Rome, mettant en scène la découverte du Lupercal par des bergers et sur lequel nous aurons l'occasion de revenir⁵⁴ (fig. 55). Il existe également un autre témoignage, bien que légèrement en marge de notre corpus en raison de son schéma iconographique; il s'agit d'une mosaïque ornant le nymphée des thermes suburbains de Pompéi, et qui représente Mars, en vol, entouré d'Amours⁵⁵. Bien que Rhéa Silvia ne soit pas figurée, sa présence est bien entendue suggérée par l'emploi de ce schéma iconographique très caractéristique. De toute évidence, l'abondante diffusion de cette image depuis l'époque augustéenne permettait-elle l'immédiate identification du mythe, même s'il était figuré sous une forme allusive.

La porte de Mars à Reims

La *Porta Martialis* – qui, en réalité, se trouve être un arc de triomphe à trois baies – a probablement reçu ce nom de « porte » en raison de la disparition de son attique qui modifie considérablement son aspect originel⁵⁶. Datable de la fin du II^e siècle, son programme ornemental est caractéristique des thèmes propagandistes

de cette époque. La voûte centrale est ornée de reliefs figurant le cycle des mois de l'année; la partie conservée illustre les activités agricoles, de juin à décembre⁵⁷. Quant aux voûtes des baies latérales, elles portent, l'une, l'image de « Léda et le cygne », l'autre, celle des bergers découvrant l'allaitement au Lupercal⁵⁸ (fig. 65).

En dépit d'un ensemble, à première vue, disparate, ce programme iconographique est en réalité très homogène: ces trois thèmes ont en effet en commun d'être des symboles d'éternité. Le principe d'éternité est clairement lisible dans le cycle immuable des saisons qui se succèdent. La symbolique des deux scènes mythologiques est plus subtile. Par la représentation des amours de Léda et du cygne, c'est la naissance des Dioscures qui est évoquée; or Castor et Pollux, qui sont comme Romulus et Rémus des « jumeaux divins », symbolisent, ainsi que l'a montré F. Cumont, le principe d'éternité, par leur incessant va-et-vient entre l'Olympe et l'Hadès⁵⁹. Quant à l'image du Lupercal, elle est depuis le règne de Vespasien étroitement associée à l'éternité de Rome. D'autres scènes mythologiques – aujourd'hui presque toutes illisibles⁶⁰ – ainsi que des frises d'armes venaient compléter le décor de ce monument tout entier voué à célébrer l'*Aeternitas* de Rome et de ses victoires militaires⁶¹. Le thème d'*Aeternitas* est un poncif de la propagande monétaire du Bas-Empire, en particulier sous le règne de Maxence où le slogan est fréquemment associé à l'image de la louve⁶². F. Lefèvre a proposé une lecture de plusieurs reliefs qui ornaient des niches ménagées dans l'arc et figuraient des scènes mythologiques. Son étude intéresse notre sujet en ce qu'il croit identifier une scène figurant Mars et Rhéa Silvia et une autre figurant la fuite d'Énée. Au vu des dessins et photographies publiés, on ne le suivra pas pour l'identification d'un relief figurant Mars et Rhéa Silvia dans la niche de l'extrémité orientale de la façade septentrionale: même si le relief est très érodé, on peut lire un schéma iconographique qui ne correspond pas du tout à ceux connus pour Mars et Rhéa Silvia. Pour ce qui est de la lecture d'une scène figurant la fuite d'Énée dans une niche du passage

54 *Supra* p.

55 Jacobelli 1991, p. 149.

56 Picard 1974, p. 59.

57 Stern 1962.

58 Reinach, *RRGR*, I, p. 230-231. Espérandieu E. *Recueil*, n° 3681. Stern 1962. Picard 1974. Dulière 1979, II, p. 46, n° 118, fig. 317. Lefèvre 1988.

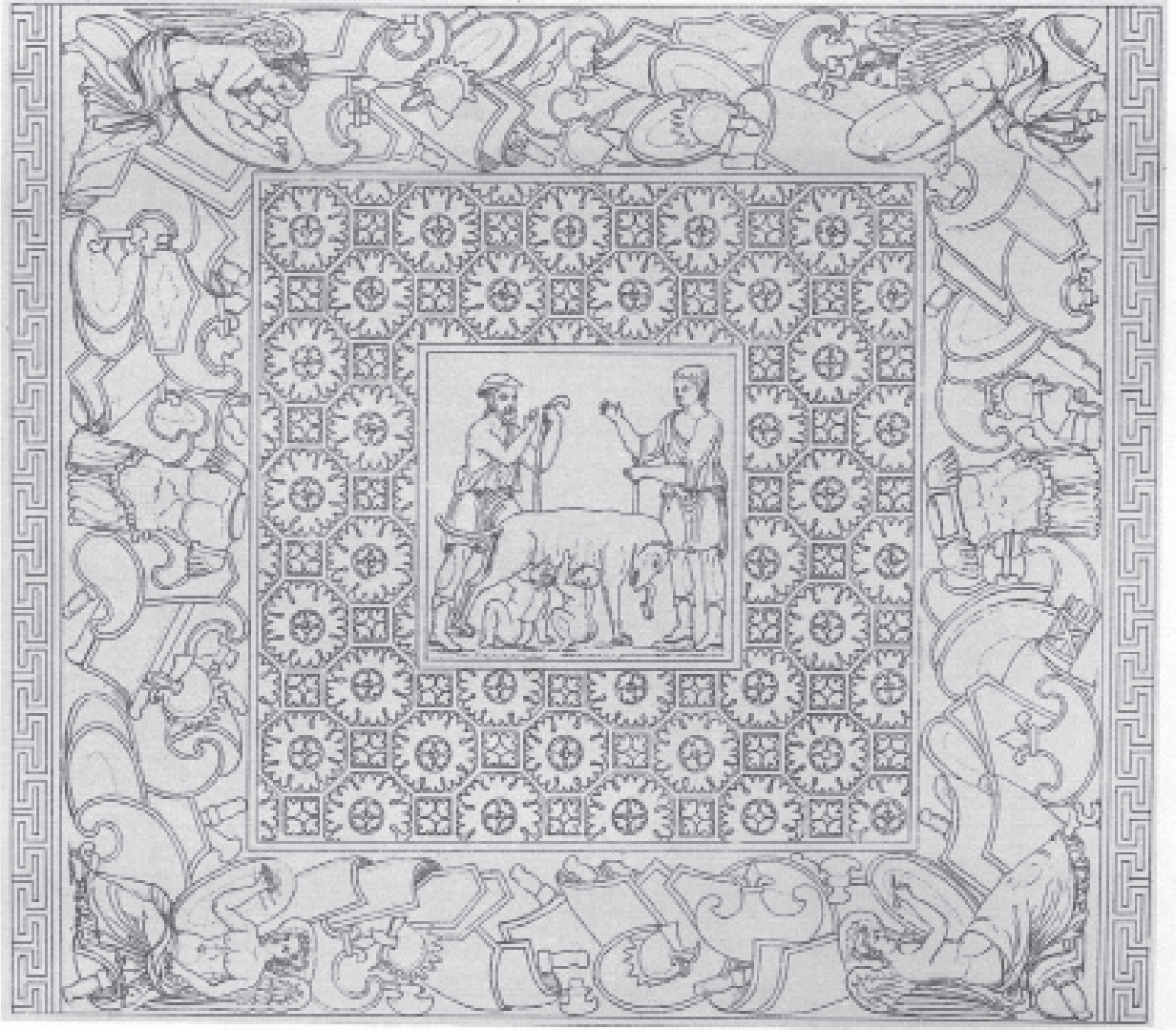
59 Cumont 1966 (réédition), p. 91-93.

60 Lefèvre 1988.

61 Picard 1974, p. 72-73.

62 Voir *supra* p.

65. Relief de la Porte de Mars
à Reims, in situ, plafond de l'arcade
orientale. Vers 193-217 (époque
sévérienne). Dessin de l'architecte
Narcisse Brunette, réalisé vers 1830.



central, elle s'impose en effet à la vue des dessins de Liénard et Brunette. Dans ce cas, le programme iconographique de l'arc, associant l'image d'Énée à celle de Romulus, justifierait une remarque extraite de la *Vie de saint Sixte et saint Sinice* selon laquelle les évangélistes auraient vu à Reims « l'histoire de leur peuple sculptée sur les portes de la cité »⁶³.

On le constate, la place qui était réservée à l'illustration des mythes fondateurs de Rome dans le décor monumental de la cité provinciale était extrêmement limitée; ceci n'a rien de surprenant quand, à Rome même, l'emploi de ces thèmes iconographiques était

relativement marginal, y compris sur les émissions monétaires. Mais l'interprétation de ces documents iconographiques n'est guère aisée dans la mesure où nous ignorons généralement le nom et les motivations du commanditaire. Dès lors, en l'absence de contexte, il est difficile de pousser plus loin l'interprétation de ce type de décor que l'on rangera, faute de mieux, dans la catégorie des manifestations de loyalisme envers Rome et l'empereur⁶⁴. Quant à la volonté des élites locales d'embellir leur cité à l'image de la capitale de l'Empire, elle est bien entendue sous-jacente.

63 Lefèvre 1988, p. 156.

64 Coarelli 2000.

Les motivations de l'évergétisme local

Les autels

L'autel de la *gens Augusta* à Carthage

Mis au jour en 1961 sur la colline de Byrsa, cœur de la Carthage romaine, cet autel est considéré comme un témoignage précoce d'implantation du culte impérial dans cette cité⁶⁵. Il fut érigé par l'affranchi P. Perelius Hedulus instituant ainsi un culte à la *gens Augusta* dont il possédait le titre de *sacerdos perpetuus*⁶⁶ : un des côtés de l'autel représente le dédicant lui-même, offrant un sacrifice. Les autres reliefs sont ornés de thèmes clés de la propagande augustéenne, la déesse Roma assise sur un monceau d'armes, Apollon près du trépied delphique et la fuite d'Énée évocation des origines troyennes de la *gens Iulia* et de la piété de ses représentants (fig. 40). Le décor de cet autel est probablement un des premiers témoignages de l'emploi du thème de la fuite d'Énée dans le programme ornemental d'une cité provinciale au début de l'époque impériale. Si l'on veut bien admettre que l'instauration du culte impérial fut un phénomène précoce, en particulier dans cette région, cet autel – que son traitement stylistique permet de dater des débuts de l'époque impériale – a pu être sculpté et érigé dès la fin du règne d'Auguste⁶⁷. Cet autel constitue un exemple rare de monument orné d'une scène sur les origines de Rome qui puisse directement être mis en relation avec le culte impérial ; le fait que cet autel ait pris place au sein d'un édifice consacré par un *sacerdos perpetuus* du culte impérial, est de toute évidence pour beaucoup dans cette interprétation. Il s'agit donc d'un témoignage fondamental concernant l'emploi de ces thèmes légendaires dans le cadre de l'hommage religieux que des provinciaux rendaient à l'empereur régnant et à tous les empereurs divinisés.

L'autel d'Ostie

Une lecture appropriée de l'autel de la place des Corporations à Ostie permet de ranger ce monument parmi les manifestations du culte impérial. Sur ce type d'autels, les thèmes illustrant les mythes fondateurs

de Rome sont associés systématiquement à des motifs ou à des sujets figurés extraits des programmes idéologiques impériaux. Ainsi, l'autel mis au jour à Ostie associé à une scène de Lupercal (fig. 66) représentée sur la face arrière une composition mettant en scène Mars et Vénus sur la face principale⁶⁸. D'autre part, la représentation sur les faces latérales d'amours portant les armes de Mars montre la prééminence du dieu de la guerre au sein de ce programme iconographique. Ainsi, d'après certains exégètes, cet autel aurait pu être originellement dédié à Mars⁶⁹. En réalité, l'identification de la divinité à laquelle était voué ce relief est épineuse et nécessite de reconsidérer le dossier épigraphique concernant le monument. En effet, plusieurs inscriptions semblent correspondre à deux phases d'emploi de l'autel. Ainsi, sur la face antérieure est présentée la titulature du dédicant, P. Aelius Syneros, et sur la face latérale droite, la date de sa dédicace, en 124 ap. J.-C.⁷⁰, deux témoignages sans doute contemporains de la création du monument. Mais l'autel présente par ailleurs deux inscriptions dont la chronologie est incertaine. L'une évoque le réemploi de l'autel, alors dédié au génie d'Auguste, par les *Sacomarii* (contrôleurs des poids et des mesures), avec accord des *décursions*⁷¹ ; l'autre, gravée sur la corniche de la face latérale gauche, voue l'autel à Silvanus⁷².

Généralement, les commentateurs s'accordent à déceler deux phases dans l'emploi du monument : il aurait dans un premier temps été voué comme autel à Mars, selon la majorité des opinions, par P. Aelius Syneros et ses fils ; puis plus tard, à un moment indéterminé, à l'initiative des *Sacomarii*, l'autel aurait servi de base à une statue de Silvanus. Cependant, il nous semble que rien n'empêche que l'autel ait été dédié dès le départ à Silvanus par P. Aelius Syneros. Ce personnage, ainsi que l'indique l'inscription, était l'affranchi d'un affranchi impérial du nom de Trophimus, procureur de Crète. On a affaire ici, de

65 Poinssot 1929, pl. 9. Scott Ryberg 1955, p. 89. Hermann 1961, p. 126 sq., n° 55. LIMC, s.v. «Aineas», n° 113. Trillmich 1992, p. 32, fig. 11. Spannagel 1999, n° A 26.

66 Zanker 1990, p. 315-316.

67 Sur les débuts du culte impérial : Zanker 1990, p. 307-323. Étienne 1958.

68 CIL, XIV, 51. Ducati 1906. Helbig III, n° 2306. Schraudolph 1993, p. 179, n° S 19. Dulière 1979, I, p. 113-114. Carandini, Cappelli 2000, p. 236. *ThesCRA*, I, s.v. «2.d.Weihgeschenke, Röm», n° 501 et 502 (E. Simon).

69 Hermann 1961, p. 118, n°51. Dulière 1979, I, p. 262.

70 Inscription de la face antérieure : P. AELIVS TROPHIMI AVG. L. PROC. PROV/CRETAE LIB. SYNEROS ET/TROPHIMVS ET AELIANVS FILI; inscription apparaissant sur la base de la face latérale droite : DEDICATA K. OCTOBR. M. ACILIO GLABRIONE C. BELLICO TORQVATO. COS (1^{er} octobre 124 ap. J.-C.).

71 Inscription de la corniche de la face antérieure : ...RAM SAC...NAM/AVG.GE-NIO.../SACOMAR... et sur la base DECVRIONVM DECRETO; les *sacomarii* sont un collège de peseurs : Meiggs 1960, p. 383-384.

72 VOTVM SILVANO : Meiggs, loc. cit.

66. Autel de la place
des Corporations, Ostie, Rome,
Musée national romain,
musée des Thermes, inv. 324.
124 ap. J.-C. (règne d'Hadrien).



toute évidence, à une importante famille d'affranchis, proche de son ancien patron comme en témoigne la transmission du nom de Trophimus au fils de P. Aelius Syneros et surtout en relation avec le puissant réseau des affranchis impériaux d'Hadrien, dont ils portent le *nomen*, Aelius.

Or, ainsi que Dorcey l'a clairement mis en valeur, Silvanus était une divinité en liaison avec le culte impérial: il était intégré dans le culte des Lares impériaux et de la *domus Augusti*⁷³. Il explique par ailleurs l'association entre Silvanus et le culte impérial par la haute proportion de dédicants appartenant à la *familia Caesaris*⁷⁴. En effet, la vénération des esclaves et des affranchis pour cette divinité est un point nettement assuré⁷⁵. Le choix d'un décor mettant en scène Mars, Vénus et les origines de Rome sur un autel dédié à Silvanus ne doit donc pas paraître incongru dans la mesure où, ayant hérité des fonctions symboliques du dieu Faunus, Silvanus devenait par là même le gardien du Lupercal et le dieu tutélaire des Luperques⁷⁶.

Cet autel a alors connu une riche histoire, très révélatrice du comportement évergétique des acteurs politiques locaux. Sous le règne d'Hadrien, des affranchis, P. Aelius Syneros et ses fils Trophimus et Aelianus, offrent un autel à Silvanus, sans que l'inscription précise toutefois le motif de cette offrande. On peut cependant supposer que l'acte est lié à l'affranchissement de P. Aelius Syneros, qui ouvre la voie à un possible *cursus honorum* pour ses deux fils. Dans un second temps, l'autel fut réemployé par le collège des *Sacomarii* d'Ostie comme base de statue de Silvanus peut-être, comme l'attestent les trous d'encastrement sur la surface de l'autel. L'initiative des *Sacomarii* avait une forme de « légitimité » dans la mesure où Silvanus était, en quelque sorte, la divinité tutélaire de leur guilde⁷⁷. Cette transformation, entérinée par les décurions de la cité, fut d'autant plus aisée que l'autel était déjà voué à cette divinité: une telle hypothèse est plus vraisemblable que celle d'une réattribution de l'autel de Mars à Silvanus. Les *Sacomarii*, collège de peseurs, ont voué la redédicace du monu-

ment au génie d'Auguste, nouvelle attestation de l'étroite association de Silvanus au culte impérial⁷⁸.

Le groupe des bases de statues de la louve

Des inscriptions publiées dans le *CIL* prouvent que la référence aux héros fondateurs de Rome n'était pas absente des forums de plus petites cités: il s'agit d'inscriptions gravées sur les piédestaux de statues.

Statues liées au culte impérial

À *Aurelia Vina* (actuelle Hr. el-Meden), municipe de la province d'Afrique Proconsulaire a été découverte une base portant l'inscription suivante:

NVMINI AVGVSTORVM SACRVM/C AVRELIVS SATVRNINVS PAPIRIA CILONIANVS/II VIR INLATA REIP II VIRATVS HONORARIA SVMMA/AMPLIVS DE SVO SIGNVN LVPAE CVM INSIGNIB/SVIS POSVIT ET EXPOSTVLANTE POPVLO DIEM LVDO/RVM SCAENICORVM EDIDIT D.D.⁷⁹ (Consacré au *numen* (charisme divin) des Augustes, C. Aurelius Saturninus Cilonianus, *duumvir*, après avoir engagé l'argent accordé par l'État à la fonction *duumvirale*, a en outre fait ériger à ses frais personnels une statue de la louve avec ses attributs et, à la demande expresse du peuple, il a organisé des représentations théâtrales sur décret des décurions).

La dédicace « *numini augustorum sacrum* » permet d'identifier la statue de la louve érigée au cœur de cette cité comme une manifestation du culte impérial, qui émane d'un *duumvir* finançant cette effigie sur la *summa honoraria*, c'est-à-dire sur la somme d'argent qu'il avait versée lors de son entrée en charge⁸⁰.

Par ailleurs, deux statues offertes par des *seviri augustales* affichent un lien étroit avec le culte impérial. À *Baetulo* (Badalona) se dressait un piédestal portant une inscription à la *lupa Augusta* (*CIL* II 4603): LVPAE AVGVSTAE/L.VISELLIVS EVANGELI/LIB TERTIVS/IIIIIVIR AVG (A la louve Auguste, L. Visellius Tertius, affranchi d'Evangelus, sévir augustal).

73 Dorcey 1992, p. 51, n° 7; p. 88, n° 28 et p. 103.

74 *Ibidem*, p. 104 et note 102. Par ailleurs, selon R. Meiggs, le culte à Silvanus était particulièrement ancré au cœur de la plèbe ostienne: Meiggs 1960 p. 383.

75 Dorcey 1992, p. 105-106.

76 Brunella Germini, in La Regina 1998, p. 59-60.

77 Meiggs 1960, p. 384.

78 Silvanus est invoqué pour la protection de l'empereur: Meiggs 1960, p. 383 et Dorcey 1992, p. 102, note 100.

79 *CIL*, VIII, 958. L. Glay 1990, p. 87. Je remercie de tout cœur le Pr. Robert Sablayrolles pour les corrections qu'il a bien voulu apporter à mes traductions de ces inscriptions.

80 Van Andringa 2002, p. 167-170.

C'est sous l'épithète d'*Augusta* que la louve est honorée sur le monument de *Baetulo*. Or, R. Étienne a montré que l'utilisation récurrente de l'épithète *Augusta* était une des caractéristiques de l'expression du culte impérial en Hispanie⁸¹ : la *lupa Augusta* appartient au corpus des divinités augustes, honorées dans le cadre du culte impérial. A. D. Nock a su formuler précisément le sens de cette épithète attachée à des noms de divinités : de la même manière que les épithètes de certaines divinités familiales étaient composées sur le nom de la *gens*, les dieux auxquels était accolée l'épithète Auguste étaient voués à la protection de l'empereur⁸². Ainsi que le rappelle W. van Andringa, « l'association serait du moins caractéristique de la piété institutionnalisée de l'époque impériale qui voulait que l'on célèbre les dieux pour le salut de l'empereur. »⁸³ La destinée de l'empereur étant liée à celle de tous les habitants de l'Empire, les dédicants priaient ainsi également pour leur protection propre.

Par ailleurs, d'*Epora* (Montoro, Cordoue) provient une base de statue portant une inscription dédicatoire à la *lupa Romana* (CIL II 2156) :

LVPAE.ROMANAE.M.VALARIVS./PHOEBVS.VI.VIR.
AVG./CVI.ORDO.MVN.EPOR.OB.MERITA.CENIS./
PVBLICIS.INTER.DECVRIONES.LVDIS.IN/SERTIS

(A la louve romaine, M. Valarius Phoebus, sévir augustal, à qui, en raison de ses mérites, l'ordre des décurions du municipes d'*Epora* [a permis de siéger] parmi les décurions lors des banquets publics qui sont inclus dans le déroulement des jeux).

Les dédicants sont dans ce cas, comme dans le précédent, des *seviri augustales*. Cette charge était le plus souvent offerte à de riches affranchis qui, malgré leur fortune, étaient exclus du *cursus honorum* traditionnel en raison de leur origine⁸⁴. Le *sevir augustalis* de l'inscription d'*Epora* était d'origine grecque ainsi qu'il ressort de son cognomen *Phoebus* ; quant au second, le *sevir* de *Baetulo*, il devait être l'affranchi d'un nommé Evangelus.

Comment interpréter de telles dédicaces, par des *seviri augustales*, de statues figurant la louve en train d'allaiter les jumeaux ? S'agit-il d'actes religieux de

la part de prêtres du culte impérial ou de gestes comparables en tout point à ceux des autres notables ? R. Étienne, lui-même, s'interrogeait à propos des dédicaces à l'empereur : « Doit-on y découvrir une manifestation religieuse ou une preuve de loyalisme politique ? Le culte impérial échappe à ce dilemme en assumant ces deux caractères »⁸⁵. Par ailleurs, on notera que ces trois statues de la louve vouées au culte impérial émanent d'acteurs essentiels de la vie civique : un *duumvir* et deux *seviri augustales*. Ceci suggère que l'expression publique du culte impérial était laissée entre les mains des prêtres et des magistrats. Toutefois, M. Le Glay remarquait qu'en Afrique, « l'évergétisme municipal n'est pas seulement civique », car il se tourne fréquemment vers les dieux ; l'empereur est lui-même aussi souvent le destinataire des dédicaces, « peut-être plus par loyalisme politique, il est vrai, que comme objets ou bénéficiaires d'un culte même officiel »⁸⁶. On le constate, évergétisme, culte impérial et loyalisme étaient tellement liés dans l'esprit et les intentions des commanditaires qu'il est souvent difficile de faire la part exacte de leurs motivations.

Une autre caractéristique du culte de la louve romaine pourrait être évoquée : ainsi que nous l'avons par ailleurs observé, la *lupa* incarna le rôle d'emblème de l'éternité de Rome jusqu'à la fondation du *templum Urbis* sous le règne d'Hadrien et l'instauration d'un culte à la déesse *Roma*⁸⁷. Si l'on en croit Suétone, Auguste aurait constamment désiré qu'on associe le culte de Rome au sien⁸⁸. R. Étienne a ainsi observé qu'en Hispanie, ce double culte apparaît à *Tarraco* dès le premier Principat, avant de se transformer à la mort d'Auguste en culte de Rome et du divin Auguste à Clunia⁸⁹. De plus, dans les *conventus* d'Hispanie créés par Vespasien, les prêtres portent le nom de « *sacerdotes Romae et Augusti* ». La souveraineté est donc présentée, aux yeux des citoyens, comme partagée entre la capitale de l'Empire et son prince.

Statues vouées en remerciement d'un honneur

Sur le forum de la cité de *Singila Barba* (Antequera, Malaga) M. Cornelius Primigenius a dédié une statue à la *lupa cum infantibus duobus* (CIL II, 5063),

81 Étienne 1958, p. 334-352.

82 Nock 1972, p. 41-42.

83 Van Andringa 2002, p. 165.

84 Étienne 1958, p. 263-264. Fischwick 1991, II, 1, p. 609-616.

85 Étienne 1958, p. 288.

86 L. Glay 1990, p. 87-88.

87 Voir *supra* p.

88 Suétone, *Aug.*, 52.

89 Étienne 1958, p. 293.

en remerciement aux autorités municipales qui lui avaient permis de placer en ce lieu public une statue de son fils :

M CORNELIVS PRIMIGENIVS SING/ OB BENEFICIUM QVOD AB ORDINE SING /LOCVM ACCEPERAM/ IN QUO STATVAM PONEREM/ M.CORNELI SATURNINI F.MEI/ LVPAM CUM INFANTIBVS DVOBUS/D.D (M. Cornelius Primigenius de Singilia, en raison du bienfait que j'avais reçu de l'ordre, un emplacement où élever une statue de M. Cornelius Saturninus, mon fils, j'ai offert comme don une statue de la Louve avec les deux enfants).

Dans ce cas, la mention *D.D.* ne sera pas développée en *decreto decurionum*, comme c'était la cas pour l'inscription d'*Aurelia Vina*, mais par les verbes *dederunt et dedicaverunt* qui viennent ainsi structurer la phrase. Ce témoignage révèle que l'effigie de la louve romaine était ressentie comme un symbole éloquent de romanité qui s'avérait une offrande appropriée quand on désirait remercier d'une faveur civique une entité plurielle, ici le corps des décurions.

Sur la base de la statue de Gightis en Tripolitaine, mise au jour sur le forum de la cité, le dédicant stipule clairement qu'il offre cette statue à titre de reconnaissance envers l'empereur Hadrien pour son admission dans les cinq décuries.

MACER ADLECTVS/ IN QVINQ. DEC. A /DIVO HADRIANO/[L]VPAM [A]EREAM/QVAM AD ORNAMENTVM MVNICIPII/[P]ROMISERAT CVM/[RO]MVLO et REMO DE/[DIT] IDEMQ. DEDIC. (Q. Servaeus Macer, admis dans les cinq décuries par Hadrien divinisé a payé et dédié la Louve en bronze qu'il avait promise pour l'ornement du municipe avec les statues de Romulus et Remus).

D'autres bases de statues, émanant de *duumviri*, pourraient avoir été érigées au moment de l'accession de notables au statut de citoyen romain. En effet, s'agissant de hauts magistrats qui devaient avoir reçu la citoyenneté romaine, il est possible que ces statues commémorent leur accès au statut envié de citoyen romain⁹⁰.

Ainsi, on dispose d'une base de statue témoignant de la dédicace d'un groupe à l'image de la truie allai-

tant ses petits à Obulco (Porcuna)⁹¹. L'inscription sur cette base signalait que C. Cornelius Caesus, édile, *duumvir* et *flamen*, et son fils du même nom, *sacerdos* du *Genius* de ce *municipium*, ont acheté et donné un *signum* représentant une *scrofa cum porcis triginta*. *C. CORNELIVS C. F. C. N. GAL/ CAESO. AED. FLAMEN.II.VIR.MV./NICIPII.PONTIF.C.CORNEL./ CAESO.F.SACERDOS.GENI/MVNICIPII.SCROFAM CVM/PORCIS TRIGINTA IMPENSA/IPSORVM. D. D. PONTIFEX* (Caius Cornelius Caeso, fils de Caius, petit-fils de Caius, relevant de la tribu Galeria, édile, flamine, *duumvir* du municipe, pontife, (et) Caius Cornelius Caeso, son fils, prêtre du Génie du municipe, ont payé et dédié à leurs frais une truie et ses trente porcelets).

De même qu'à *Aurelia Vina* et *Singila Barba*⁹², on développera ici la mention *D.D.* en «*dederunt et dedicaverunt*». Les dédicants de cette statue de la truie lavinata occupaient des charges municipales et notamment sacerdotales. Par ailleurs, dans la mesure où le père et le fils s'associent dans cette dédicace, il est probable que la statue ait été vouée en remerciement de l'octroi d'un honneur rejaillissant sur toute la famille : l'accès au statut de citoyen romain.

Une autre base provenant de Hr. el-Hauâria, en Proconsulaire, procure une inscription incomplète ; de sorte que, si la dédicace exposait explicitement les circonstances de l'érection de cette statue, celles-ci nous demeurent inconnues :

*.../ NVS PR[AEF I D Q II]/VIRALI[S SIGNVM]/LVPAE CVM[GEMELL]/IIS SVIS DV[OBUS EX]/SVMMA HON[ORARIA]/DVOVIRATVS SVI FE/CIT IDEMQ DEDICAVIT/LVPAS*⁹³. (...)nus, pr[éfet pour dire le droit ?] du duumvirat a fait faire une statue de la louve accompagnée de ses deux jumeaux avec la somme affectée à la fonction duumvirale et c'est également lui qui a dédié les louves.

Ici, le magistrat agit «*ex summa honoraria duoviratus sui*». La statue pourrait donc être érigée de sa propre initiative, dans le cadre de sa fonction officielle. L'exercice de la charge de *duumvir* exigeait, en effet,

⁹¹ *CIL* II 2126.

⁹² *CIL* VIII, 958 et *CIL* II, 5063.

⁹³ *CIL* VIII 12220.

⁹⁰ L. Roux 1995, p. 92-96.

le versement d'une *summa honoraria* qui devait être dépensée au profit de la cité, en offrant des jeux par exemple, ou un monument⁹⁴.

En conclusion, déchiffrer les intentions du commanditaire à travers les inscriptions dédicatoires permet de mettre directement en relation avec le culte impérial un nombre important de monuments. Quant aux autres inscriptions, elles expriment un remerciement pour l'octroi d'un honneur. Ces inscriptions apportent, par ailleurs, des informations sur le statut social du dédicant. Trois d'entre eux étaient des *duumviri* – à *Obulco, Aurelia Vina* (Hr. el-Meden) et à Hr. el-Hauâria – qui ont consacré ces statues dans le cadre de leur charge officielle, deux d'entre eux – des *duumviri* de Proconsulaire – ayant financé le monument sur la *summa honoraria*; quant au *duumvir* d'Obulco et son fils, ils ont financé la statue *impensa ipsorum*, c'est-à-dire à leurs frais, sans que visiblement la dédicace soit liée à un engagement préalable⁹⁵. Deux autres dédicants sont des sévirs augustaux dont la fonction de prêtres du culte impérial permet d'inscrire directement ces dédicaces dans le cadre de leur fonction. Autrement dit, et pour résumer brièvement, les statues et autels à l'image des mythes fondateurs de Rome voués dans l'espace de la cité sont, en ce qui concerne leur finalité officielle, soit une expression du culte impérial, soit l'expression d'un remerciement à l'empereur ou à des concitoyens. Mais leur fonction officieuse était probablement la plus motivante pour des élites locales: en associant leur *nomen* à une célébration de *Roma Aeterna*, ces monuments apparaissaient comme un instrument de légitimation du pouvoir de ces familles au sein de leur cité. L'étude de l'utilisation des mythes fondateurs par l'empereur a révélé que ces images étaient le plus souvent utilisées pour justifier la légalité d'un règne, en particulier au moment de la mise en place d'une nouvelle dynastie. Il semble qu'un phénomène parallèle puisse être observé à l'échelle réduite des cités provinciales. Les notables locaux qui associent leur nom à l'image de la louve ou de la truie laviniate, inscrivent leur action dans celle des héros fondateurs de Rome et s'approprient une part de l'éternité de Rome: dans un cadre local et provincial, une telle action répondait probablement à un besoin de légitimation

de l'action politique de certaines élites vis-à-vis de leurs concitoyens.

Nous ne reprendrons pas ici l'historiographie de l'ancienne théorie dite « Marsyas-louve » sur le statut juridique des villes provinciales, selon laquelle les statues de Marsyas érigées dans les *fora* provinciaux auraient été la marque d'un *ius Italicum*, tandis que celles de la louve auraient été l'apanage de la *colonia civium Romanorum*. Plusieurs études ont en effet mis à bas cette hypothèse autrefois avancée par Th. Mommsen et J. Paoli⁹⁶, la dernière apportant plus de preuves de la faillibilité de la démonstration – ainsi que l'a parfaitement mis en valeur C. Dulière – que de sa véracité⁹⁷.

94 Melchor Gil 1994.

95 Dulière 1979, p. 221.

96 Mommsen 1889 (éd. fac-similé 1985), VI, 2, p. 458-459. Paoli 1938, p. 96-133.

97 Dulière 1979, p. 216-223.

8.

L'IMAGE DES MYTHES FONDATEURS DE ROME EN CONTEXTE FUNÉRAIRE

Une des caractéristiques fondamentales de la réception de la figure des fondateurs en contexte funéraire est qu'à l'image de Romulus archégète et triomphateur, qui n'est pas attestée dans ce domaine, on a préféré celle du fondateur enfant, allaité par la louve. Ceci est dû, en partie, à l'influence d'une tradition protohistorique de l'image de la louve en contexte funéraire, dont nous jugeons utile de rappeler ici les implications et la continuité historique, de l'époque archaïque à l'époque romaine, dans la péninsule Italique.

C'est en Étrurie, à Felsina, qu'est attestée pour la première fois en contexte funéraire l'image de la louve – ou de la lionne, l'ambiguïté demeure – allaitant un enfant¹. Il semble, comme le disait déjà J. Carcopino, que cette scène prenne son sens indépendamment d'une légende de fondation². D'autres documents

laissent supposer, en effet, qu'avant – sans doute – d'incarner l'image du sauvetage du fondateur de Rome, le thème de l'allaitement d'un humain par un animal revêtait une signification eschatologique.

À Arlon, en Gaule Belgique, un relief pyramidal figurant une louve androphage est attesté comme couronnement d'un monument funéraire³; il provient du rempart du IV^e siècle de la cité, d'où on l'arracha en 1671 avec d'autres blocs sculptés afin d'orner des façades de maisons. M. Renard a été le premier à signaler que, dans cette province de l'empire, la louve prenait quelquefois un tour inquiétant, qui illustre le caractère à la fois protecteur et exterminateur de l'animal que l'on observe chez Cerbère, ainsi que l'a montré F. Kretschmar⁴. Dans un fronton triangulaire, une louve aux mamelles gonflées tient dans sa gueule ouverte la partie supérieure d'un être humain. Dans les écoinçons sont sculptés des masques revêtant l'apparence de grotesques. Le fauve incarne ici l'animal mortifère et nourricier à la fois, qui donne la vie aussi bien qu'il la reprend; dans ce contexte, la louve symbolise la terre elle-même qui, en son sein, abrite les défunts et « dévore » leurs corps, tout en continuant à donner la vie, selon un cycle perpétuel. Alors qu'elle résorbe l'être qui a vécu, elle porte des mamelles gonflées de lait pour celui qui va naître. Ainsi certains exégètes considèrent souvent l'image de la louve romaine en contexte funéraire comme un symbole eschatologique polysémique, à la fois fauve psychopompe et image prophylactique⁵. D'autres interprètent plus généralement la louve comme un symbole d'*Aeternitas*, garantissant l'éternité de l'*Vrbs* et celle de ses citoyens, ou bien y voient un simple emblème de romanité⁶.

Loin de remettre en question des interprétations dont la pertinence reste indubitable, nous tenterons ici de montrer que l'image des fondateurs de Rome en contexte funéraire s'inscrit dans le cadre plus général de la diffusion et de l'interprétation, chez les particuliers, de certains des messages politiques qui émanent du pouvoir impérial.

1 Dulière 1979, II, n° 43.

2 Carcopino 1925, p. 81.

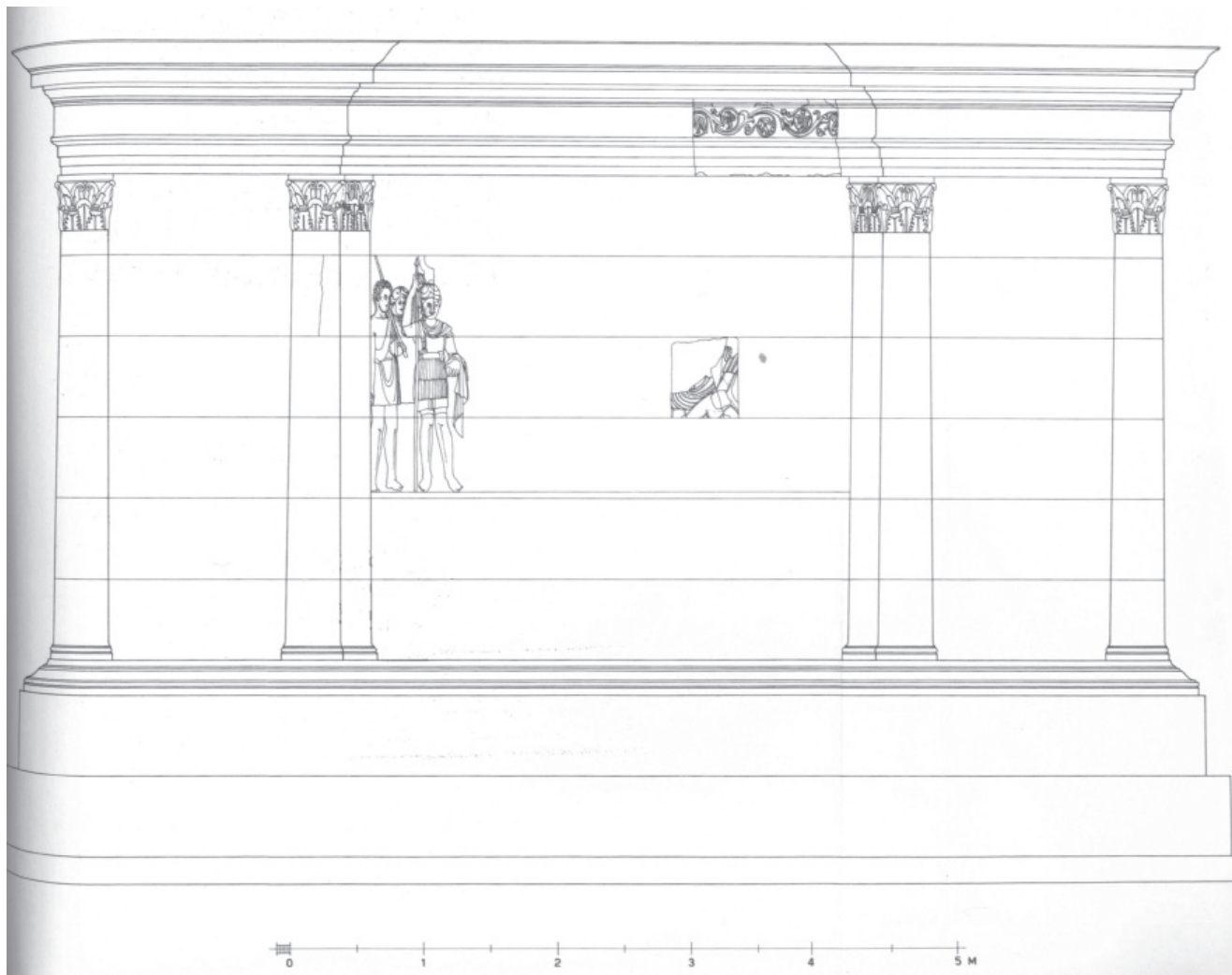
3 Welter 1911, p. 55-61. Espérandieu, *Recueil*, V, 4053. Renard 1949b, p. 255-282, fig. 1. Dulière 1979, I, p. 292.

4 Kretschmar 1938.

5 Dumézil 1923, p. 203 sqq. Chapa Brunet 1986, p. 177-183.

6 Dulière 1979, p. 275-293.

67. Monument funéraire
de P. Ventidius Bassus.
Dessin de restitution de l'exèdre
(d'après Von Sydow W. 1974,
fig. 16-17).



Le temps des prétentions gentilices

Le tombeau gentilice

Les premières attestations de l'image des fondateurs de Rome en contexte funéraire concernent des tombes monumentales, *domus aeternae* de membres de la *nobilitas*. Dans la seconde moitié du 1^{er} av. J.-C., à la suite des guerres sociales, à Rome et dans les cités italiennes les élites couvrent les *forums* de statues à leur propre gloire et « cherchent à pérenniser les honneurs qui leur ont été consentis de leur vivant en se faisant construire des tombeaux aptes à accueillir leur célébration plastique », selon la formule de

P. Gros. C'est l'époque des tombes monumentales à Rome, qui voit alors l'imitation par les élites romaines de tombes de type héroïque, dont les modèles sont souvent d'influence hellénistique⁷. À travers ces monuments, ce n'est pas seulement le défunt qui est célébré, mais surtout sa *gens*, ses parents et descendants dont l'image sociale sera, dès lors, grandement valorisée⁸; les monuments funéraires sont un message de distinction sociale, voire de grandeur, destiné au passant: « Le monument n'a de sens que par rapport à celui qui le regarde et qui lui donne sa véritable raison d'être » résumait ainsi H. Lavagne⁹.

7 Gros 2002, p. 15.

8 Zanker 2002, p. 133.

9 Lavagne 1987, p. 161.

Un relief conservé au Palais des Conservateurs à Rome et provenant de la via Appia pourrait être un témoignage du décor d'un tombeau monumental¹⁰ (fig. 17). Dans son état actuel, le document est incomplet. Il s'agit de la partie inférieure d'un relief qui devait à l'origine se développer sur une hauteur de trois blocs superposés et donc mesurer environ 180 cm de haut et 133 cm de large¹¹. La scène, conservée sur toute sa largeur, et encadrée de deux ressauts est organisée sur deux plans. Au premier plan, une truie tournée vers la gauche allaite ses petits, tandis que derrière elle, au second plan, on reconnaît les jambes de trois personnages. Celui de gauche, et celui de droite, dont on distingue les mollets, sont chaussés d'*embadès*. Celles-ci nous permettent de supposer qu'il s'agit ici d'une scène mythologique, et très probablement de la découverte de la truie par Énée et ses compagnons à leur arrivée dans le Latium. E. Simon a reconnu dans la technique de taille et le traitement stylistique du relief les caractéristiques de la sculpture d'époque républicaine; elle proposait en conséquence, de dater le relief du milieu du 1^{er} siècle av. J.-C.¹². En cela, elle s'opposait à H. Stuart Jones, pour qui ce relief portait la marque du 1^{er} siècle ap. J.-C.¹³. Chronologiquement, il s'agit donc de la première attestation iconographique du thème de la « truie laviniate ». En effet, bien que Varron nous apprenne que le forum de Lavinium était orné d'une statue de la truie et de ses petits que l'on pouvait encore admirer à son époque¹⁴, aucun témoignage iconographique fiable – dans lequel l'image de la truie peut être mis en relation avec l'arrivée d'Énée dans le Latium – ne peut être daté avant le milieu du 1^{er} siècle av. J.-C.

Ce relief offre non seulement des difficultés de datation, mais aussi d'interprétation architecturale. Ses dimensions autorisent à penser qu'il ornait un édifice monumental, peut-être funéraire puisque ce relief est mentionné comme provenant de la via Appia¹⁵. Grâce aux travaux récents de P. Gros sur l'architecture funéraire de la fin de l'époque républicaine, on connaît mieux aujourd'hui le goût de la *nobilitas* du

1^{er} siècle av. J.-C pour les sépultures monumentales¹⁶. Cette mode, que dénigrait Cicéron, témoigne alors de la forte hellénisation des élites romaines, dont les premières manifestations apparaissent dans le courant du II^e av. J.-C.¹⁷. Les modèles de ces tombeaux monumentaux sont en effet souvent à rechercher dans le monde grec. La vogue de ces tombeaux fut cependant très brève, ainsi que l'incite à penser une notice de Vitruve, et ils étaient probablement tombés en désuétude à la fin du 1^{er} siècle av. J.-C.¹⁸. Considérant ses dimensions, sa provenance, et sa datation supposée, le relief du Palais des Conservateurs pourrait avoir orné un édifice funéraire monumental.

La comparaison de ce bloc avec ceux constituant le décor d'un tombeau-exèdre mis au jour sur la via Druso et interprété comme le monument funéraire de P. Ventidius Bassus, pourrait nous donner une clé d'interprétation¹⁹ (fig. 67). On remarquera notamment une même typologie des reliefs, avec la présence de ressauts en bordure des blocs qui révèlent leur emploi comme décors de niches²⁰. Le décor connu de la tombe dite de Ventidius Bassus est en réalité la partie supérieure d'un relief sculpté sur une hauteur de trois blocs dont seule la rangée supérieure est conservée; celle-ci met en scène les visages de trois personnages, dont l'un – que l'on identifie généralement comme le défunt – porte un vêtement militaire et un casque, tandis que l'autre est un soldat et le troisième est interprété comme la personnification de Honos assistant à une bataille entre Romains et Parthes²¹.

La similitude typologique de ces deux décors apparaît sous plusieurs aspects. En premier lieu, il s'agit de blocs de marbre de Luni, tous conservés dans les collections du palais des Conservateurs à Rome. D'autre part, le bloc de la laie est la partie inférieure d'un relief dont la hauteur totale était de trois blocs, tandis que les blocs de la tombe de P. Ventidius Bassus sont la partie supérieure d'un tel relief. Par ailleurs, les blocs de cette tombe présentent, à l'instar du bloc de la laie, un ressaut lisse dans la partie gauche. L'ensemble de ces critères convergents nous

10 Stuart Jones 1968, p. 33-34, n° 23 A, pl. 8. Helbig II, p. 22, n° 1172 (Simon E). *LIMC*, s.v. «Aineas», n° 163.

11 Il mesure aujourd'hui 58 cm de haut et 133 cm de large.

12 Simon, in Helbig II, n° 1172.

13 Stuart Jones 1912, n° 24: il ne justifie pas sa datation.

14 Varron, *R. R.*, II, 4, 17, sqq.

15 Simon in Helbig II, n° 1172.

16 Gros 2001a, p. 399 sqq. et 2002, p. 13-32. von Hesberg 1992, p. 121 sq.

17 Zanker 1988, p. 5-31. Cicéron, *De legibus*, II, 66.

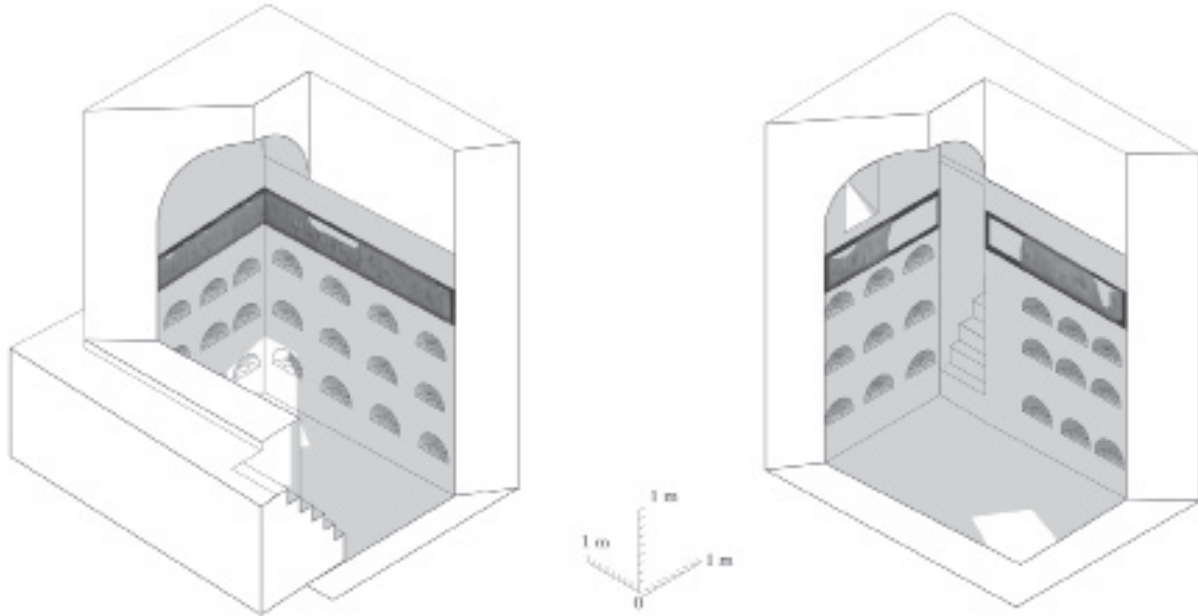
18 Vitruve, II, 8, 3. Gros 2002, p. 22.

19 Von Sydow 1974. Ventidius Bassus, était un des lieutenants d'Antoine, mort en 44 av. J.-C.

20 *Ibidem* p. 190-195.

21 Von Sydow 1974.

68. Restitution en perspective isométrique (au 75^e) du columbarium de l'Esquilin. Monument mis au jour dans le secteur de la Porta Maggiore, Rome (dessin de Nicolas Monteix).



incitent à penser que si le bloc de la laie n'appartenait pas au décor du tombeau exèdre de P. Ventidius Bassus, il devait pour le moins faire partie du décor d'un monument funéraire typologiquement similaire. Enfin, les ressauts de part et d'autre de la scène figurant la laie indiquent que l'entière largeur de la niche est conservée et que celle-ci devait donc mesurer 1,33 m de large²².

Toutefois, un point restera sans réponse: dans la mesure où nous ne pouvons pas rattacher spécifiquement le bloc de la laie au décor de la tombe de Ventidius Bassus, nous ne pouvons savoir si ce relief prenait place au sein d'un cycle iconographique évoquant la légende des origines de Rome, ou si – à l'instar du panneau de l'*ara Pacis* figurant Énée sacrifiant une truie (fig. 25), postérieur d'environ un demi-siècle – il était juxtaposé à d'autres images au sein d'un ensemble plus hétérogène²³. Ce type de monument, destiné à l'héroïsation du défunt, nous paraît illustrer de manière éclairante une des préoccupations majeures de la société romaine: la peur de sombrer

dans l'oubli. H. Lavagne évoquait ainsi ces interpellations au passant qui sont l'équivalent, pour l'homme modeste, des mises en scènes grandioses des plus riches²⁴. Le terme *memoria* désignant en latin à la fois le souvenir et la tombe, la sépulture est donc sémantiquement un « lieu de mémoire »²⁵.

Le columbarium de l'Esquilin

Toutefois persistent parallèlement des tombeaux de type gentilice, sépultures collectives: c'est dans cette tradition que s'inscrit le columbarium de l'Esquilin, dont les parois de la chambre sépulcrale étaient ornées d'une frise figurant la légende des origines de Rome de la fuite d'Énée à la fondation de Rome par Romulus²⁶.

Découvert en 1875 près de la Porte Majeure à Rome, le tombeau de l'Esquilin, dont les parois étaient ornées d'une frise peinte dont le thème nous retiendra ici, est souvent mentionné comme le tombeau de

²² Pour comparaison, mentionnons que les niches de la grande exèdre funéraire de la via Appia (Eisner 1986, A 39) mesurent entre 2,1 et 1,8 m de large et 60 cm de profondeur (quant à la hauteur, elle est conservée sur seulement 3 m). Sur les monuments funéraires en exèdre voir von Hesberg 1992, p. 164-170.

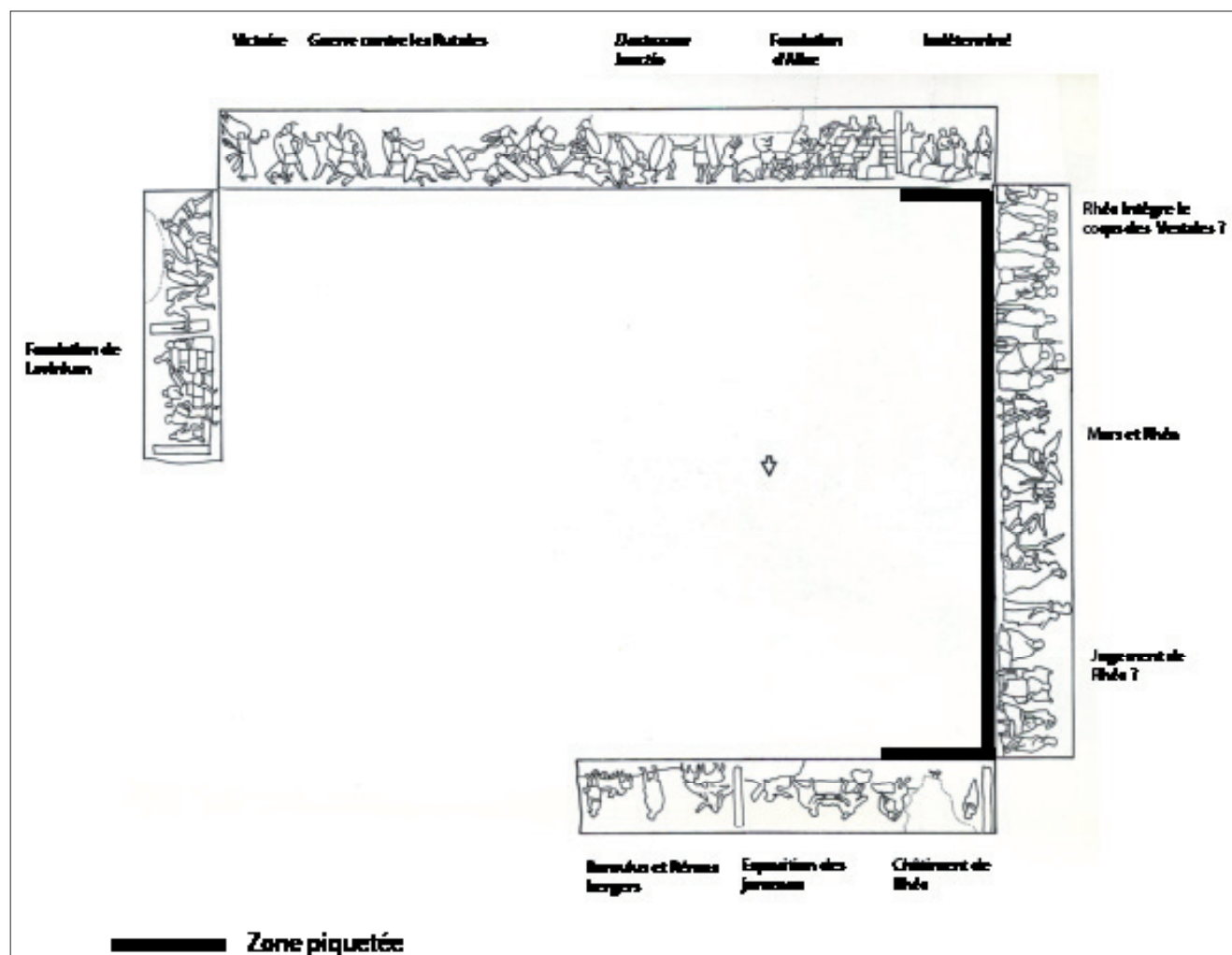
²³ *Infra* p.

²⁴ Lavagne 1987, p. 161.

²⁵ Vipard 2004, p. 388.

²⁶ Brizio 1876. Robert 1878. Borda 1959. B. Andraea, in Helbig III, p. 461-464, n° 2489. Nash 1962, II, p. 359-365, s.v. «*Sepulchrum Statiliorum et aliorum*». Dullière 1979, I, p. 92-96. Carandini, Cappelli 2000, p. 216-217. Feraudi-Gruénais 2001, K.35, p. 81-83.

69. Schéma restituant la répartition des scènes sur la frise peinte du columbarium de l'Esquilin. Dessin A. Dardenay, d'après S. Reinach.



Statilius Taurus²⁷. En réalité, si on se réfère au plan du secteur fouillé alors et à la documentation disponible, il apparaît qu'aucun témoignage archéologique n'atteste une telle identification. P. Grimal, à l'occasion d'une étude des *Horti Tauriani*²⁸, a entièrement repris le dossier de ces fouilles et de la topographie du secteur. Il a alors montré, en s'appuyant sur les découvertes épigraphiques, que ce tombeau faisait partie d'une nécropole, érigée en bordure de la via Labicana, dès le milieu du 1^{er} siècle av. J.-C.²⁹

27 Cappelli 2000, p. 211. Récemment identifiée comme la tombe collective d'esclaves et d'affranchis de la gens Statilia: Caldelli M. L. et Ricci C., Monumentum familiae Statiliorum. *Un riesame* (Libitina, 1), Rome, Quasar, 1999 (Merci à G. Sauron de m'avoir indiqué cette référence).

28 Les *Horti Tauriani* sont les fameux jardins de T. Statilius Taurus, confisqués par Claude en 53 ap. J.-C.: Tacite, *Annales*, XII, 59. Grimal 1936.

29 Grimal 1936, p. 268. Les sépultures se poursuivirent sur ce terrain pendant

À la suite de cette découverte, les peintures murales ont été déposées et le tombeau réenfoui, à l'instar de toute la nécropole.

Le tombeau en question est un petit columbarium, datable vers la fin du 1^{er} siècle av. J.-C. en raison de sa technique de construction en *reticulatum*³⁰ (fig. 68). Ce tombeau, dont les dimensions sont de 2,95 m par 1,95 m pour 4,20 m de hauteur, est composé d'un couloir d'entrée menant à un escalier d'accès vers une chambre funéraire à demi souterraine. L'entrée du caveau se situe à l'extrémité ouest de la paroi nord. Les quatre parois étaient ornées à mi-hauteur d'une frise peinte, au-dessus des rangées de niches destinées à recevoir les urnes des défunts; on ignore si

tout le début de l'empire.

30 Feraudi-Gruénais 2001, p. 81-83, K35.

le cycle commençait dans l'escalier ou seulement en bas des marches, en rentrant dans la chambre. La lecture de la frise débutait sur la paroi ouest pour finir sur la paroi nord, ce qui revient à lire de droite à gauche les panneaux exposés au Palazzo Massimo. D'après le plan du tombeau, on peut estimer que les trois-quarts du décor nous sont parvenus, moins si la frise peinte commençait et finissait dans les escaliers, ce qui est, somme toute, peu probable. Le décor des parois orientale et méridionale est complet; sont conservés, par ailleurs, la fin de la frise qui ornait la paroi ouest et les trois-quarts de la frise de la paroi nord, par laquelle se clôturait le cycle. On sait, grâce aux données de fouilles, que les parois nord et ouest étaient plus courtes, à cause de l'ouverture d'entrée ménagée à la jonction de ces murs³¹. De sorte que l'on peut estimer qu'il nous manque environ 1 m de décor au début et environ 50 cm à la fin³² (fig. 69). Enfin, compte tenu des scènes figurées aux deux extrémités du décor conservé, et de la longueur supposée du décor originel, calculée d'après le plan de la chambre sépulcrale, il nous semble que le cycle devait commencer avec l'arrivée d'Énée dans le Latium et s'achever avec la fondation de Rome. À l'origine, des didascalies peintes accompagnaient les scènes de la longue paroi méridionale, aujourd'hui disparues et dont le seul témoignage se trouve dans la copie du décor commandée au peintre Massuero au moment de la découverte³³. Malheureusement les lectures de ces didascalies – déjà fort effacées à l'époque – qui ont été proposées dans leurs publications respectives par E. Brizio et C. Robert, sont contradictoires, de sorte qu'il s'agit d'un outil d'interprétation du décor difficilement utilisable³⁴. Par ailleurs, la lecture du décor est facilitée par des pilastres peints qui séparent les scènes.

Les vestiges de cette frise peinte sont suffisants pour nous permettre de restituer les parties manquantes au début et à la fin du récit. On commencera cependant par proposer une description des parties conservées. Quelques jalons, ou scènes clés, nous permettent de situer ce décor dans le récit des origines de Rome. On dénombre, ainsi, deux scènes de fondation de la ville avant la rencontre de Mars et

Rhèa Silvia. On en déduit que les villes en question sont nécessairement Lavinium et Albe. La première se trouve à l'extrémité du fragment de décor subsistant de la paroi ouest. Dans son état actuel, le décor commence donc avec la fondation de Lavinium par Énée³⁵. Vient ensuite une scène de bataille qui doit être le début de la guerre contre les Rutules, menés par Turnus³⁶. La première scène de la paroi méridionale représente une Victoire s'approchant d'un guerrier une couronne à la main (fig. I). Il pourrait s'agir éventuellement de l'apothéose d'Énée, comme cela a été proposé, encore que dans ce cas la mort du héros troyen interviendrait bien tôt dans le cours de la guerre³⁷. C'est pourquoi on préférera reconnaître ici une scène de victoire et de couronnement du chef victorieux, peut-être suite à la défaite et à la mort de Turnus³⁸. Les combats représentés ensuite sont ceux qui opposent Énée à Mézence, roi des Étrusques. Selon Denys d'Halicarnasse, Énée trouva la mort lors de cette guerre, près du Numicius³⁹. Le dieu fleuve est représenté sur le décor sous les traits d'un homme barbu, assis au milieu de la bataille et tenant un rameau à la main. D'après M. Borda, une didascalie indiquait le nom de Numicius à cet endroit⁴⁰. Suite à la mort de son père, Ascagne prit la tête des armées latines dans cette guerre, qui se termina par un traité d'alliance entre Mézence et le fils d'Énée⁴¹. Cette paix est représentée sur le décor par la *dextratum iunctio* entre deux guerriers, immédiatement avant la seconde scène de fondation de la ville. Dans cette dernière, il faut, bien entendu, reconnaître la construction d'Albe par Ascagne⁴² (fig. XI). La déesse tutélaire de la cité est assise sur les blocs de pierres, au premier plan, devant les murailles. Ensuite, la dernière portion de la paroi méridionale marque le début de la saga albaine des origines de Rome. La scène qui ouvre cette nouvelle partie du récit est difficilement intelligible. Le groupe central est constitué de figures féminines dont le personnage principal semble être une jeune fille dévêtue jusqu'aux hanches, vue de dos, assise au premier plan. À sa gauche se dresse un jeune homme enveloppé dans

31 B. Andreae, in Helbig III, 1969, n° 2489, p. 461.

32 Dardenay 2007.

33 Borda 1959, p. 3.

34 Brizio 1876 et Robert 1878.

35 Denys d'Halicarnasse I, 59, 60.

36 Denys d'Halicarnasse I, 64. Tite-Live, I, 2, 2.

37 Cappelli 1998, p. 51.

38 Virgile, *Énéide*, XII, 887-952.

39 Denys d'Halicarnasse I, 64.

40 Borda 1959, p. 4.

41 Denys d'Halicarnasse, I, 65.

42 Tite-Live, I, 3. Denys d'Halicarnasse I, 66.

un manteau qui détourne le regard, afin de ne pas la regarder. De derrière la muraille, sort une figure féminine portant une couronne tourelée et tendant la main en direction de deux femmes qui se dressent à l'arrière-plan.

La paroi orientale commence avec une scène tout aussi énigmatique, et elle aussi peuplée de figures féminines (fig. 70). On dénombre ainsi dix femmes, sévèrement vêtues, debout ou assises, animées et tournées les unes vers les autres. À l'extrémité du panneau un personnage est assis de dos sur un rocher. L'image suivante évoque une scène d'ambassade ou d'entrevue entre un roi et un messenger: un homme se dresse, bras tendu en signe de prise de parole devant un homme assis sur un trône à côté duquel se tient une femme. La scène qui suit est parfaitement identifiable puisqu'il s'agit de la rencontre de Mars et Rhéa Silvia⁴³ (fig. 71); deux bergers qui assistent à cette apparition s'enfuient en courant. Nous sommes donc ici au cœur de la légende de la vestale, mère des jumeaux Romulus et Rémus. Ceci nous procure une forte indication pour procéder à l'interprétation des scènes précédentes. Selon la légende, le roi Amulius, usurpateur qui a destitué son frère Numitor pour prendre sa place sur le trône, impose à sa nièce, Rhéa Silvia, de revêtir le voile des vestales, essentiellement pour l'empêcher d'engendrer une descendance⁴⁴. Il est donc probable que la scène présentée au début de la paroi orientale illustre cette partie du récit. À la suite de la rencontre de Mars et Rhéa Silvia, la scène clôturant la paroi est à nouveau centrée sur la personne du roi Amulius qui, cette fois, doit présider au jugement de Rhéa Silvia, coupable d'avoir enfreint son vœu de chasteté⁴⁵.

La frise de la paroi septentrionale offre la dernière partie du décor qui nous soit conservée. La première scène, malheureusement très incomplète, est difficile à interpréter mais doit probablement être en rapport, si on suit le fil chronologique du récit, avec le châtiement de Rhéa Silvia. À droite, un homme replié sur lui-même, la tête dans sa main, a une posture éplorée; la partie centrale est perdue et, à gauche, une figure féminine nimbée est assise sur un rocher. (fig. 72). Ensuite on reconnaît facilement la scène d'exposition

des jumeaux par deux serviteurs d'Amulius⁴⁶ (fig. XII); ils s'apprêtent à déposer les jumeaux – assis dans un récipient demi cylindrique – sur le Tibre, personnalisé par le dieu fleuve allongé sur la berge, une rame au creux du bras. La dernière scène du décor qui soit conservée représente les jumeaux adultes, sous les traits de bergers gardant leur troupeau⁴⁷. On remarque, non sans surprise, que la célèbre scène de l'allaitement des enfants par la louve a été volontairement escamotée. Ceci est un trait iconographique à prendre en considération en faveur d'une représentation de la version de la légende diffusée par les annalistes à tendance rationaliste⁴⁸:

« Mais d'autres auteurs, qui jugent tout élément fabuleux indigne de la narration historique, prétendent qu'il est incroyable déjà que l'exposition des nouveau-nés ne se soit pas passée selon les ordres donnés aux serviteurs; et l'épisode de la louve apprivoisée présentant ses mamelles aux enfants, ils le décrivent comme plein d'absurdité dramatique »⁴⁹.

A une lecture rationaliste du décor, concourt également le schéma iconographique choisi pour représenter la rencontre de Mars et Rhéa Silvia. En effet, le schéma iconographique en vigueur à l'époque augustéenne mettait en scène Mars approchant Rhéa Silvia par la voie des airs⁵⁰. De sorte que nous interprétons le parti pris de cette représentation comme un indice de recours à une version rejetant toute forme de merveilleux; certains allaient même jusqu'à nier l'intervention de Mars et suggéraient qu'Amulius, ou un prétendant, se faisant éventuellement passer pour Mars, avait abusé de la jeune fille⁵¹.

Nous constatons que seule la partie du décor concernant la légende de Rhéa Silvia a été piquetée dans le but d'être repeinte (fig. 69). On a fait très attention, à l'occasion de cette opération, à ne pas déborder sur les scènes situées de part et d'autre. Il est donc clair qu'à un moment donné, cette partie du cycle a été considérée comme représentée de façon inappropriée. On remarquera également que la légende de Rhéa Silvia occupe une place très importante dans

43 Tite-Live, I, 4, 1-3. Denys d'Halicarnasse, I, 77. Plutarque, *Rom*, 4, 3.

44 Tite-Live, I, 3, 11. Denys d'Halicarnasse, I, 76. Plutarque, *Rom*, 3, 3.

45 Tite-Live, I, 4, 3. Denys d'Halicarnasse, I, 78. Plutarque, *Rom*, 3, 4.

46 Tite-Live, I, 4, 4. Denys d'Halicarnasse, I, 79. Plutarque, *Rom*, 3, 5.

47 Denys d'Halicarnasse, I, 79. Tite-Live, I, 4, 8.

48 Poucet 1985, p. 274-276.

49 Denys d'Halicarnasse, I, 84.

50 Voir *infra* p. Dardenay, Colloque international de l'AIPMA, septembre 2007, sous presse.

51 Denys d'Halicarnasse, I, 77, 1; *OGR*, 19, 5. C'est le cas notamment de Licinius Macer. Tite-Live et Denys d'Halicarnasse l'utilisent, entre autres, comme source.

ce décor, près d'un quart de sa surface totale. Par ailleurs, la partie troyenne est largement développée, signe qu'on attachait une grande importance à la mise en valeur de l'ascendance de la vestale. En revanche, la légende de Romulus et Rémus n'occupe qu'une toute petite surface et se réduit à trois scènes : l'exposition des jumeaux, leur adolescence comme bergers et la fondation de Rome qui, probablement, clôturait le décor. Il est donc évident que le personnage clé de ce récit était justement Rhéa Silvia et que sa légende était mise en scène selon une version qui, plus tard, a été rejetée.

Une hypothèse serait d'envisager que si certaines scènes de ce décor demeurent plus ou moins hermétiques à l'interprétation, c'est qu'il s'agissait d'une version marginale du récit. Il existe des cas de récupération généalogique de la mère des jumeaux par des *gentes* romaines, qui auraient pu fournir le prétexte à de telles variantes. C'était le cas, en particulier, de la *gens Aemilia*, si l'on en croit la mention par Plutarque d'une version de la légende selon laquelle Aemilia, fille d'Énée et de Lavinia, enceinte des œuvres de Mars, aurait donné naissance aux jumeaux fondateurs de Rome⁵². Par ailleurs, Varron avait écrit un ouvrage sur l'origine troyenne des familles romaines qui devait rassembler de tels récits⁵³. La *gens Servilia* affichait des prétentions similaires, comme l'atteste la célèbre *ekphrasis* de l'*Anthologie Palatine* sur le décor des *stylopinakia* du temple d'Apollon à Cyzique⁵⁴. Pour témoigner leur amour filial envers leur mère, Eumène II et Attale II firent construire – au cours du deuxième quart du II^e siècle av. J.-C. – ce temple dont le programme décoratif mettait en scène de célèbres exemples de dévouement filial. Un des *stylopinakia* représentait la libération de Servilia par ses fils Romulus et Rémus. Cette mention confirme l'ancienneté des revendications généalogiques de la *gens Servilia*, comme l'existence d'une tradition littéraire et iconographique de cette filiation légendaire : le thème de la libération de Rhéa Silvia n'est pas, en effet, attesté par ailleurs en iconographie, ni dans aucune autre source antique⁵⁵.

Les travaux de P. Grimal sur la topographie du secteur où a été mis au jour le tombeau ont prouvé qu'au milieu du I^{er} siècle ap. J.-C., ce terrain et la nécropole tout entière étaient tombés dans le domaine de l'empereur, suite à la confiscation des terres situées dans cette partie de l'Esquilin aux familles des Statilii et des Arruntii qui les possédaient⁵⁶. Les tombeaux auraient alors été réemployés et attribués notamment à des esclaves et affranchis impériaux⁵⁷. L'un d'eux, nouveau destinataire du columbarium a probablement souhaité que le décor de son tombeau fasse rentrer Rhéa Silvia dans le « giron » de la *gens Iulia*, raison pour laquelle cette partie du décor a été piquetée pour être repeinte.

Récemment, E. Moorman a suggéré que la frise du columbarium pouvait être insérée dans le corpus des décors de tombeaux à scènes historiques⁵⁸. Ainsi, certaines tombes d'époque républicaine présentent une décoration centrée sur des événements militaires. Pour ce savant, de tels programmes iconographiques sont en accord avec une mentalité typique du milieu et de la fin de l'époque républicaine. Il nous semble que le rapprochement entre la frise peinte du columbarium et ces « peintures historiques », dérivées de la peinture triomphale, quoique judicieux, doit être nuancé. En effet, même si – à l'instar de ces dernières – la frise troyenne de l'Esquilin participe d'une exaltation gentilice très courante dans la sphère funéraire à l'époque républicaine, son rattachement à la *pictura triumphalis* nous paraît assez artificiel. Il ne fait aucun doute, en ce qui nous concerne, que la frise peinte de l'Esquilin ne connaît pas de meilleur rapprochement iconographique que les cycles iliades pompéiens ; bien que la tradition littéraire annalistique ait visiblement présidé à la création de la trame narrative de la frise, c'est à la mise en scène du décor épique que le concepteur de ce décor s'est référé pour la réalisation graphique du cycle iconographique.

Dans ce tombeau, le choix du thème des origines de Rome et le dévoiement de la légende de Rhéa Silvia illustrent parfaitement le caractère gentilice du tombeau, dont nous avons montré précédemment qu'il était caractéristique de la seconde moitié du I^{er} siècle av. J.-C. Le choix du décor reflète ici une forme

52 Plutarque, *Rom.*, 2, 3. Poucet 1985, p. 272. Martin 1994, p. 238.

53 Varron, *de familiis Troianis*. Wiseman 1974, p. 157.

54 *Anthologie Palatine*, III, 19. Massa Pairault 1981-82. Dulière 1979, p. 132-134. La définition exacte du terme *stylopinakia* pose problème. Voir les références bibliographiques précédentes à ce sujet.

55 Martin 1994, p. 237-238.

56 Grimal 1936, p. 273-276.

57 Grimal 1936, p. 274. *LTUR*, s.v. « Sepulcrum Statilii », p. 299 (D. Manciola).

58 Moorman 2001, p. 101.

70. Frise peinte du columbarium de l'Esquilin (Porta Maggiore). Dessin du début de la frise est, par Massuero (d'après Brizio E. 1976).

71. Frise peinte du columbarium de l'Esquilin (Porta Maggiore). Dessin de la frise est, détail de la

partie centrale : la rencontre de Mars et Rhéa Silvia (dessin de Massuero dans Brizio E. 1976).

72. Frise peinte du columbarium de l'Esquilin (Porta Maggiore). Dessin du début de la frise nord (dessin de Massuero dans Brizio E. 1976).



70



71



72

d'héroïsation familiale, par le biais du rattachement des origines de la *gens* à celles du peuple romain.

Vertus augustes et romanité

Tombeaux à frise dorique : Isernia et Saintes

Deux reliefs funéraires figurant la *lupa Romana*, l'un mis au jour à Saintes (fig. 73), l'autre à Isernia⁵⁹, sont d'une typologie assez similaire. Dans les deux cas, il s'agit de métopes s'inscrivant dans la série des décors de monuments funéraires à frise dorique. Ces monuments étaient probablement des tombeaux en forme d'autels, caractéristiques de la fin de l'époque républicaine⁶⁰. Le « tombeau dorique » de la via Appia⁶¹, particulièrement bien conservé, permet de restituer l'aspect originel des tombeaux-autels de style dorique. M. Torelli a montré que les édifices funéraires à frise dorique peuvent affecter une forme modeste et sont alors de simples autels, ou bien peuvent révéler des dimensions plus imposantes, leur dé supportant éventuellement une statue ou un édicule⁶². Ce type de tombeau, caractéristique des classes moyennes dans la Rome de la première moitié du 1^{er} siècle av. J.-C., s'est diffusé en Italie puis dans les provinces occidentales pendant tout le 1^{er} siècle av. J.-C. et servait alors de sépulture à des notables locaux. Si, comme le souligne P. Gros, les plus anciens témoignages de ces tombeaux peuvent être mis en relation, dans les provinces occidentales, avec la colonisation militaire et sont donc susceptibles d'avoir été érigés en l'honneur de vétérans des légions, il est probable que, très rapidement, la mode s'en est propagée aux couches aisées de la population⁶³.

Le décor du monument d'Isernia fut réalisé dans le dernier tiers du 1^{er} siècle en l'honneur de Sextus Appuleius, neveu d'Auguste, consul en 29 av. J.-C. et triomphateur en 26 av. J.-C. Son décor de métopes, qui fait alterner à côté de la *lupa Romana* une cuirasse et des flèches, un guerrier portant un bouclier, deux cnémides croisées et d'autres thèmes de nature

guerrière, évoque la carrière militaire du défunt. Le monument de Saintes, s'il offre certes une lecture moins explicite, pourrait avoir été dédié à un personnage ayant réalisé son cursus sous les *signa* de la légion. En effet, la métope figurant la louve inscrite dans un *clipeus* n'est pas sans évoquer un décor de bouclier. Les autres métopes conservées figurent un bucrane, des rosaces, et d'autres *clipei* ornés d'une chouette ou d'un *gorgoneion*, tous deux attributs d'Athéna. Ces répétitions du motif du bouclier pourraient autoriser à y voir les vestiges d'un monument éventuellement érigé en l'honneur d'un vétéran.

Ainsi les premières apparitions de la *lupa Romana* dans la sphère funéraire ont lieu par translation à partir du champ de l'iconographie militaire. Elle est également dépouillée de tout élément de paysage, contrairement à ce que l'on observe sur les intailles contemporaines, qui offrent par ailleurs un autre schéma iconographique de la louve; ces dernières observations nous confortent dans l'hypothèse d'une transmission du motif au sein de la sphère funéraire, non à partir de la sphère domestique, mais à partir de la sphère publique, et du décor d'armes notamment⁶⁴. Dès lors, de tels tombeaux voient la diffusion en contexte funéraire d'images glorifiant la *uirtus* du défunt, et leur monumentalité valorise le *status* du défunt et de sa famille.

Virtus, pietas et saeculum aureum sur des monuments funéraires du 1^{er} siècle

Le motif de la *lupa Romana* apparaît sur un ensemble d'urnes et d'autels funéraires en marbre, dont la plupart proviennent de Rome et quelques-uns de Toscane⁶⁵. Signalons qu'il s'agit ici de la première attestation, en terme de chronologie, de l'usage de ce motif en contexte funéraire à l'époque romaine. On notera également que le motif de la *lupa Romana* n'est, sur ce type de support, qu'une alternative à une scène d'allaitement parmi d'autres⁶⁶. Toutefois, ce ne sont pas n'importe quelles scènes d'allaitement animal qui figurent comme des substituts de la *Romuli nutrix*: apparaissent soit Télèphe, fils d'Hercule, soit Jupiter lui-même, roi des dieux, deux puissances tutélaires que la race romaine pouvait se vanter de

59 Torelli 1968, p. 31-54. Dulière 1979, I, p. 246. Saintes: Espérandieu, II, n° 1364, p. 182-183 et pl. XIII, n° 8144, p. 20. Isernia: Curtius 1933, p. 198-199, fig. 7-9.

60 Gros 1996, p. 392-399. Torelli 1968, p. 44, fig. 10.

61 Daté du 1^{er} quart du 1^{er} s. av. J.-C. Gros 1996, p. 393, fig. 448.

62 Torelli 1968.

63 Gros 1996, p. 394-395.

64 Dulière 1979, p. 246.

65 Dulière 1979, p. 275-281.

66 Sinn 1987, p. 71.

73. Métope d'un monument funéraire de Saintes, découvert en 1915 en bordure de l'ancien *decumanus maximus*. Relief orné d'un disque à godrons dans lequel

s'inscrit la louve romaine. Dernier tiers du I^{er} siècle av. J.-C. Musée de Saintes.



compter au nombre de ses ancêtres. Ainsi la représentation de Télèphe et de Jupiter, comme celle de Romulus, fait directement allusion à la glorieuse lignée dont est issue la race romaine.

Ces autels et urnes étaient fabriqués en série dans les ateliers où les particuliers pouvaient venir les choisir; seul l'emplacement de l'inscription était laissé vierge. On peut assez bien identifier la clientèle de ces autels grâce aux inscriptions. Il s'agit, très souvent, d'affranchis de la *gens Volusia*⁶⁷, de la *gens Iulia*⁶⁸ et de la *gens Claudia*⁶⁹ (fig. 74). Leur *cognomina*

nous apprennent l'origine étrangère de ces affranchis, pour la plupart grecs. Une hypothèse serait de supposer que les scènes d'allaitement étaient figurées ici comme une alternative au motif de la louve romaine, un avatar en quelque sorte. C'est du moins ce que pourrait suggérer l'accumulation des symboles de romanité sur ces monuments⁷⁰. Il serait tentant de croire que ces étrangers ayant, de fraîche date, accédé à un rang respectable au sein de la société romaine, aient voulu afficher leur citoyenneté nouvelle par la représentation de tels symboles sur leurs autels funéraires⁷¹. Toutefois, l'ensemble des autels et urnes funéraires figurant le motif de la *lupa Romana*

67 Epaphroditos pour ses deux femmes Volusia Prima et Volusia Olympia; Mysterus L.Volusius Saturninus; L.Volusius Urbanus; L.Volusius Phaedrus. Cf. Dulière 1979 I, p. 277-278 et II, n°44, 45, 51, 57.

68 Ti. Iulius Parthenio; C. Iulius Rufioninus; C. Iulius Phoebus; T. Iulius Chryseros. Cf. Dulière 1979 I, p. 278-279 et II, n°48, 47, 50.

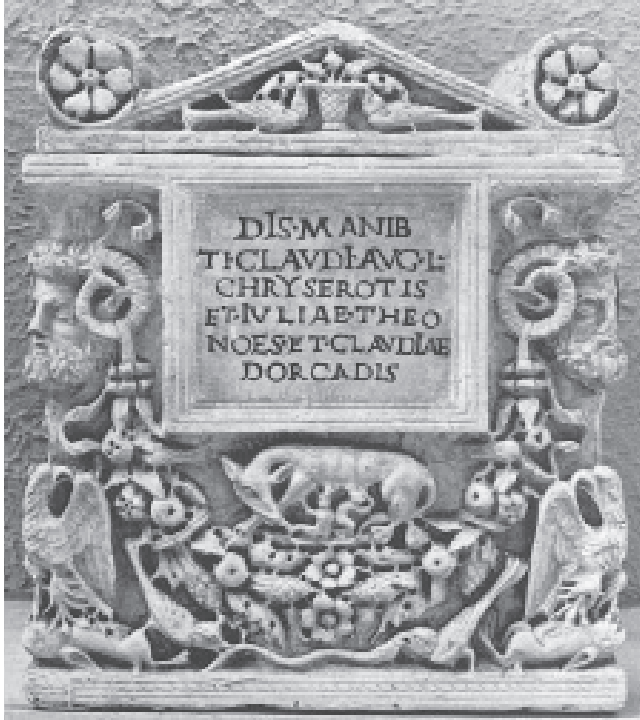
69 Ti. Claudius Chariton; Claudia Chelidon. Cf. Dulière 1979 I, p. 278-279 et II, n°59.

70 Sinn 1987, p. 70-71.

71 Sur les groupes sociaux concernés par ce type d'urnes: Sinn 1987, p. 84-87. Ses statistiques montrent que les affranchis constituent une partie importante de la clientèle.

74. Urne cinéraire de *Ti. Claudius Chryseros* provenant de Rome, Vigna Codini. Dernier tiers du 1^{er} siècle ap. J.-C.

75. Autel funéraire de *P. Annius Eros et Ofillia Romana*. Époque claudienne. New York, The Selby White and Leon Levy Collection.



74

n'est qu'un petit groupe au sein de l'énorme production de ces monuments funéraires dans la seconde moitié du 1^{er} siècle⁷²; ainsi on trouvera beaucoup moins significatif que quatre affranchis de la *gens Volusia* aient choisi ce motif, quand on sait que des dizaines d'autels et d'urnes funéraires de la même époque, sur lesquels ne figure pas la louve, ont été mis au jour dans le *columbarium* de la *gens Volusia*⁷³.

Il faut donc chercher d'autres pistes d'interprétation : il existe deux registres iconographiques de décor pour les autels. Sur l'un d'eux un aigle apparaît comme support de la plaque inscrite portant le nom du défunt⁷⁴, au centre d'une guirlande suspendue à des têtes de béliers ou plus rarement d'Ammon⁷⁵ (fig. 75); à l'aplomb de ces têtes, dans la partie basse du monument, sont souvent sculptés des sphinx. Sur les urnes, c'est en général la louve qui apparaît sous la plaque inscrite, au milieu de la guirlande suspendue à ces mêmes têtes d'Ammon ou de bélier, tandis



75

que les aigles sont sculptés à l'aplomb de ces dernières (fig. 74). L'alternative à ce décor est celui figurant à la place de l'aigle la tête de Méduse et à la place des sphinx des cygnes ou des aigles (fig. 76). L'accumulation des symboles à forte connotation politique – l'aigle, les têtes d'Ammon, les sphinx – nous incitent à croire que ces monuments devaient être choisis, sinon pour leur signification politique, interprétation peut-être déplacée dans ce contexte, du moins pour leur omniprésence dans la sphère publique. En particulier, un certain nombre de ces motifs, le cygne symbole apollinien et les têtes d'Ammon, ainsi que les sphinx appartiennent au répertoire de la propagande iconographique augustéenne⁷⁶; ces

72 Dans son catalogue d'urnes cinéraires provenant de Rome, F. Sinn (*op. cit.*) recense 714 urnes dont seulement trois portent le motif de la louve.

73 Altmann 1905, p. 49-58.

74 Dulière 1979, n° 45, 47, 48, 68.

75 Altmann 1905, p. 88-100.

76 Zanker 1990, p. 265-274; Kellum 1994; Taglietti 1996, p. 212; Sauron 2000.

76. Autel funéraire de L. Camurtius Punicus. Rome Palais Corsini. Derniers tiers du 1^{er} siècle ap. J.-C.



monuments funéraires témoignent ainsi du processus de diffusion dans la sphère privée de ce langage symbolique.

Mais, comment expliquer l'emploi du motif de la *lupa Romana* au milieu d'autres images du pouvoir, sur des monuments funéraires, à une époque où le sujet est quasiment absent de la sphère publique ? Il semble que cette éclipse peut justement nous aider à mieux interpréter la signification du motif sur ces urnes et autels. Le thème perdure dans la sphère militaire car il y possédait, depuis l'époque républicaine, une forte signification propagandiste, et apparaissait parmi les enseignes de certaines légions⁷⁷. C'est cette permanence du motif, dans ce contexte, qui aurait permis ici sa réintroduction, à une époque où son emploi politique était tombé en désuétude. Ainsi, le vocabulaire ornemental employé sur ces monuments funéraires est directement inspiré du symbolisme militaire ; c'est notamment le cas des aigles, de la *lupa Romana*, des têtes d'Ammon, de Méduse, ou de béliers⁷⁸. Il est notamment clair que l'emploi de ces images dans le programme iconographique des portiques du forum d'Auguste – qui matérialisent l'enceinte sacrée du temple de Mars *Vltor* – leur conférait une forte valeur

symbolique dans l'exaltation de la *uirtus*. Autrement dit, l'emploi de telles images en contexte funéraire, visait à évoquer, par glissement sémantique, la *uirtus* du défunt. Ainsi que le rappelle P. Zanker, la *uirtus* n'était pas une vertu spécifiquement militaire : elle pouvait s'épanouir en contexte civil, chez un particulier dont la valeur, le sens moral, le sens de l'honneur, notamment, étaient renommés⁷⁹. Les *laudationes* du *funus publicum* témoignent, en effet, de l'importance de la *uirtus* parmi les valeurs civiques de la société romaine⁸⁰. Cette vertu – qui incarne la somme des qualités qui octroient valeur physique et morale à un individu – trouvait ainsi son expression non seulement dans le cadre d'une carrière militaire, mais aussi dans les activités et le comportement quotidien d'un simple citoyen⁸¹.

Quant aux motifs relevant de la sphère apollinienne, sphinx, griffons, cygnes, ils s'inscrivent dans le cadre de la valorisation du culte d'Apollon sous le principat augustéen, et évoquent donc, à l'instar des couronnes, patères, *simpulum*, oenochoe et autres instruments religieux, la *pietas* du défunt ; l'urne, ou l'autel lui-même, couronné(e) d'un fronton, a la forme d'un petit temple⁸². Ces divers éléments témoignent de ce que Zanker surnomme « l'intériorisation du programme officiel de renouveau religieux »⁸³.

Enfin, ces scènes d'allaitement, mêlées dans le programme iconographique de ces monuments à des saynètes figurant, par exemple, des oiseaux cueillant de la nourriture évoquent indiscutablement des images de paix et de prospérité caractéristiques du *saeculum aureum* augustéen (fig. 77). La *lupa Romana* et ses avatars, l'allaitement de Télèphe ou de Jupiter, ne sont donc, sur ces monuments funéraires, que des symboles extraits du corpus iconographique des images politiques et militaires diffusées par le régime augustéen, et enrichies de celles en faveur sous la dynastie flavienne, puisque la mode de ces autels couvre toute la seconde moitié du 1^{er} siècle ap. J.-C. Ces motifs ont par ailleurs la particularité de se prêter à une interprétation en tant que symboles de la valorisation par le pouvoir de deux vertus essentielles – la *uirtus* et la *pietas* – qui sont ici revendiquées par

77 Dulière 1979, p. 247-253.

78 Zanker 2002, p. 85.

79 *Ibid.*

80 Arce 2000.

81 Bendala Galán 2002, p. 68-69.

82 *Ibid.*

83 Zanker 2002, p. 85.

87. Autel Ludovisi. Vue de la face latérale gauche. Rome, Musée national Romain, Palazzo Altemps. Milieu du 1^{er} siècle ap. J.-C.



le défunt. Dès lors, la présence d'une grande proportion d'affranchis et de nouveaux citoyens parmi les destinataires de ces monuments dénote simplement que ce genre de public était plus particulièrement attiré par les symboles éclatants de romanité. Ils affichaient ainsi, par ailleurs, leur souhait d'apparaître comme des citoyens exemplaires.

On retrouve un programme iconographique de même mesure sur la stèle funéraire de L. Marius, mise au jour à Turin, où le motif de la *lupa Romana* côtoie celui du Capricorne et du globe⁸⁴; ces deux derniers motifs étant des poncifs du répertoire ornemental

augustéen – comme célébration du pouvoir universel de l'empereur – on peut estimer que ces images ont été choisies afin de commémorer la *uirtus* du défunt et sa loyauté envers le régime⁸⁵ (fig. 78).

Les stèles « à la *lupa Romana* » (II^e siècle)

Une quarantaine de stèles portant le motif de la *lupa Romana* proviennent de la région située entre le Piémont et les provinces du Danube⁸⁶. Les premières attestations de ces stèles sont peut-être datables dès la fin du 1^{er} siècle ap. J.-C. et en tout cas dès le début du II^e siècle ap. J.-C. Il s'agit de stèles à fronton triangulaire, dont le corps est constitué d'une superposition de cadres rectangulaires, l'un portant l'inscription désignant le défunt, un ou deux autres cadres renfermant des décors figurés dont le sujet varie. Le vocabulaire décoratif des bords du fronton et des écoinçons est constitué d'animaux marins ou sauvages. Le motif de la louve figure soit dans le fronton, soit dans un des cadres du corps de la stèle; l'aigle, le lion ou la tête de Méduse sont souvent une alternative à la louve dans ces emplacements (fig. 80). Sur ces stèles la *lupa Romana* s'inscrit dans un cadre pittoresque, souvent fruste et sommaire, mais dans lequel on reconnaît très bien les éléments de paysage habituellement associés à la représentation de la scène: l'ancre rocheux, parfois simplement suggéré par un arc, ou un arbre, et parfois un oiseau. Ces traits particuliers sont caractéristiques, comme on l'a vu plus haut, du traitement du thème dans la sphère publique à l'époque antonine, dès le règne d'Hadrien, comme en témoigne le décor de fontaine d'*Italica*⁸⁷ (fig. IX).

On suppose, si on observe la carte de répartition de ces stèles funéraires, que fut conçu à Turin un groupe assez diversifié de modèles ornés du motif de la louve romaine (fig. 79); ce type de stèle fut diffusé en premier lieu vers le Norique où est attesté également une variété de types iconographiques; puis la diffusion s'est poursuivie vers les provinces du Danube, sous un mode plus stéréotypé. Bien que ce type de

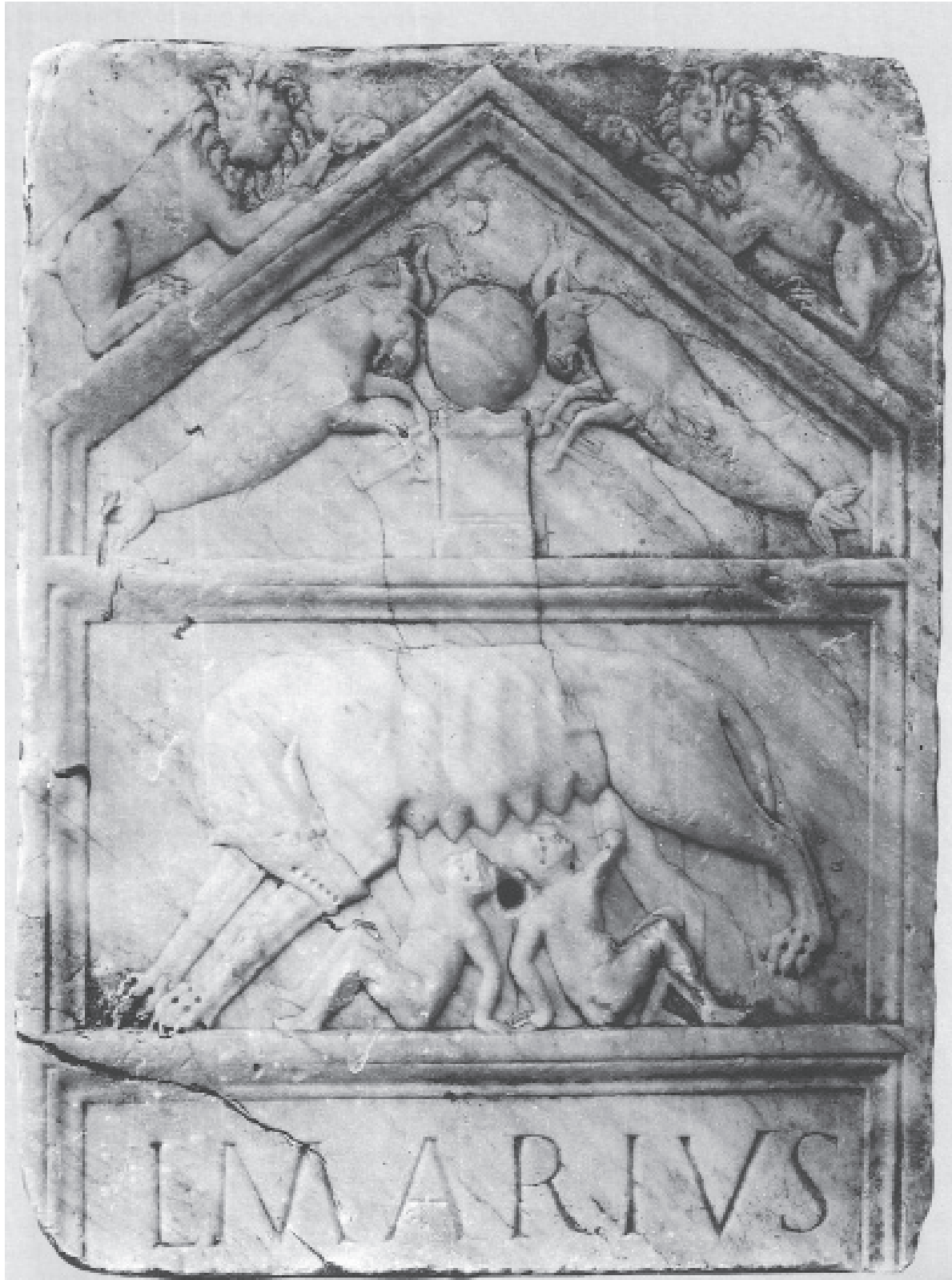
84 Dulière 1979, II, n° 79. Zanker 2002, fig. 69, p. 89.

85 Zanker 2002, p. 87. Voir également Terzo S., *Der Steinbock als Herrschaftszeichen des Augustus*, Münster, Aschendorff, 2006.

86 Dulière 1979, I, p. 281-287. Sur les stèles du Piémont, synthèse de Cadario 2002 (Merci à H. Lavagne).

87 *Supra* p.

78. Stèle funéraire de L. Marius.
Turin, musée archéologique.
I^{er} siècle ap. J.-C.



79. Carte de répartition des stèles funéraires figurant la louve romaine et monuments funéraires figurant la fuite d'Énée.



stèle soit attesté dans le Norique, en Pannonie, Dacie et Dalmatie, la réalisation d'une carte de répartition a permis de montrer qu'en réalité, la plupart des trente-huit stèles recensées ici furent mises au jour dans un rayon géographique restreint, en Pannonie et dans ses abords. Par ailleurs, au sein de cet ensemble, la plus grande partie des documents proviennent de Pannonie supérieure, le long des voies permettant d'aller de *Celeia* à *Poetovio*, *Flavia Solva*, *Savaria* et *Carnuntum*; de *Carnuntum* se profile un autre axe, suivant le cours du Danube. Les trois principaux « gisements » sont *Aquincum*, *Flavia Solva* et *Poetovio* (fig. 81).

Dans son ouvrage sur les réseaux de circulation dans l'Empire romain, R. Chevallier faisait remarquer que la colonie latine d'Aquilée « allait servir de

plate-forme militaire pour les opérations en Istrie, puis en Dalmatie, et de base commerciale pour les marchands italiens qui, dès lors, pénétrèrent chez les *Carni* et les *Norici*, préparant, en direction du Danube, la voie aux légions, et pour les aventuriers attirés par la découverte de mines d'or au Norique »⁸⁸. Ainsi, pour R. Chevallier, Aquilée est la « tête de pont » de la romanisation de ces régions; c'est pourquoi il est possible que la cité fût le trait d'union entre Turin et les provinces du Danube pour la diffusion de ces stèles funéraires⁸⁹. La trajectoire de diffusion à laquelle nous avons pu parvenir est parallèle à celle révélée par R. Chevallier: les artisans ont probablement voyagé en suivant les armées le long de la voie

⁸⁸ Chevallier 1997, p. 235.

⁸⁹ Chevallier 1990.

80. Stèle funéraire de C. Aprius Frontinus (Becsehely, Pannonie). Nagykanizsa, musée Thury György, inv. 81.217.1.



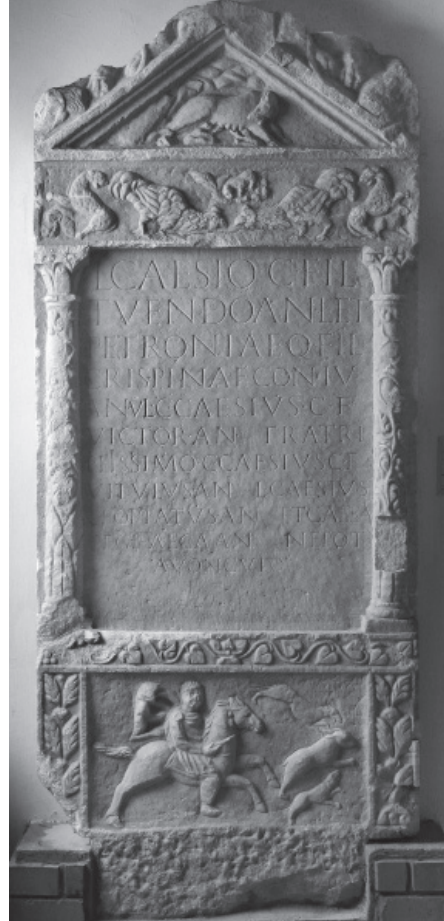
80

81. Fronton d'une stèle funéraire provenant de Poetovio. Musée de Ptuj, inv. RL96.



81

82. Stèle funéraire de Lucius Caesius Tuendus (Savaria, Pannonie). Musée de Savaria, inv. 83.2.



82

Turin/Aquilée, puis, jusqu'à *Celeia*, située le long de la frontière entre Norique et Pannonie⁹⁰; de là, une voie de diffusion suit le *limes* jusqu'au Danube, près de *Vindobona* (Vienne), en passant par *Flavia Solva*; un autre trajet suit la route des Alpes Juliennes montant de *Celeia* à *Carnuntum* – au bord du Danube – en passant par *Poetovio*, *Savaria* (fig. 82) et *Scarbantia*⁹¹. C'est dans ce triangle formé par la frontière Norique/Pannonie, le Danube et la voie *Carnuntum/Celeia* que furent mises au jour le plus grand nombre de stèles, avec les deux gros pôles de *Poetovio* et *Flavia Solva*. En suivant le cours du Danube, à partir de *Vindobona* ou de *Carnuntum*, on parvient à un troisième centre important qui est *Aquincum*, camp militaire majeur; puis, en continuant à descendre le fleuve, on parvient à *Mursa*. Enfin, un dernier axe de diffusion est celui du fleuve Tisza, qui se jette dans le Danube à *Singidunum* (Beograd). Quelques rares découvertes ont été effectuées sur des axes mineurs, ainsi à *Sopiana*, sur la voie passant par *Gorsium*⁹²; signaux également la stèle de *Sirmium*, sur la voie longeant le Danube d'*Aquincum* vers le sud⁹³; enfin un exemplaire provient de *Virunum*, sur la voie entre cette cité et Aquilée⁹⁴. Quant aux quelques stèles de Dacie, elles ont dû parvenir dans cette région par le biais du *flumen Marisus*, affluent du Tisza, qui passe à *Apulum* et à *Cristesti* où furent mises au jour deux de ces stèles⁹⁵. Totalement isolé, l'exemplaire d'*Ibida*, en Moésie, sur les bords de la Mer Noire, témoignage du rôle majeur du réseau danubien dans la diffusion de ce type de stèles⁹⁶.

R. Chevallier signale, par ailleurs, que l'axe du Danube joua un rôle de plus en plus important après 90 ap. J.-C., puisqu'on y fera transiter des armées le long de cette rocade selon les besoins et les opérations militaires⁹⁷. Cette date coïncide parfaitement avec le début de la diffusion de ces stèles en Pannonie. G. Erdelyi, dans son étude sur les stèles de Pannonie, avait proposé de reconnaître le travail d'un même atelier itinérant dans un ensemble de stèles qu'elle

avait regroupé par analogie de décor⁹⁸. C. Dulière, à son tour, croit reconnaître dans les stèles figurant la *lupa Romana* le travail d'un unique atelier⁹⁹. Il est vrai que la ressemblance entre des stèles de Turin et des exemplaires de *Virunum* et *Poetovio*¹⁰⁰ laisse supposer l'implication d'un même atelier, qui aurait éventuellement suivi une légion de Turin vers le *limes* de Norique. Mais parvenu dans cette région, rien n'empêche que d'autres ateliers n'aient pris le relais, notamment pour la diffusion de ce type de stèle en Dacie, ce qui expliquerait l'existence d'exemplaires isolés.

Notre analyse pourrait trouver un écho dans une étude d'A. Alföldi sur la diffusion de plusieurs types de médaillons d'applique de terre cuite de la vallée du Rhône vers les provinces du Danube¹⁰¹. Ses hypothèses reposent sur le rôle des réseaux de routes commerciales, très fréquentées, entre Rhône et Danube, qui traversaient les Alpes pour rejoindre Aquilée, et de là irriguaient la Pannonie. À cette occasion, il a pu mettre en lumière le rôle plus particulier de la corporation des *Transalpini* et *Cisalpini*, société de commerce, associée avec les *Norici* et les *Vindelici*. L'étude du dossier épigraphique a révélé que cette corporation – dont le nom complet était *corpus splendidissimum negotiatorum Cisalpinorum et Transalpinorum* – devait avoir un siège à Milan et un autre à Lyon. D'autres inscriptions prouvent qu'elle s'était installée à *Aquincum* (Budapest) où elle est attestée au début du II^e siècle¹⁰². L'étude du trafic et de l'expansion de cette corporation des Alpes vers les provinces du Danube nous semble attester la vitalité du réseau commercial.

Comment expliquer la faveur de ce type de stèle dans les provinces du Danube? L'analyse des quelques inscriptions gravées sur des stèles n'apporte en réalité aucun élément de réponse. Les inscriptions révèlent, en effet, que tous, de l'autochtone au citoyen romain, du simple soldat au décurion furent inhumés sous de telles stèles¹⁰³. Dans ces régions qui au premier siècle et au début du II^e sont en voie d'acculturation, il semble que le motif de la *lupa Romana* apparaissait

90 Chevallier 1997, itinéraire III, p. 237.

91 Chevallier 1997, p. 239. *Idem* 1990, p. 25.

92 Pécs, Musée: Dulière 1979, II, n° 97. Sz. Burger 1991, n° 77, p. 54. Márton 2002, n° 3, p. 142. Budapest, Magyar Nemzeti Múzeum: Dulière 1979, II, n° 98. Sz. Burger 1991, n° 59, p. 48. Márton 2002, n° 19, p. 142.

93 Mitrovic: Dulière 1979, II, n° 88.

94 Maria Saal (*Virunum*): Dulière 1979, II, n° 86. Piccottini 1984, n° 362.

95 *Apulum*, Musée: Dulière 1979, II, n° 99. Targu Mures, Musée: Dulière 1979, II, n° 102.

96 Costantza, Musée: Dulière 1979, II, n° 105. Popescu 1998, p. 325, n° 312.

97 Chevallier 1997, note 1, p. 235.

98 Erdelyi 1950, p. 83-84.

99 À deux exceptions près: Dulière C 1979, I, p. 284.

100 Varaždin, Musée (Poetovio): Dulière 1979, II, n° 92. Márton 2002, n° 12, p. 142.

101 Alföldi 1952.

102 Alföldi 1952, p. 7.

103 Nous rejetons les conclusions d'A. Burger selon lesquelles ces stèles attestaient le statut de citoyen romain de ses commanditaires: Sz. Burger 1961, p. 60-61.

83. Autel funéraire de Petronia Grata. Relief représentant la fuite d'Énée. Première moitié du I^{er} siècle ap. J.-C. Mis au jour à Aequi Terme (Italie). Turin, Museo Civico.



comme un puissant symbole de romanité. Ainsi, jusque dans la mort, ces individus se plaçaient sous la protection de Rome. Rappelons, par ailleurs, que sur ces stèles, le motif de la louve romaine peut être remplacé dans le fronton par celui d'un aigle, autre symbole de la puissance romaine et, en particulier, de ses légions. En outre, que la louve ait été un des

emblèmes de la XI^e Claudia¹⁰⁴, transférée par Trajan en Pannonie puis déplacée définitivement en Moésie supérieure, est peut-être pour quelque chose dans la faveur que connut ce thème comme emblème de Rome dans ces régions.

Énée ou la célébration de la *pietas* du défunt

L'autel de Petronia Grata, Turin

Datable de la première moitié du I^{er} siècle ap. J.-C., cet autel funéraire apparaît comme la première attestation chronologique du motif de la fuite d'Énée comme décor d'un monument funéraire¹⁰⁵ (fig. 83). Ascagne offre un traitement légèrement maniériste qui, ajouté à la représentation d'un nœud isiaque sur sa poitrine, nous laisse croire que la figure du jeune garçon est imprégnée ici d'une charge symbolique qu'elle n'a habituellement pas. Le nœud isiaque a une puissante signification en contexte funéraire puisqu'il s'agit d'un symbole d'immortalité, qui évoque par ailleurs les liens qui rattachent les vivants à cette terre qu'il faudra un jour quitter¹⁰⁶. Sur cet autel consacré à une mère et à sa fille, toutes deux affranchies¹⁰⁷, l'image de la fuite d'Énée pourrait avoir été choisie comme célébration de la *pietas erga parentem*, suggérée par l'étroitesse des liens unissant Énée et Ascagne dans cette scène figurée.

Stèles figurant la fuite d'Énée

Quelques rares stèles de Pannonie illustrant la fuite d'Énée montrent que, s'il ne connaissait pas une faveur égale à celui de la *lupa Romana* dans les provinces du Danube, ce thème y était bien attesté en contexte funéraire. Toutes les trois proviennent d'une zone très restreinte, deux d'entre elles ayant été mises au jour à *Intercisa* (Dunapentele) (fig. 84) et une à *Gorsium*¹⁰⁸ (fig. 85).

¹⁰⁴ Dulière 1979, I, p. 250-252. La stèle de Costantza est dédiée à un soldat de cette légion : Dulière 1979, II, n°105. Popescu 1998, p. 325, n° 312.

¹⁰⁵ Zanker 1968, p. 17. Noelke 1976, p. 426, 434, 437. *LIMC*, s.v. «Aineas», n° 115. Spannagel 1999, n°A 27. Cadario M. 2002.

¹⁰⁶ Malaise 1994, p. 105-108.

¹⁰⁷ *CIL*, V, 7521.

¹⁰⁸ Szekesfeherzvar, Muzeum : Noelke 1976, p. 427. Spannagel 1999, n°A 25. Bu-

84. Relief funéraire d'Intercisa
(Hongrie) figurant la fuite d'Énée.
I^{er} siècle ap. J.-C. Budapest,
Musée national.



85. Stèle funéraire de Gorsium
(Hongrie) figurant la fuite d'Énée.
I^{er} siècle ap. J.-C. Székesfehérvár,
musée Istvan Kiraly, inv. 2853.



Sous le règne de Claude, vers 46 ap. J.-C., un camp militaire fut établi à *Gorsium*, afin de surveiller les voies qui, venant d'Italie, se dirigeaient vers la zone du *limes* au nord-est de la Pannonie¹⁰⁹. À la suite de son succès dans les guerres daciques, Trajan divise la Pannonie en deux régions administratives et fonde *Gorsium* à l'emplacement d'un camp militaire¹¹⁰. La cité devient alors le centre du culte impérial de la Pannonie inférieure et un lieu de rencontre de l'assemblée provinciale¹¹¹. Cette brève faveur du thème de la fuite d'Énée sur des stèles funéraires de la région de *Gorsium* pourrait être le produit de la conver-

gence de deux facteurs. Antonin le Pieux a émis vers 140-143 une série de monnaies d'or, d'argent et de bronze figurant la fuite d'Énée; ces émissions monétaires s'inscrivent dans la vaste promotion des origines de Rome liée aux célébrations du 900^e anniversaire de Rome, dignement fêté sous le règne d'Antonin. *Gorsium* étant plus particulièrement tournée vers le culte impérial, il est possible que la ville ait, elle aussi, célébré d'une manière ou d'une autre les jeux séculaires et diffusé l'image d'Énée, fondateur du peuple romain. C'est probablement un écho à l'imagerie diffusée à cette occasion que nous offrent ces quelques stèles de *Gorsium* et *Intercisa*. Les critères stylistiques, qui permettent de proposer pour ces documents une datation dans la seconde moitié du II^e siècle, confortent cette interprétation.

Quelle signification recouvrait donc l'emploi du motif de la fuite d'Énée sur ces stèles funéraires? L'inscription gravée sur une stèle d'*Intercisa* pourrait nous apporter des éléments de réponse. Le défunt, *Tartonus Secundinus*, était un soldat de la XIV^e Légion, «*defuncto in expeditione incomparabili pietate*»¹¹². Grâce à cette dédicace, ce qui a conduit au choix du sujet nous apparaît très clairement: c'est pour honorer la *pietas* du soldat défunt que le thème de la fuite d'Énée a été choisi comme ornement de sa stèle funéraire. Ainsi Énée, incarnation de la *pietas* de l'empereur, devenait le symbole de la *pietas* du défunt.

Statues d'Énée de Germanie

De Stuttgart, Cologne (fig. 86 et 87) et Trèves proviennent un ensemble de statues figurant la fuite d'Énée, mises au jour en contexte funéraire. L'étude de P. Noelke a permis d'attribuer ce matériel à la seconde moitié du II^e siècle, éventuellement au début du III^e siècle¹¹³. La restitution proposée au musée de Cologne pour l'exemplaire n° inv. 566 le place en acrotère au sommet du monument funéraire de *Poblicius*. D'après P. Noelke, ces statues ne peuvent, pour des raisons techniques tenant à leur conception, avoir servi d'acrotère¹¹⁴; il y voit plutôt des statues ornant l'entourage de la tombe, installation dont on connaît

dapest, Magyar Nemzeti Múzeum: Erdélyi 1934, p. 50. *LIMC*, s.v. «Aeneas», n° 116. Székesfehérvár, Múzeum: Erdélyi 1934, p. 51. *LIMC*, s.v. «Aeneas», n° 154. Spanghel 1999, n°A 10.

109 Fedak 1997, p. 107.

110 Hajnóczy et alii, p. 78.

111 Hajnóczy et alii, p. 83-85.

112 Goddard King 1933, p. 70, n° 2.

113 Noelke 1976. Trois exemplaires à Cologne, un à Trèves et un à Stuttgart.

114 D'autre part, le monument funéraire de *Poblicius* est d'époque claudienne, soit plus d'un siècle antérieur au groupe de la fuite d'Énée: Noelke 1976, p. 420.

86. Statue funéraire représentant la fuite d'Énée. Mise au jour à Cologne, Handelstrasse-Ecke Richard Wagner Strasse. Milieu du 1^{er} siècle. Bonn, Rheinisches Landesmuseum, inv. 8731.



86

plusieurs attestations en Germanie – une statue d'Attis occupant ce rôle – ou à Aquilée, où une statue de femme trônant accompagnée d'un putto était érigée près d'une tombe¹¹⁵.

Dès lors, la monumentalité de l'ensemble devait permettre la célébration du défunt et la transmission dans la mémoire collective de ses qualités civiques. Ainsi, l'accent qui est mis sur la tenue militaire d'Énée, sur sa cuirasse, mais surtout sur le casque dont on ne connaît pas d'autres attestations et qui apparaît comme un attribut caractéristique de Mars et du légionnaire, exalte la *uirtus* du défunt. De plus, en tant qu'*exemplum pietatis*, la référence à Énée commémore la *pietas* du citoyen honoré par ce monument funéraire. Dans ces régions où la vitalité économique et l'émergence de nouvelles élites dépendaient strictement de la romanisation, les commanditaires de ces tombes définissaient ainsi leur image sociale, tout en proclamant leur désir d'intégration à la société romaine et leur loyalisme envers l'empereur.

¹¹⁵ Noelke 1976, p. 420-424.

87. Statue funéraire représentant la fuite d'Énée. Mise au jour à Cologne, Chlodwigplatz. Deuxième moitié du 1^{er} siècle ap. J.-C. Cologne, musée Wallraf-Richartz, inv. 566.



87

Espérance et sommeil éternel

On observe, dans le courant du 1^{er} siècle, une évolution dans le traitement en contexte funéraire des images des *primordia Urbis*. Ainsi, Énée et Romulus se feront rares, tandis que le thème de la rencontre de Mars et Rhéa Silvia sera plus largement diffusé. Corrélativement, l'image des mythes fondateurs de Rome n'apparaît plus systématiquement comme un vecteur privilégié de l'exaltation des valeurs civiques du défunt, comme c'était le cas dans les décors

funéraires de la fin de l'époque républicaine et du début de l'époque impériale. Observant, à Rome, dès la fin du I^{er} siècle, une disparition progressive des tombes monumentales, P. Zanker parle de « transformations de valeurs collectives » : en effet, le savant identifie un déclin du souci d'autocélébration et un éloignement du paradigme du citoyen tourné vers la sphère publique et politique¹¹⁶. Toutefois, dans les provinces éloignées, et particulièrement sur le *limes*, l'attrait des valeurs civiques, d'une part, et le désir d'auto-exaltation qui transparaît dans les tombes monumentales d'autre part, perdurent jusqu'au III^e siècle au moins¹¹⁷.

Dès lors, on pourrait mettre en relation l'évolution de l'emploi de l'image des mythes fondateurs de Rome en contexte funéraire avec la mise en scène d'une aspiration au « désir d'éternité ». Il ne faut pas comprendre ce désir d'éternité dans le sens chrétien de vie éternelle, même si au III^e siècle de notre ère, la popularité des religions dites orientales avait fait beaucoup pour la propagation de telles idées eschatologiques. Nous l'interpréterons plutôt dans un sens social et plus proche des aspirations du citoyen romain, dans un souci de demeurer présent dans le souvenir de ses parents, de ses descendants et des visiteurs de la tombe, en particulier lors des célébrations des *Parentalia*¹¹⁸. Il est par ailleurs sans doute significatif que ces nouvelles formules iconographiques se propagent en contexte funéraire parallèlement à la diffusion en contexte public du thème d'*Aeternitas*, dont l'écho culmine sous le règne d'Hadrien avec la consécration du temple de *Roma Aeterna*¹¹⁹.

Plusieurs sources antiques révèlent le lien étroit existant dans les mentalités romaines entre le sommeil et la mort : des textes littéraires et des épitaphes témoignent du souhait des vivants de retrouver un être cher, la nuit, en songe. Un des exemples les plus célèbres de cette croyance est la « conversation » entre Hector et Énée relatée dans l'*Énéide*¹²⁰. L'épisode, souvent interprété comme une prophétie, mérite en effet d'être lu en regard d'autres témoignages, telle cette épitaphe où une jeune femme implore les Mânes de

lui accorder la possibilité de voir son époux dans ses rêves¹²¹. C'est ainsi que P. Zanker, étudiant un sarcophage où Séléne emprunte les traits d'une défunte, suggère qu'Endymion endormi pourrait être la personnification du mari recevant la visite de sa femme au cours de son sommeil. En contexte funéraire, aux II^e et III^e siècles, les mythes d'Endymion et Séléne et d'Ariane et Dionysos connaissent une grande faveur ; en comparaison, les scènes figurant Mars et Rhéa Silvia sont beaucoup plus rares et apparaissent presque, dans certains cas, comme un avatar¹²². D'autres épitaphes souhaitent au défunt un « sommeil éternel »¹²³ ; de tels documents permettent, quant à eux, d'apporter une interprétation appropriée aux sarcophages où la figure de Rhéa, d'Ariane ou d'Endymion emprunte les traits du défunt¹²⁴. Endymion avait ainsi été plongé par Zeus dans un sommeil éternel qui lui permettait de conserver sa beauté et sa jeunesse : nul doute que ce mythe trouvait un écho dans l'image du souvenir intact que conservent les vivants de leurs morts.

Fin II^e- début III^e siècle : le décor des tombeaux

Rome

L'hypogée d'Aguzzano

Le tombeau d'Aguzzano – datable de la seconde moitié du II^e siècle – présente la structure d'un hypogée aux parois ponctuées de niches et lunettes dont le décor stucqué figure, notamment, une scène de Luperca, Mars et Rhéa Silvia, la naissance des Dioscures et des scènes dionysiaques¹²⁵. Ce programme iconographique révèle un symbolisme extrêmement riche et diversifié, dont on ne peut embrasser ici toutes les implications¹²⁶. Il semble qu'une des clés de lecture touche au thème des jumeaux divins avec la présence des couples Romulus/Rémus et Castor/Pollux. Les amours de Mars et Rhéa Silvia, géniteurs de Romulus

116 Zanker 2002, p. 153-154.

117 *Ibid.*, p. 154.

118 Zanker 2002, p. 157-183. Sur le rôle de la « survivance dans la *memoria* de la *gens* » : Galinier 2001, p. 176-179.

119 *Supra* p.

120 *Énéide*, II, 268-298.

121 *CIL*, VI, 18817. voir également l'épitaphe d'un bébé : Peock 1960, p. 260, 348, n° 447.

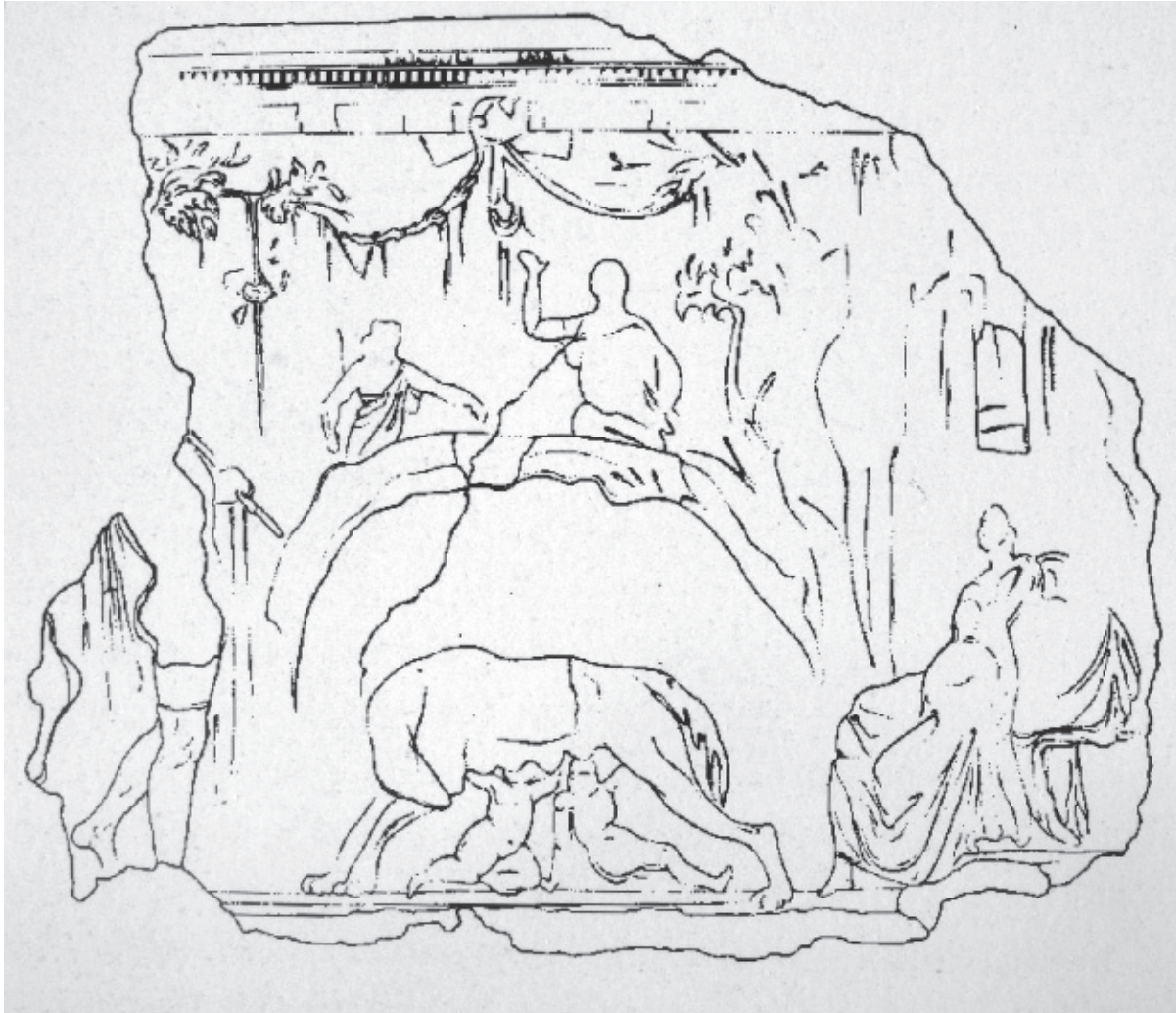
122 *Supra* p.

123 *CIL*, VI, 11082. Voir également une élégie de Properce, IV, 7, 87-89.

124 Zanker 2002, p. 176-180.

125 Rome, Museo Nazionale Romano : Mielsch 1975, p. 151-154. Dulière 1979, II, p. 21, n°40. Cappelli 1994, p. 129-150.

126 Cappelli 1994.



88



89

88. Décor en stuc ornant l'hypogée d'Aguzzano (via Tiburtina). Le Lupercal. Rome, Musée national

romain. Musée des Thermes (dessin d'après Cappelli 1994, fig. 10).

89. Décor en stuc ornant l'hypogée d'Aguzzano (via Tiburtina). Mars et Rhéa Silvia. Rome, Musée

national romain. Musée des Thermes (dessin d'après Cappelli 1994, fig. 12).

et Rémus, apparaissent ici comme une « passerelle » entre ce thème de la naissance des jumeaux et les scènes dionysiaques, en raison de la parenté du schéma iconographique mettant en scène leur couple avec celui de Dionysos et Ariane. La scène du Lupercal décorait l'édicule central de la paroi de l'hypogée située à droite de la rampe d'accès (fig. 88) ; en face, dans l'axe, se trouvait la lunette ornée du mythe de Mars et Rhéa (fig. 89) ; sur la paroi contiguë à celle figurant l'allaitement de Romulus et Rémus figurait la naissance d'Hélène et des Dioscures.

Selon une hypothèse de F. Cumont, l'assimilation des jumeaux fondateurs de Rome aux Dioscures grecs aurait donné naissance, en contexte funéraire, à une nouvelle signification de l'image de la louve allaitant les jumeaux¹²⁷. Certes, les similitudes ne manquent pas entre les couples de jumeaux : d'une part, leur parenté semi-divine, l'immortalité concédée à un seul, laquelle se transforme en immortalité alternée chez les Dioscures ; d'autre part, les Dioscures, comme les jumeaux romains, sont associés à leur naissance à un élément évoquant l'ordre primordial de la nature, l'œuf orphique pour les premiers, la louve (et la grotte) pour les seconds¹²⁸. C'est la mort – symbolique pour l'un et réelle pour l'autre – et la divinisation des jumeaux qui en font des symboles d'éternité. Les Dioscures, en particulier, qui passent perpétuellement de l'Olympe à l'Hadès, c'est-à-dire de la terre au ciel dans la doctrine pythagoricienne¹²⁹, évoquent le cycle de renouvellement perpétuel de la nature auquel participe l'homme. Ainsi, selon la suggestion de F. Cumont, en vertu des similitudes qui rapprochent les couples de jumeaux, l'image de la louve redonnant la vie à Romulus et Rémus aurait peu à peu adopté une signification eschatologique proche de celle des Dioscures. Enfin, des scènes dionysiaques complétaient un programme iconographique essentiellement voué à suggérer la jouissance et la renaissance éternelles d'une âme immortelle, conformément aux enseignements orphique et pythagoricien¹³⁰.

D'autre part, dans le décor de la tombe d'Aguzzano vient s'ajouter la signification spécifique du Lupercal qui, selon certaines interprétations, revêtirait une signification funéraire. Reprenant le dossier, H. Lavagne a montré la faiblesse des arguments tendant à faire du Lupercal un lieu infernal¹³¹. Certes, le loup étant un animal chthonien, il aurait pu transmettre à ce lieu une partie de sa charge symbolique¹³². Quant à Faunus, divinité tutélaire du Lupercal, le savant rappelle son double caractère de *deus infernus* et *deus agrestis* ; par ailleurs les *Lupercalia*, qui lui sont consacrés, sont célébrés pendant les *Parentalia* : il s'agit donc d'une fête purificatrice associée d'une manière ou d'une autre au culte des Morts. Toutefois, H. Lavagne a nuancé les interprétations des historiens qui allaient jusqu'à définir les *Lupercalia* comme une « cérémonie destinée à repousser les âmes des Morts »¹³³. Les arguments philologiques sur lesquels s'appuient les tenants d'une telle hypothèse, sont, en effet, assez faibles¹³⁴. Cependant, l'argument clé nous semble être l'absence, justement, d'éléments probants ; sur les décors funéraires, en particulier, le Lupercal n'est que très rarement associé à l'image de la louve. N'est-on pas en droit de penser que si ce lieu était considéré véritablement comme une image de la « bouche des Enfers », ou s'il avait revêtu une puissante valeur funéraire, il apparaîtrait de façon plus fréquente sur ce type de décor ?

Ainsi, dans le décor d'Aguzzano, la grotte nous semble devoir être interprétée sur le même plan symbolique que l'œuf d'où émergent Hélène et les Dioscures. Elle est le lieu de la « renaissance » de Romulus et Rémus après leur sauvetage par la louve qui, en les allaitant, apparaît comme une seconde mère. Autrement dit, la grotte est une « matrice » : tout comme l'œuf, elle symbolise la gestation et revêt une fonction nourricière et salvatrice. En ceci, l'interprétation de la grotte rejoint les préoccupations pythagoriciennes, déjà évoquées à propos de l'œuf, concernant l'existence de « lieux primordiaux » dans lesquels s'opère la régénération de l'âme.

127 Cumont 1947.

128 La cosmogonie orphique et pythagoricienne fait de l'œuf le principe générateur de toute chose : Bottini 1988 et Cappelli 1994, p. 132-135.

129 Martial, 9, 51 ; Hyg., *Astr.*, 2, 22 ; Plin., *H.N.*, II, 17 ; Ovide, *Fastes*, V, 719. Pour l'interprétation pythagoricienne : Philo, *de Decalogo*, 12, 56 ; Luc., *D.Deor.*, 26. Voir Cappelli 1994, p. 133-135.

130 L'exemple le plus éloquent de l'expression du pythagorisme romain en contexte funéraire est sans aucun doute le décor de la « basilique » de la Porte Majeure, en réalité un hypogée funéraire : Carcopino 1943 et Sauron 1994, p. 605-

630.

131 Lavagne 1988, p. 216-219.

132 Dumézil 1923, p. 203 sq.. Lavagne 1988, p. 217.

133 Lambrechts 1949. Kirsopp-Michels 1953.

134 Lavagne 1988, p. 218.

90. Nécropole sous le Vatican,
tombeau des Marcii, in situ.
Peinture murale, décor d'arcosolium.
Rhéa entre Somnus et Mars.
Fin II^e-début III^e siècle ap. J.-C.



Les tombeaux de la nécropole du Vatican

C'est un programme iconographique assez proche de celui d'Aguzzano qui est peint sur les parois du tombeau des *Marcii*, dans la nécropole du Vatican¹³⁵. Ici, les scènes ornent le fond des *arcosolia* et consacrent l'association, en contexte funéraire, de thèmes dionysiaques – et en premier lieu des amours de Dionysos et Ariane – avec Mars et Rhéa Silvia (fig. 90); les Dioscures sont eux aussi présents, quoique sous une forme allusive, à travers la représentation de Léda et du cygne. À ces scènes il faut ajouter Hercule, Alceste et Admète, ainsi que Mercure et les Grâces, le thiasse marin et des scènes nilotiques. Malgré sa variété, on voit un fil conducteur se dégager de ce programme iconographique qui paraît voué à mettre en scène des hiérogamies. Par ailleurs, si la figure endormie peut être comprise comme une représentation du défunt, l'union avec une divinité consacre une forme

d'héroïsation du mort. La représentation du mythe d'Hercule et Alceste paraît particulièrement propice à l'ornementation d'un lieu funéraire. En effet, Hercule apprenant la mort d'Alceste, épouse d'Admète, parvint à intercepter la Mort et à lui reprendre la jeune femme qu'il rendit à son mari. Le mythe peut être interprété comme une métaphore de l'amour conjugal qui perdure malgré la mort. C'est également ce que suggère cette juxtaposition de « portraits d'amants » dans le programme iconographique de ce tombeau.

Quant au mausolée CHI de cette même nécropole vaticane, il présente un programme iconographique plus restreint, associant diverses scènes dionysiaques – parmi lesquelles Dionysos et Ariane – à la rencontre de Mars et Rhéa Silvia¹³⁶ (fig. XIII et 91). Le choix de ces couples d'amants s'inscrit dans la vogue plus générale de ces thèmes sur les décors funéraires, et

¹³⁵ Mielsch et alii 1995, p. 248-288, pl. 37, 38, 41.

¹³⁶ Mielsch et alii 1995, p. 259-274.

91. Nécropole sous le Vatican, tombeau CHI, in situ. Peinture murale, décor d'arcosolium. Dionysos découvre Ariane à Naxos. Milieu du II^e siècle ap. J.-C.



en particulier sur les sarcophages, aux II^e et III^e siècles. Parmi les multiples interprétations que peuvent susciter ces thèmes et sur lesquelles nous aurons l'occasion de revenir, mentionnons ici simplement une analogie que suggère l'organisation générale de la tombe. Ces scènes ornent des *arcosolia*, niches oblongues dans lesquelles étaient allongés les corps des défunts. Il semble que la prédilection des scènes de Mars et Rhéa Silvia, ainsi que de Dionysos et Ariane dans ce type de décor, tienne à ce que de telles images évoquent directement une *prothesis*. Les jeunes êtres endormis vers lesquels s'approche une divinité évoquent justement le défunt plongé dans une mortelle léthargie; la divinité qui s'approche de la personne endormie doit alors revêtir un caractère psychopompe.

Province : Igel et *Juliacum* (Mars et Rhéa)

Monument funéraire sur les bords de la Moselle, près de Trèves, la colonne quadrangulaire d'Igel doit être perçue comme un témoignage de la persistance des sépultures monumentales dans certaines provinces de l'Empire à une époque où, à Rome, elles étaient passées de mode. Datable de l'époque sévérienne, cette colonne funéraire était destinée à célébrer la mémoire des défunts de la famille des *Secundinii*, dont on a cru pouvoir déchiffrer les activités professionnelles par l'interprétation des reliefs ornant le monument¹³⁷. Les thèmes mythologiques sont en effet associés à des scènes de la vie quotidienne qui décrivent vraisemblablement des activités liées à la commercialisation de divers types de produits, en particulier à celle des tissus (fig. XIV).

¹³⁷ Dragendorf, Krüger 1924; Zahn 1968; Drinkwater 1977-78; Baltzer 1983; Kempchen 1995, n° 79, p. 211-208. Beal 1999.

92. Relief de monument funéraire mis au jour à Vicus Iuliacum (Allemagne). Musée de Jülich.

Fin du I^{er} siècle ap. J.-C. (dessin de restitution d'après Bauchhenss 1992, fig. 2).



Récemment repris par J.-C. Béal, le dossier de l'étude iconographique de ces reliefs révèle toute sa complexité¹³⁸. À la suite des travaux de J. F. Drinkwater, on considère généralement que les *Secundinii* étaient de riches drapiers tréviens. Or, reprenant l'analyse de l'ensemble de reliefs, à la fois mythologiques et « réalistes », J.-C. Béal est parti du postulat selon lequel on ne pouvait lire les reliefs réalistes selon une syntaxe narrative, puisque ce type de lecture n'est pas propre à déchiffrer les reliefs mythologiques. Selon lui, il existe une syntaxe commune à l'interprétation de tous ces reliefs, et celle-ci doit reposer sur le principe de redondance : de même que les reliefs mythologiques répètent la même image de l'être humain élevé au-dessus de ses semblables par ses hauts faits ou le désir d'un dieu, de même, les scènes réalistes fonctionneraient sur le principe de la répétition. Dès lors, il apparaît que les *Secundinii* exerçaient une activité de convoyeurs, ce qui mena J.-C. Béal à conclure qu'il s'agissait de nautes¹³⁹. Les *Secundinii* célèbrent ainsi l'organisation parfaite d'un commerce qui a suscité leur réussite sociale¹⁴⁰ : tout est loué, de la qualité des produits à la sécurité qui entoure leur convoiement et la « prospérité » des employés. Un tel monument funéraire élevait un citoyen bien au-dessus de ses contemporains, dont la majorité ne pouvait se permettre, au mieux, qu'une simple stèle¹⁴¹. Les reliefs

mythologiques fonctionnent ici comme des *exempla*, assimilant les membres défunts de la famille à des héros élus par les dieux.

Selon une hypothèse de G. Bauchhenss, un relief figurant Mars et Rhéa Silvia mis au jour à Jülich (antique *Juliacum*) doit être un vestige de sépulture monumentale¹⁴² (fig. 92). Sa démonstration repose sur une restitution des dimensions originelles du relief, estimées à 140 cm de large et 200 cm de long, qui pourrait, dès lors, avoir appartenu au décor d'une tombe ; il propose donc de rapprocher cet ensemble de monuments funéraires à décor mythologique mis au jour en Allemagne, comme ceux de Neumagen et d'Igel, dont les reliefs présentent des dimensions comparables. Il s'agirait d'un témoignage comparable à celui de la colonne d'Igel, tendant à montrer qu'en Allemagne, à l'époque sévérienne, les notables locaux prisaient particulièrement les formes d'autocélébration par le biais des sépultures spectaculaires, dont le décor élevait la famille au-dessus du rang des simples mortels.

Le décor des sarcophages

Consecratio in formam deorum

Bien que ce principe soit probablement sous-jacent à plusieurs des exemples exposés précédemment, des témoignages très clairs de l'adaptation du portrait du défunt à la figure d'une divinité apparaissent sur les sarcophages¹⁴³. Ainsi, sur une série de sarcophages produits à Rome au cours de la première moitié du III^e siècle, Rhéa Silvia emprunte de toute évidence les traits de la défunte : le processus d'assimilation est donc ici à son paroxysme. Sur deux d'entre eux, un sarcophage Mattei¹⁴⁴ et l'exemplaire du Vatican¹⁴⁵, la coiffure de Rhéa Silvia s'inscrit dans la lignée des

138 Béal 1999.

139 Béal 1999, p. 99.

140 Zanker 2002, p. 154.

141 *Ibid.*, p. 134.

142 Bauchhenss 1992.

143 La *consecratio in formam deorum* est l'objet d'une thèse de H. Wrede où l'auteur montre que si les membres de la famille impériale étaient souvent représentés sous les traits de dieux et déesses, le procédé existait également chez de simples particuliers, en particulier chez les membres de la bourgeoisie italique, adoptant notamment l'apparence des divinités protectrices de leur activité professionnelle : Wrede 1981.

144 Palazzo Mattei, premier palier : Robert C. *SarkRel*, 1890, III/2, n° 188. Sichtermann, Koch 1975, p. 66, n° 71. Wrede 1981, p. 272, n° 202. Turcan 1999, p. 97-98. Zanker, Ewald 2004, p. 214, fig. 193.

145 Robert, *SarkRel*, 1890, III/1, n° 88. Andreae, in Helbig I, n° 1005. Wrede 1981, p. 271, n° 200. Turcan 1999, p. 97-98. Zanker, Ewald 2004, p. 215, fig. 194.

93. Sarcophage Mattei. Emmuré au premier palier du Palazzo Mattei. Mars et Rhéa Silvia. Vers 230-240 ap. J.-C. À droite trône Vénus.

94. Sarcophage du Vatican, inv. 9558. Dans la partie gauche, Mars et Rhéa Silvia; Endymion et Séléne dans la partie droite. Vers 200 ap. J.-C.



93



94

95. Panneau latéral du sarcophage Mattei (fig. 105). Rhéa Silvia menée vers son châtement.

coiffures féminines d'époque sévérienne (fig. 93-94). Il s'agit d'une « ample coiffure raide de crans perpendiculaires au front enveloppant la face », mise en vogue par Julia Domna, épouse de Septime Sévère, impératrice de 193 à 217 ap. J.-C.¹⁴⁶. La coiffure de Julia Domna était agrémentée d'un chignon plat dans le bas du cou. Par la suite, la mode persiste de ces coiffures crantées dans le portrait féminin. Ainsi, ce sarcophage est-il daté vers 250 ap. J.-C. par Sichtermann et Koch¹⁴⁷. Quant à la Rhéa Silvia d'un autre sarcophage Mattei¹⁴⁸, sa coiffure se rapproche plutôt de celle de Julia Mammea, mère d'Alexandre Sévère qui régna de 222 à 235 ap. J.-C., et dont les cheveux sont crantés sur le front et tombent en nappe sur le cou, pour finir en chignon bas. Pour cette raison, il serait approprié de dater ce sarcophage vers 230 ap. J.-C.

Plusieurs pistes d'interprétation pour ces « portraits funéraires » sont alors envisageables. En empruntant les traits d'un dieu ou d'un héros, le défunt accède à une forme d'apothéose¹⁴⁹; mais plutôt qu'une déification à proprement parler – laquelle était probablement réservée aux souverains – le choix des schémas iconographiques révèle que l'on recherchait essentiellement à évoquer l'entrée du défunt dans l'Hadès. Ainsi, la grande faveur des thèmes d'Endymion et Séléné, d'Ariane et Dionysos, de Mars et Rhéa Silvia, s'explique, comme il a été signalé précédemment, par la similitude de la mise en scène avec celle d'une *prothesis*. Par ailleurs, le thème du sommeil évoque le sommeil éternel dans lequel est plongé le défunt que vient visiter une divinité psychopompe. Cette forme d'héroïsation qui accordait au défunt une part d'éternité visait également à éviter que celui-ci ne sombre dans l'oubli: ce souci de perpétuer par une sépulture monumentale, par un portrait ou par une simple épitaphe, le souvenir du mort était, on l'a vu, une des grandes préoccupations de la société romaine. La représentation du portrait du défunt était, par ailleurs, l'écho d'une volonté de



transmettre et de perpétuer la *dignitas* et la grandeur de l'individu, valeurs essentielles chez les notables¹⁵⁰. C'est ainsi que Pline développait l'idée selon laquelle les portraits protègent les hommes de l'oubli en leur conférant une forme d'immortalité¹⁵¹.

D'autre part, de telles scènes figurées exaltent l'amour conjugal¹⁵². Il arrive ainsi que non seulement le personnage endormi, mais également le dieu visiteur, figure des portraits. Dans ce cas, les rôles des personnages du relief sont ambivalents: selon les interprétations, la scène peut évoquer soit la visite du vivant à l'être aimé défunt, soit la visite de l'esprit du mort au survivant, dans ses songes. En effet, en vertu du célèbre palindrome *ROMA/AMOR*¹⁵³, l'union de Mars et Rhéa Silvia – qui se produit selon Plutarque sous la conjonction du soleil et de la lune¹⁵⁴ – incarne l'éternité promise à la cité dont le fruit de leurs amours sera l'archégète.

¹⁴⁶ de Kersauson 1996, cat. n° 166, p. 362-363 (portrait de Julia Domna, Musée du Louvre, MA 1107).

¹⁴⁷ Sichtermann, Koch 1975, p. 185.

¹⁴⁸ Celui emmuré dans la cour: Robert, *SarkRel*, 1890, III/2, n° 190. Turcan 1999, p. 97-98.

¹⁴⁹ L'assimilation du défunt à une divinité par laquelle celui-ci se voit accorder une part d'éternité était qualifiée par H. Lavagne de « mémoire divine », qu'il différencie de la mémoire individuelle et de la mémoire collective, quoique tous « participent du même effort ». Lavagne 1987, p. 163. Sur la question de l'interprétation du « sommeil » du défunt comme une forme d'immortalité, voir l'article fondateur de P. Boyancé (Boyancé 1928).

¹⁵⁰ Vipard 2004, p. 387.

¹⁵¹ Pline, *H.N.*, XXXV, 3, 2. Voir également dans le même ordre d'idée *H.N.*, XXXV, II, 1-2.

¹⁵² Lavagne 1987, p. 164. Zanker 2002, p. 178-179.

¹⁵³ Turcan 1999, p. 97: « l'amour prélude au destin d'une Rome éternelle ».

¹⁵⁴ Associés, les deux astres symbolisent le cycle perpétuel du temps. Plutarque, *Fort. Rom.*, 8, 320 c. Toujours selon Plutarque, cette même conjonction présidait à la fondation de l'*Vrbs*: *Rom.*, 12, 2.

Deux sarcophages figurant en façade les amours de Mars et Rhéa Silvia présentent sur les panneaux latéraux une scène de Lupercal: il s'agit du sarcophage d'Amalfi et d'un des sarcophages Mattei¹⁵⁵. (fig. 106) Sur ces exemplaires, il apparaît clairement que l'on a délibérément mis en scène la légende des origines de Rome. C'est en particulier le cas sur le sarcophage Mattei où, en pendant au Lupercal, sur l'autre panneau latéral, Rhéa Silvia est emmenée par un sicaire d'Amulius recevoir son châtiment au bord du Tibre (fig. 95). Sur le sarcophage d'Amalfi, c'est une *dextrarum iunctio* entre Mars et Vénus, accompagnés d'un Éros porte-torche, qui figure en pendant au Lupercal. Mars étant le père de Romulus et Vénus la mère d'Énée, on mesure ce que leur union apporte au symbolisme des origines de Rome. Sur ces monuments funéraires, la répétition sur les panneaux latéraux de scènes du cycle de la fondation de Rome nous paraît relever d'un principe de redondance caractéristique de l'iconographie romaine¹⁵⁶. Dans la mesure où l'*Aeternitas* offerte à Rome par les dieux repose sur les conditions de sa fondation et sur l'origine divine de ses archétypes, le couple incarné en façade par l'image de Mars et Rhéa Silvia clame son désir de participer de cette éternité¹⁵⁷. L'étroite association des cultes de *Roma Aeterna* et de Vénus par Hadrien suggère de façon assez claire la part attribuée à l'amour dans l'accomplissement de l'éternité de Rome¹⁵⁸.

La louve romaine

Dans le décor de sarcophage, la louve apparaît le plus souvent au centre d'un *clipeus* ou comme support de *clipeus*¹⁵⁹ (fig. 96 et 97). S'agissant de monuments postérieurs au développement du culte de *Roma Aeterna*, ce type de décor doit probablement avoir pour modèle le bouclier de la statue de culte du *templum Urbis*, dont on suppose qu'il était orné de l'effigie de la *lupa Romana*¹⁶⁰. D'ailleurs, il est particulièrement significatif que la louve de ces sarcophages dresse la tête

droit devant elle, comme sur les émissions monétaires du règne d'Hadrien¹⁶¹ (fig. VIII). Ce lien étroit unissant la louve au culte de *Roma Aeterna* est sans doute pour beaucoup dans le choix de ce type de décor sur des sarcophages. En effet, il suggère directement un des thèmes symboliques les plus puissants des décors funéraires: l'accession du défunt à une part d'éternité. La louve déploie ici, par ailleurs, sa vocation prophylactique, protégeant la dépouille du mort et son voyage vers l'Hadès.

On remarquera, d'autre part, que ce sujet apparaissait plus particulièrement sur des sarcophages d'enfants¹⁶².

Le sarcophage Fortunati, conservé au musée des Thermes, illustre différentes scènes de la vie d'un enfant¹⁶³; celui-ci représenté au centre, entouré de Muses, à gauche prenant une leçon avec son pédagogue et à droite, en compagnie des Parques. Aux extrémités de ce sarcophage de type *lenos* jaillissent deux mufles de lion, sous lesquels sont représentés à gauche la louve romaine et à droite Cerbère. La représentation en pendant de la louve et du gardien des Enfers évoque une signification eschatologique du motif de la louve à la fois protectrice et destructrice, rôle ambivalent que F. Kretschmar avait justement mis en valeur à propos de Cerbère¹⁶⁴. À la suite de H. Marrou et K. Schauenburg, C. Dulière suggère que cette mise en scène révèle que sa culture a permis à l'enfant défunt d'accéder à l'immortalité: elle parle à son sujet « d'héroïsation par la culture »¹⁶⁵. L'interprétation nous paraît quelque peu inadéquate. Le choix d'une scène représentant l'enfant près de son maître illustre, certes, sa sagesse, mais le principe de célébration du défunt nous paraît ici préférable à celui « d'immortalité ». Il est par ailleurs avéré que trois des dix sarcophages conservés présentant l'image de la louve étaient destinés à des enfants, ce qui est une proportion non négligeable¹⁶⁶. Dès lors, il est probable que le motif de la louve était choisi pour l'évocation des nouveaux nés buvant aux mamelles de l'animal; la louve devient alors un symbole prophylactique de l'animal psychopompe venant en aide au petit défunt.

155 Sarcophage Mattei emmuré au premier palier: voir note.

156 Walter 1985, p. 264; 435-436. Béal 1999, p. 97.

157 Turcan 1999, p. 39.

158 Le choix inhabituel à Rome d'une position inversée des *cellae* pourrait apparaître, ainsi que le rappelle R. Turcan, comme une matérialisation de ce palindrome (Turcan 1999, p. 39).

159 Dulière 1979, I, p. 287-293.

160 Voir *supra* p. . La louve apparaît également sur le bouclier de *Roma* du sarcophage de Torre Nova (voir plus bas).

161 Voir *supra* p.

162 Huskinson 1996, en particulier p. 103.

163 Marrou 1964 (rééd.), p. 33-36. Cumont 1966, p. 338. Salomonson 1957, p. 43-44. Dulière 1979, II, n° 129. Musso, in Giuliano 1995, p. 41-46, n°28. Parisi Presicce 2000, n° 21, p. 43.

164 Kretschmar 1938. Voir *supra* p.

165 Marrou 1964, p. 33-36. Schauenburg 1966, p. 286-287. Dulière 1979, I, p. 288.

166 Exemplaires de Marseille, Musée Borély (Dulière n° 127), du musée d'Ostie, inv.106 (Dulière, n° 131) et sarcophage Fortunati.

II. DIFFUSION ET RÉCEPTION DES PROGRAMMES ORNEMENTAUX IMPÉRIAUX

96. Sarcophage d'Ostie figurant la louve romaine sous une imago clipeata. Musée d'Ostie, inv. 1177. Début du III^e siècle ap. J.-C.



96

97. Sarcophage d'Ostie figurant la louve romaine dans un clipeus. Deuxième moitié du II^e siècle. Musée d'Ostie, inv. 106.



97

98. Relief du Palazzo Camuccini
(Cantalupo in Sabina). Fragment de
sarcophage. Copie du musée de la
Civilisation romaine (EUR), Rome.

Sujets héroïques

Rares sont les références à Énée dans les décors de sarcophages. Si le thème du *profugus* est attesté sur un sarcophage mis au jour à Ankara¹⁶⁷, on ne connaît aucun document de cette sorte dans les provinces occidentales de l'Empire. C'est dans les péripéties de son arrivée dans le Latium qu'Énée est mis en scène sur ce type de support. Ainsi deux sarcophages d'époque antonine offrent un exemple de traitement du thème du sacrifice de la truie, selon une mise en scène différente de celle que l'on a pu observer sur le relief de l'*ara Pacis*. Tous deux sont conservés dans un état fragmentaire, l'un et l'autre offrant des informations différentes sur l'aspect originel de la composition. Le fragment du Palazzo Camuccini constitue la partie gauche d'un panneau de sarcophage¹⁶⁸ (fig. 98); d'après la longueur conservée, 65 cm, on peut estimer qu'il subsiste environ un tiers du décor. Au premier plan, à gauche, une figure féminine est assise sur un rocher contre lequel est appuyé un bouclier dont l'épissime représente la tête de Méduse. À sa droite se dresse Ascagne et à côté de ce dernier un fragment de figure masculine tournée vers la droite. Au second plan on distingue les vestiges de trois personnages.

Grâce au sarcophage de Torre Nova conservé au Palazzo Borghèse¹⁶⁹, il est possible de restituer la scène du relief Camuccini (fig. 99). Celui-ci est conservé dans sa moitié inférieure, sur une hauteur de 60 cm, et sur pratiquement toute sa longueur. On peut ainsi identifier deux scènes: le sacrifice de la truie par Énée à gauche et son mariage avec Lavinia à droite. Les compositions des deux scènes sont parallèles: à gauche, une figure féminine assise sur un rocher, un bouclier à son côté; puis Ascagne, et Énée le protagoniste de la scène; des personnages secondaires les entourent. Dans la scène de gauche, la figure d'Ascagne, qui devait se situer entre la figure féminine assise et son père, est brisée, mais il subsiste les fragments de ses pieds. Le bouclier de la figure féminine de gauche est orné de scènes de batailles, tandis que



celui de la figure de droite est orné d'une représentation de la *lupa Romana*.

Ainsi, on déduit de la comparaison entre ces deux fragments de sarcophages qu'ils offraient la même composition et que, par conséquent, on est autorisé à restituer la scène représentée sur le relief Camuccini: il s'agit du sacrifice de la truie par Énée. La comparaison de ce fragment de sarcophage avec un relief du xv^e siècle conservé au musée des Offices de Florence, a fait dire à G. Q. Giglioli que ce relief Renaissance était probablement une copie du relief Camuccini¹⁷⁰ (fig. 101). Dans la mesure où le relief du musée des Offices représente la scène du sacrifice d'Énée selon la même composition et dans son intégralité, G. Q. Giglioli avait suggéré que le sarcophage Camuccini était intact, au moins dans sa partie gauche, à l'époque moderne. G. Q. Giglioli datait le sarcophage Camuccini du règne d'Hadrien, et le considérait comme plus ancien que le sarcophage de Torre Nova, ce dernier n'étant, pour lui, qu'une pâle copie du précédent. K. Fittschen reprenant ces documents à l'occasion de la publication d'un sarcophage du musée des Thermes (inv. 80712)¹⁷¹ (fig. 102),

¹⁶⁷ Lawrence 1951, 152-153, fig. 41. *LIMC*, s.v. "Aineas", n° 114. Spannagel 1999, n° A16.

¹⁶⁸ Rizzo 1906, p. 289-306. Robert, *SarkRel*, III/ 3, n° 21. Giglioli 1939, p. 109-116. Fittschen 1969, p. 332. *LIMC*, s.v. "Aineas", n° 166.

¹⁶⁹ Rizzo 1906, p. 289-306. Sieveking 1917, p. 168-171. Robert, *SarkRel*, III/3, p. 564-567. Strong 1937, p. 487-488. Giglioli 1939, p. 109-116. Fittschen 1969, p. 332. Dulière 1979, II, n° 124. *LIMC*, s.v. «Aineas», n° 167.

¹⁷⁰ Giglioli 1939, p. 113.

¹⁷¹ Fittschen 1969.

99. Sarcophage de Torre Nova.
Rome, Palazzo Borghese.
Deux scènes de la geste d'Énée :

le sacrifice de la truie dans la partie
gauche et le mariage d'Énée
et Lavinia (?) dans la partie droite.

100. Médaillon d'Antonin le pieux.
Énée sacrifiant la truie.



99



100

date, par comparaison, le sarcophage de Torre Nova du règne d'Hadrien ou du début de la période antonine. Quant au sarcophage du Palazzo Camuccini, il le date de la fin de la période antonine: «vgl. die langgestreckten Beine, die scharfkantigen, knittigen Gewandfalten»¹⁷². Sa chronologie relative des deux sarcophages est donc l'inverse de celle de Giglioli, le sarcophage de Torre Nova étant en réalité antérieur à celui du Palazzo Camuccini de quelques décennies.

La composition ainsi restituée offre une image du sacrifice de la truie par Énée finalement peu éloignée du relief de l'*ara Pacis* (fig. 25). On reconnaît alors la mise en scène du groupe central, avec d'une part Énée, derrière lequel se dresse son fils Ascagne, et de l'autre côté de l'autel, un *uictimarius* penché en

avant pour retenir la truie. On retrouve cette composition sur un médaillon du règne d'Antonin le Pieux (fig. 100). Ces décors peuvent être considérés, quoi qu'il en soit, comme un autre témoignage en faveur de l'identification de la figure d'Ascagne derrière Énée sur le panneau de l'*ara Pacis*. La présence de la figure féminine assise n'est pas, par ailleurs, sans évoquer la figure de Roma qui ornait un autre panneau du monument augustéen¹⁷³; les sarcophages apparaissent, de fait, comme une forme de synthèse visuelle de deux des reliefs de l'*ara Pacis*. Cette composition permet donc de supposer que c'est de ce monument que l'artisan ayant réalisé un tel décor de sarcophage a puisé son inspiration. Sur ces sarcophages, la représentation du mariage d'Énée et de Lavinia apparaît comme une nouvelle illustration de l'importance du thème d'*Amor* et de l'union des couples sur le décor de sarcophage. Ainsi le sarcophage de Torre Nova et son «double» du Palazzo Camuccini s'inscrivent dans la lignée des scènes où des époux – ou des couples de divinités tels Mars et Vénus – se tendent la main en signe de *concordia*¹⁷⁴. Ainsi, pour R. Turcan, la *dextrarum iunctio* entre Énée et Lavinia est un archétype mythico-historique

173 Koeppel 1987, cat. n°4, p. 113-115, fig. 4-7; Zanker 1988, fig. 126 et 157.

174 Turcan 1999, p. 62.



de la *fides* par laquelle les époux participent de la stabilité et donc de l'éternité de Rome¹⁷⁵.

Un seul sarcophage met en scène des péripéties de la geste de Romulus: il s'agit d'un exemplaire du musée des Thermes figurant l'enlèvement des Sabines et la guerre qui s'ensuit¹⁷⁶ (fig. 102). Un point commun unit les sarcophages illustrant la geste d'Énée à ce dernier exemplaire: la mise en scène du héros fondateur offrant un sacrifice. Ce trait révèle que ces figures mythiques continuaient à être, au III^e siècle, de puissants symboles de *pietas*, vertu garante de l'*Aeternitas*: tant que l'on reproduira les gestes du sacrifice, enseignés par les fondateurs de Rome, la cité continuera d'exister.

Les décors funéraires sont le lieu d'une authentique réception de la propagande impériale: l'image d'Énée et celle de Romulus sont, en effet, interprétées et récupérées en contexte funéraire comme incarnations de la *pietas* et de la *uirtus*. Bien qu'Énée symbolise plutôt, à première vue, la *pietas erga parentem* et Romulus la *uirtus*, il semble que la représentation en pendant des deux figures et la complémentarité, voire

l'indissociabilité de ces vertus dans la sphère publique, ait entraîné une diffusion pareillement conjointe dans la sphère privée. Notons, en particulier, qu'Énée pouvait lui aussi apparaître comme un *exemplum* de l'apothéose par la *uirtus*¹⁷⁷. Rappelons, par ailleurs, que l'image de la *lupa Romana* sur des monuments funéraires apparaît dès le règne d'Auguste à une époque où le motif n'était attesté qu'en contexte militaire. Il est d'ailleurs symptomatique que la première attestation du motif, sur une tombe de Saintes, apparaisse sur l'orbe d'un *clipeus*¹⁷⁸ (fig. 73). En outre, sur des urnes et autels funéraires d'époque julio-claudienne, la louve est figurée en alternance avec un aigle, autre motif dont l'emploi en contexte militaire est très fréquent (fig. 74-76). Quant à la figure d'Énée, elle n'est pas attestée en contexte funéraire avant la première moitié du II^e siècle, c'est-à-dire à l'époque antonine, au moment où le motif réapparaît après une longue éclipse des programmes iconographiques impériaux. Par ailleurs, deux ensembles de monuments examinés ici, les stèles figurant la *lupa Romana* et les monuments funéraires figurant la fuite d'Énée révèlent un schéma de diffusion parallèle. Dans un cas comme

175 Turcan 1999, p. 63.

176 Rome, Museo Nazionale Romano, inv. 80712, vers 170 ap. J.-C.: Andreae, in Helbig III, n° 2147. Fittschen 1969. Sichtermann, Koch 1975, p. 186, n° 45. LIMC, s.v. «Romulus et Remus», n° 19.

177 Le principal modèle de l'apothéose par la *uirtus* était sans aucun doute Hercule. Pour quelques exemples de l'image du héros en contexte funéraire, en Germanie: Noelle 1976, p. 432-437. Cette tradition sera renouvelée à l'époque moderne: Polleross 2001.

178 *Supra* p.

101. Relief du *xv^e* siècle conservé au musée des Offices de Florence. Il reprend le type iconographique des sarcophages du Palazzo Camuccini et de Torre Nova.

102. Sarcophage du musée des Thermes représentant des épisodes de la vie de Romulus. Rome, Musée national romain, inv. 80712. Vers 170 ap. J.-C.

Seule la partie inférieure est conservée mais on connaît l'aspect originel de ce sarcophage par un dessin du Codex Tophamianus conservé à Eton.



101



102

dans l'autre, les prototypes, ou du moins les premiers reliefs, sont fabriqués à Turin et diffusés ensuite dans les provinces du Danube, et plus particulièrement en Pannonie. Excluant ici la simple coïncidence, il nous semble que ces deux « études de cas » mettent en lumière le dynamisme des réseaux de circulation entre *Augusta Taurinum* (Turin) et *Aquincum*, capitale de la Pannonie, au début du *ii^e* siècle de notre ère¹⁷⁹. Enfin, le fait que ces monuments funéraires ne soient pas attestés à Rome, mais uniquement dans les provinces, témoigne sans aucun doute que

ces thèmes, qui apparaissaient sur des monnaies de l'époque antonine, étaient perçus par les autochtones comme de forts symboles de romanité, alors qu'ils étaient dédaignés des habitants de la capitale.

179 *Aquincum* devient capitale de la Pannonie inférieure en 106, sous Trajan: Hajnóczy et alii 1998, p. 41.

9.

LES MYTHES FONDATEURS DE ROME EN CONTEXTE DOMESTIQUE

Traditions picturales
et littéraires dans le décor
domestique

Paysages des origines

«*Hoc quodcumque uides, hospes, quam maxima Roma
est ante Phrygem Aenean collis et herba fuit;
atque ubi Nauali stant sacra Palatia Phoebos
Euandri profugae concubuerunt boues*»¹

(Avant Énée le Troyen, cette Rome,
dont l'étranger admire la grandeur,
était une colline couverte de pâturages.

Les troupeaux fugitifs d'Évandre ont foulé cet espace
où s'élèvent des autels consacrés à Apollon.)

¹ Properce, IV, 1, 1-4.

Le tableau de la *domus* de Fabius Secundus à Pompéi

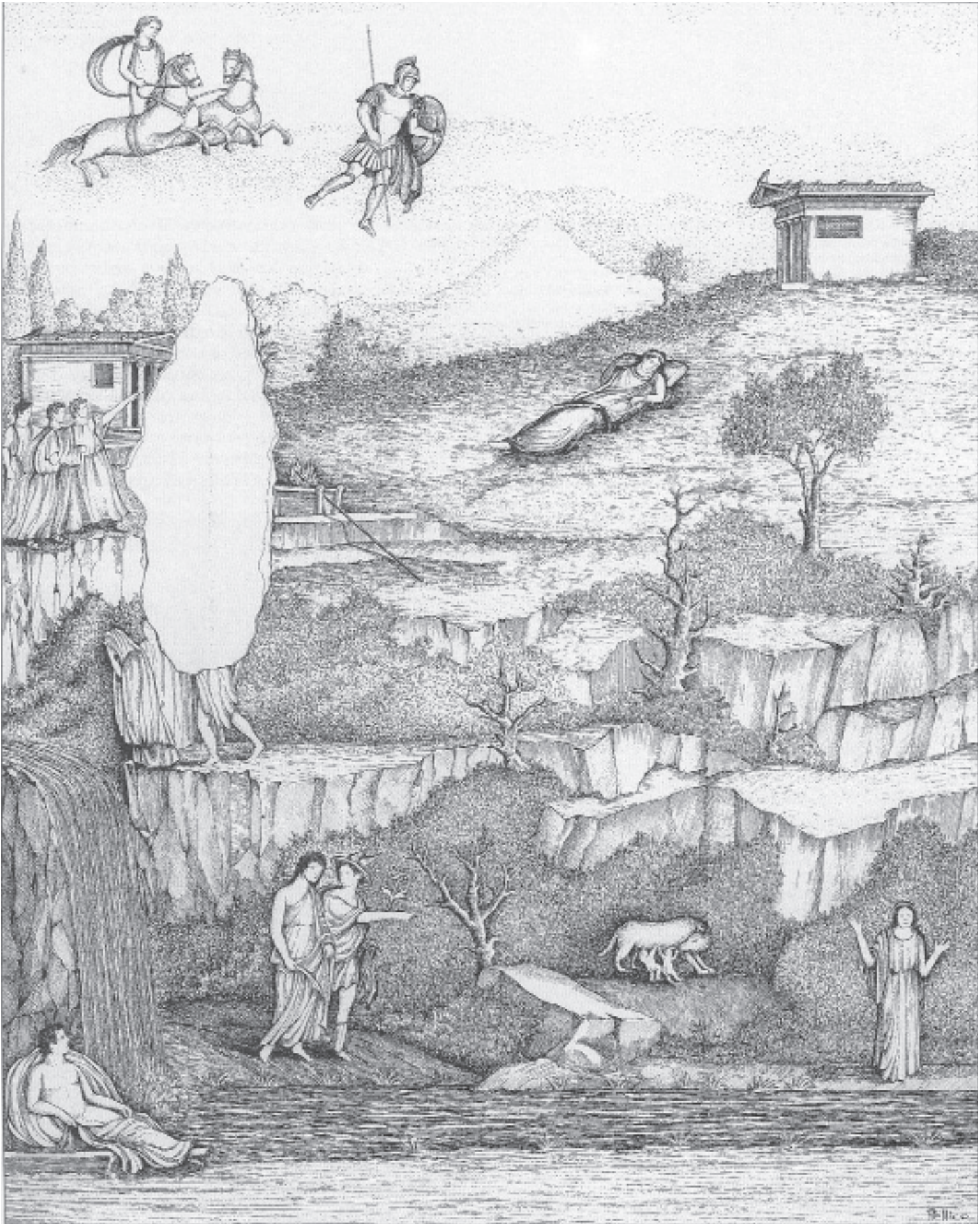
Le tableau mis au jour à Pompéi, dans la maison de M. Fabius Secundus (V, 4, 13)² met en scène, dans un paysage idyllique destiné à suggérer l'âge d'or des origines, la geste de Rhéa Silvia (fig. 103). Il était peint dans l'ancien édicule central de la paroi septentrionale du *triclinium* de la *domus*. Quatre épisodes sont illustrés, répartis sur trois registres, ordonnés selon une succession temporelle qui suit la pente de la colline: le premier registre représente le dieu descendant du ciel vers la vestale endormie, il est désigné à gauche par un groupe de *togati* tendant la main vers lui; dans le second registre, figure le châtimement de Rhéa Silvia, emmenée par un sicaire d'Amulius pour être emprisonnée ou enterrée vivante; le troisième registre figure Mercure conduisant Rhéa Silvia vers le fleuve, lui désignant en chemin l'allaitement des jumeaux par la louve; enfin, une figure féminine à droite, au bord du fleuve, écarte les bras en signe de surprise ou de désarroi. La colline et le cours du Tibre sont ici les fils conducteurs le long desquels s'échelonnent les différents épisodes de la légende de Rhéa Silvia jusqu'au sauvetage des jumeaux par la louve; il s'agit donc d'une œuvre unique où le paysage offre un cadre à une matérialisation du développement « chronologique » – ou séquentiel – de la narration.

La scène du cheminement de Rhéa Silvia vers son châtimement connaît un strict parallèle sur un des panneaux latéraux du sarcophage Mattei, conservé au Vatican³. (fig. 95) Sur ce relief, il apparaît plus clairement que Rhéa est accompagnée par un sicaire d'Amulius. Il est particulièrement intéressant de signaler, que la scène du châtimement de Rhéa Silvia proprement dit, est fréquemment remplacée par l'image de la jeune fille marchant vers son destin⁴. Peut-être peut-on expliquer ce choix iconographique du fait que la tradition littéraire sur la fin de Rhéa Silvia n'était pas fixée: il s'agit d'un « motif libre » de la légende, dont la narration variait beaucoup d'un

² Schefold 1957, p. 88. Dionisi 1972, p. 10-18. Dulière 1979, I, p. 110-113. Wiseman 1981. Grandazzi 1986b, p. 59-60. Cappelli R. 2000, p. 167-176. Rouveret 2001, p. 266-267. *PPM*, V, 4, 13.

³ Vatican, Cortile Ottagono, inv. 916, datable vers 230-240 ap. J.-C.: Andreea et al. 1998, pl. 292.

⁴ Il existe également un thème comparable sur le troisième registre de l'*ara Casali* (*infra* p.), où les sicaires viennent chercher la jeune fille. Le seul exemple d'une image représentant le châtimement de Rhéa Silvia que nous ayons été en mesure d'identifier – avec toutes les réserves que nécessite un *unicum* – apparaît sur le décor sculpté de la basilique Emilienne (voir *supra* p.)



103. Tableau dit « des origines de Rome ». Pompéi, V, 4, 13, maison de M. Fabius Secundus. Naples, MANN, salle 88 (s.n.i.) (dessin d'après Carandini, Cappelli 2000).

auteur à l'autre⁵. Toutefois la présence du Tibre au pied de la falaise semble suggérer que c'est la version où la jeune fille était jetée dans le fleuve, souvent attestée chez les poètes depuis Ennius, qui était envisagée ici⁶. Malgré sa composition en registre, ce tableau offre une grande unité structurelle. Le geste de Mercure psychopompe montrant du doigt à Rhéa Silvia – devenue l'épouse du Tibre – la louve allaitant les jumeaux apparaît comme un écho à celui des *togati* désignant l'apparition du dieu Mars au premier registre. Ce geste de la désignation de l'événement miraculeux a en réalité une grande importance dans la narration puisqu'il constitue le seul trait d'union existant d'une scène à l'autre. Parallèlement, la jonction entre le premier et le deuxième registre est assurée par la haste posée contre l'autel, tandis que le lien entre le deuxième et le troisième registre est matérialisé par la chute du fleuve. Imperceptibles au premier abord, ces éléments de liaison font beaucoup pour donner au tableau l'apparence d'un récit en images.

La mise en scène de ce tableau – figurant la légende de Rhéa Silvia et du sauvetage des jumeaux par une louve – illustre la rencontre entre un paysage des origines « idyllisé » et une légende héroïque⁷. Ce décor a fait l'objet de la part de T. P. Wiseman d'une interprétation topique, le savant identifiant la colline qui sert de cadre au récit avec le Palatin⁸. Le petit temple rectangulaire en haut de la colline serait ainsi le temple de la Victoire⁹ et en bas se trouverait la grotte du Lupercal avec la statue de la louve. On hésitera à adhérer à cette localisation stricte, dans la mesure où ces événements légendaires sont supposés se dérouler à Albe. Il faut plutôt, selon nous, regarder l'unité de lieu qui préside à la mise en scène de ce décor comme un artifice artistique destiné à créer une composition harmonieuse.

Le temple apparaissant dans le dos de Rhéa Silvia peut donc tout simplement figurer le *locus Martis* où la jeune vestale vient puiser l'eau sacrée¹⁰. Quant au

second édifice représenté à gauche, sous le char de Sol, son interprétation est en quelque sorte subordonnée à l'identité de trois personnages masculins figurés à côté, désignant d'un geste de la main la prodigieuse descente. Ceux-ci portent d'amples toges bordées de pourpre, tandis que leur tête est ceinte d'une couronne de feuilles qu'on voit surtout sur le personnage de gauche. Pour T. P. Wiseman, il s'agit d'une représentation idéalisée du peuple romain devant le temple de Vesta sur le Forum¹¹. Critiquant cette interprétation, R. Cappelli préfère ajouter foi à la proposition d'E. Pais, qui reconnaissait ici les *Salii Palatini*, prêtres du dieu de la guerre¹². Il est vrai qu'il existe quelques arguments en faveur de cette hypothèse, comme le port de la *toga purpurea* – qui rappelle la *tunica picta* et la *trabea* bordée de pourpre décrite par Denys comme vêtement des Saliens¹³ – et la couronne, que Pline décrit comme attribut principal du costume des Saliens¹⁴. Pourtant cette interprétation se heurte à un obstacle majeur : les Saliens sont représentés habituellement comme des hommes en armes, ce qui n'est pas le cas ici¹⁵.

Mais si le lieu représenté sur cette peinture est onirique, certains éléments du décor ont pu être puisés par l'artiste dans les représentations des lieux de mémoire de la première Rome¹⁶. Ainsi, l'autel contre lequel est appuyée une lance pourrait évoquer la *Roma quadrata* : la présence de la lance rappelle en effet la légende du cornouiller sacré, arbre né de la haste que Romulus avait jetée de l'Aventin sur le Palatin, à l'endroit où, plus tard, fort du second auspice, il creusera la fosse de fondation de la cité et érigera l'autel du nouveau feu de la *Roma quadrata*¹⁷. En somme, on aurait plutôt tendance à considérer que ces *togati* qui tendent la main sont une allégorie du peuple albain, hypothèse qui se rapproche assez de celle de T. P. Wiseman, à la différence que nous nous refusons à reconnaître dans le bâtiment à l'arrière-plan le temple de Vesta, mais y voyons un bâtiment

5 Poucet 1985, p. 238-241.

6 Ennius, *Ann.*, I, 32-48. Ovide, *Fastes*, III, 9-7.

7 Rouveret 1989, p. 323-331 et Sichtermann 1984 ; « paysages des origines » : Rouveret 2001.

8 Wiseman 1981. Carandini a tenté récemment une autre interprétation topique : Carandini 2008, p. 14-17.

9 Il suit pour cette interprétation le texte de Denys d'Halicarnasse relatif à la fondation arcadienne du Palatin : Denys d'Halicarnasse, I, 32, 3-5.

10 Denys d'Halicarnasse, I, 77.

11 Wiseman 1981, p. 36 sq.

12 Pais 1905, p. 47 sq. ; Cappelli 2000, p. 169.

13 Tite-Live, I, 20, 4 et D.H., II, 70-71. Romulus lui-même portait à la fin de son règne une toge bordée de pourpre : Plutarque, *Rom.*, 26,2.

14 Pline, *H.N.*, XV, 134.

15 Le mythe étiologique de l'armement des Saliens est lié à l'épisode de l'ancile divin tombé du ciel sous le règne de Numa : Plutarque, *Num.*, 13, 1-3. Schäfer 1980.

16 Balland 1984 sur les lieux sacrés de la première Rome conservés sur le Palatin.

17 Carandini, Cappelli 2000, p. 177-183 (Cappelli.) ; Grandazzi 1993 ; Mastrocinco 1998, p. 681-688.

symbolisant la cité. N'oublions pas que ce tableau relève de la tradition picturale romaine des représentations idylliques, qui mettent en scène des fantaisies architecturales dans un cadre paysagiste¹⁸. Il en ressort que les constructions intellectuelles mises en œuvre par certains chercheurs pour identifier les bâtiments sur ce type d'œuvre sont, certes, fort intéressantes, mais probablement sans objet.

Sur ce tableau sont peints les divers éléments que les auteurs augustéens – Properce en particulier, mais aussi Tibulle, Virgile et Tite-Live¹⁹ – évoquant le paysage des origines, citaient comme nécessaires à la représentation intellectuelle des *primordia*²⁰: collines, rochers, cascade, rivière, bois fournissent le cadre à ces saynètes, qui, juxtaposées, nous content la légende de Rhéa Silvia. D'ailleurs A. Rouveret démontre comment l'étymologie même des *loca primordia* de la Rome antique les définit à partir des caractéristiques paysagères qu'on leur attribue²¹: elle remarque ainsi que les paysages des origines sont surtout faits d'eau et de collines; mais ces exégèses étymologiques peuvent aussi faire référence à des animaux, comme le Palatin qui est la colline des « bêlant troupeaux » chez Naevius²², ou l'Aventin, siège de la prise d'auspices de Romulus, caractérisée comme la colline aux oiseaux²³. Dans les autres images de Lupercal de notre corpus, ce paysage des origines est réduit à ses attributs les plus élémentaires, destinés à ancrer simplement la scène dans le monde de la pastorale, la naissance des héros fondateurs de Rome ne pouvant avoir pris place ailleurs que dans un cadre historico-géographique dont on se faisait une conception idyllique. On soulignera que si les auteurs augustéens se sont fait l'écho de telles traditions, ils doivent sur ce point être considérés comme les héritiers du courant littéraire alexandrin né à l'époque hellénistique, dont Théocrite est l'un des plus célèbres représentants²⁴. Cependant, on créditera les artistes et auteurs romains d'avoir su recréer leur histoire « nationale », afin de l'insérer dans le cadre de cette tradition grecque.

Ainsi, ces éléments de paysage apparaissent dans notre corpus dès l'époque républicaine, et déjà dans le miroir prénestin, qui est la première attestation iconographique de l'insertion de la scène du sauvetage des jumeaux dans un paysage des origines: les rochers, l'arbre, les oiseaux, les bergers témoignent de l'ancienneté de l'association de ces éléments à la mise en scène intellectuelle et artistique de la légende²⁵ (fig. 2).

Médailles de lampes et de cistes de plomb

La scène de la fuite d'Énée n'est que rarement mise en scène dans des éléments de paysage. Une des rares exceptions est un décor de médaillon de lampes de terre cuite créée à Rome et diffusé, notamment, dans les provinces d'Afrique du Nord et du Proche-Orient²⁶ (fig. 104). Les éléments de décor prêtent à controverse. Le groupe d'Énée, Ascagne et Anchise évolue vers la droite, devant un arrière-plan composé d'un bâtiment circulaire jouté d'un palmier, et, à droite du groupe, d'un cippe servant de base au Palladium. L'interprétation de ce décor est associée habituellement par les chercheurs à celle d'un autre groupe d'objet: des médailles émises durant le règne d'Hadrien, figurant le groupe de la fuite d'Énée dans un décor où l'on retrouve le motif du bâtiment circulaire (nommons-le *tholos*)²⁷ (fig. 50). Mais l'association nous paraît abusive car les éléments de décor, mis à part la présence d'une tholos, sont complètement différents. Le palmier figurant sur le médaillon de la lampe porte – en raison de sa polysémie – une forte charge symbolique. Il est notamment associé à quatre prodiges, l'un concernant Romulus, les trois autres Auguste. Le premier est rapporté par Ovide, il s'agit du rêve de Rhéa Silvia²⁸:

« Je veillais sur le feu d'Ilion quand, glissant de mes cheveux, ma bandelette de laine tombe devant le foyer sacré; de la bandelette sortent à la fois deux palmiers: l'un d'eux était plus grand et bientôt de ses lourds rameaux il eut couvert le monde et de sa chevelure atteint les astres au plus haut des cieux. Voici que mon oncle brandit contre eux une hache: cet avertissement me terrifie et mon cœur tressaute d'effroi. L'oiseau de Mars, le pivert, et une louve combattent

18 Rouveret 2001. Bergmann 1999; Lavagne 1993, p. 769-777; Grimal 1938 (en relation avec les *Métamorphoses* d'Ovide).

19 Rouveret 2001. Properce, IV, 1, 65-66; Virgile, *Énéide*, VIII, 338 sq. Tibulle II, 5, 33-34. Tite-Live, I, 4, 4.

20 Rouveret 2001, p. 263-265.

21 *Ibidem*, p. 265-266.

22 Varron, *L.L.*, 5, 53.

23 Varron, *L.L.*, 5, 43.

24 Adriani 1959, *passim*.

25 Voir *supra* p.

26 Schauenburg 1960, p. 176 sq., n° 83. Bailey 1988, III, p. 38, n° Q3287. Mlasowsky 1993, n° 127. Spannagel 1999, n° A 40. Dardenay 2005.

27 *Supra* p.

28 Ovide, *Fastes* III, 9-70 (traduction H. L. Bonniec, Belles Lettres, Paris, 1990).

104. Lampe de terre cuite figurant la fuite d'Énée. British Museum, inv. 1978.6-3.1.



104

105. Médaillon de ciste en plomb. Pompéi. Cinq cistes portant chacune au moins un médaillon figurant la fuite d'Énée.



105

pour la défense des arbres jumeaux: grâce à eux les deux palmiers furent sauvés». Elle dit et d'une main mal assurée, elle souleva son urne pleine ».

Deux autres sont rapportés par Suétone :

– «Les prodiges éveillaient surtout son attention. Il transplanta dans la cour intérieure auprès de ses dieux Pénates et il fit cultiver avec grand soin un palmier né devant sa maison, entre les jointures de pierre »²⁹.

– «Parmi les prodiges qui précédèrent l'accession au pouvoir d'Auguste, le divin Jules, choisissant près de Munda l'emplacement de son camp, fit abattre une forêt dans laquelle on trouva un palmier, qu'il ordonna de respecter comme un présage de victoire. Il en naquit aussitôt des rejetons, qui en peu de jours, non seulement égalèrent la tige, mais la couvrirent même toute entière...ce prodige fut, dit-on, un des principaux motifs qui déterminèrent César à ne vouloir pour successeur que le petit fils de sa sœur »³⁰. Et enfin Quintilien relate un dernier miracle dont le cadre est Tarragone. Sur l'autel dédié à l'empereur Auguste poussa un palmier, prodige illustré sur des monnaies de Tarragone du règne de Tibère³¹. Le conseil de la cité envoya des messagers pour informer l'empereur de cet événement, mais ce dernier répondit sèchement: «On peut voir à quel point vous allumez

souvent des feux sacrificiels »³². C'est certainement en ce sens qu'il faut interpréter la présence du palmier dans le décor du médaillon des lampes en question³³. Le palmier associé à Énée préfigure la grandeur de la *domus* impériale. Mais il pourrait également, en tant qu'élément de paysage exotique, être interprété comme un élément topique permettant de situer la scène en Asie mineure.

L'interprétation iconographique de ce décor est intimement liée à celle de médaillons ornant des cistes de plomb mises au jour dans plusieurs *domus* pompéiennes³⁴ (fig. 105). Cinq exemplaires sont ornés de médaillons figurant la fuite d'Énée dont l'iconographie est absolument semblable à celle des médaillons du type I, à un détail prêt, d'une grande importance: du «feu» s'échappe du toit. Ce «feu», qui ne peut avoir que deux explications, réduit le champ des interprétations: s'il s'agit bien de feu, dans ce cas le temple est en flammes et il doit s'agir d'un temple troyen, illustrant la destruction de la ville; ou bien il ne s'agit pas de feu, mais de fumée – le détail n'est pas clair, car les médaillons sont très oxydés – et dans ce cas, il ne peut s'agir que du temple de Vesta dont le toit était percé d'un orifice permettant à la

²⁹ Suétone, *Aug.*, XCII, 6 (traduction: J. Gascoü, Flammarion, Paris, 1990).

³⁰ Suétone, *Aug.*, XCIV, 16.

³¹ *RPC*, I, n° 218, p. 104 et pl. 16.

³² Quintilien, *Inst.Or* VI, 3, 77 (traduction: J. Cousin, Belles Lettres, Paris, 1976).

³³ G. Sauron a, le premier, réalisé un rapprochement entre la description par Ovide du rêve de Rhéa Silvia et le récit de l'*ostentum* survenu à César au cours de la bataille de Munda: il souligne ainsi le parallélisme entre «*somnium* et *ostentum*»: Sauron 1982, p. 701-703 et *idem* 1994, p. 6.

³⁴ Adamo Muscettola 1983.

fumée du feu sacré de s'échapper³⁵. Or Virgile écrit dans l'*Énéide* qu'Énée amena de Troie non seulement les Pénates, mais aussi le feu sacré de Vesta. Lorsqu'il apparaît en songe à Énée, Hector lui commande :

«Troie te confie ses choses saintes et ses Pénates, prends-les comme compagnons de tes destins, pour eux cherche une ville qu'au terme tu instaureras, grande. Ainsi dit-il et des profondeurs du sanctuaire il apporte dans ses mains les bandelettes, la puissante Vesta et le feu éternel »³⁶.

Ainsi, chez Virgile, Énée emporte les Pénates au même titre que le feu de Vesta. Plus tard, les témoignages de Macrobe et de Servius attestent la communauté des rites de Vesta et des Pénates à Lavinium³⁷. Ils remarquent, en effet, dans des termes presque similaires: «Virgile a appelé du même nom (de Pénates) Vesta aussi, qui à coup sûr fait partie des Pénates ou est leur compagne »³⁸ et «On se demande donc si Vesta fait aussi partie des Pénates, ou si elle est considérée comme leur compagne »³⁹. Ajoutons la métaphore d'Ovide dans le passage précédemment cité: il désigne le feu de Vesta sous le nom de «feu d'Ilion ». Ainsi la *tholos* est traitée comme un élément de décor archaïsant, du type *casa Romuli* ou temple de Vesta, contemporains de la fondation de Rome. La *tholos* serait, selon certains, la représentation du temple des Pénates de Troie⁴⁰. En somme, puisque les Pénates, Vesta et le Palladium partageaient le même sanctuaire sur le forum de Rome⁴¹ et que le culte des Pénates et celui de Vesta était associés à Lavinium, il est probable que, sur ces lampes, l'apparence du temple de Vesta ait été choisie pour représenter le temple duquel Énée avait enlevé «les choses saintes de Troie ». L'association des cultes des *pignora imperii* en milieu romain a entraîné une assimilation rétrospective de ces mêmes cultes, dans la vision que l'on avait alors des temps héroïques. Ainsi entouré des Pénates, du temple de Vesta et du Palladium, qui lui a été restitué par Diomède dans des circonstances sur lesquelles les versions divergent⁴², Énée, fondateur du peuple romain, est figuré au milieu des objets de culte garants de la pérennité de Rome.

Les documents étudiés présentent deux types de «paysages des origines ». Le tableau pompéien – qui s'inscrit dans le champ de la peinture «idyllico-sacrée » – met l'accent sur les éléments constitutifs du paysage, la colline, l'élément aquatique et la végétation. Quant aux médaillons de cistes et de lampes, ils mettent en scène l'ancêtre du peuple romain entouré de motifs symboliques et archaïsants; une telle solution fait moins appel à la sensibilité du spectateur – ce qui, au contraire, est le cas du tableau de la *domus* de Fabius Secundus – qu'à des référents culturels spécifiques. Néanmoins, l'un comme l'autre se font l'écho de ce que A. Rouveret qualifie de «nouvelle image de la citoyenneté », laquelle prend naissance dans l'inauguration par Auguste d'une vision idéologique de la Rome restaurée⁴³. Celle-ci prend officiellement modèle sur une image artificiellement reconstituée de la Rome des origines, dont les poètes augustéens, de Virgile à Properce, seront les chantres. Ils créent ainsi un univers poétique dont la transcription visuelle passera par l'emploi de poncifs faisant directement référence à un âge d'or pastoral. Par ailleurs, l'adaptation de thèmes mythologiques à ce nouvel «univers pictural » a entraîné l'association spontanée de l'image des héros des *primordia* à de tels éléments de paysage. Le médaillon de lampe – où la fuite d'Énée est encadrée de l'image d'une *tholos*, d'un palmier et du Palladium – en est la version «synthétique ». Dès lors, cette Rome nouvelle restaurée à l'image d'une Rome originelle idéale doit donner naissance à un nouveau genre de citoyen, dont les vertus seraient celles de ses ancêtres. Ainsi, c'est une évocation de la *pietas* du citoyen qui transparaît dans ces deux décors, à travers la représentation de temples, autel, cippe, statue de culte, et surtout, sur les médaillons de lampes et de cistes, par la présence d'Énée.

Cet aspect révèle la valeur intrinsèque du paysage romain: il exalte la *pietas* du maître de maison. P. Zanker a ainsi fait valoir que l'expression de la piété était le principal message procédant des paysages «idyllico-sacrés », parmi lesquels on peut ranger le tableau pompéien⁴⁴. Cette vertu est en effet sous-jacente dans les représentations de type bucolique – d'où émane une profonde impression de paix et de félicité – dans lesquelles temples, autels et instruments du culte sont les principaux éléments du décor. Or, depuis Virgile, les paysages bucoliques

35 Dubourdieu 1989, p. 453-516.

36 *Énéide*, II, 293 et 296-7.

37 Dubourdieu 1989, p. 292-296.

38 Macrobe, III, 4, 11.

39 Servius, *Ad Aen.*, II, 296.

40 Zevi 1989, p. 250. Cappelli 2000, p. 158. Maaskant-Kleinbrink 1992.

41 Cicéron, *Scaur.* 48.

42 Ripoll 2001.

43 Rouveret 2001.

44 Zanker 1990, p. 285.

sont chargés d'un sens politique: ils expriment la croyance en un renouveau apporté par le principat d'Auguste. Au cœur d'un tel univers moral, la *pietas* est une vertu première: dans les *Géorgiques* notamment, la simple vie de berger menée par Romulus est célébrée comme celle de la piété originelle⁴⁵. Ces paysages constituent, de ce fait, une double évocation du *saeculum aureum*: l'âge d'or des origines y est évoqué comme un précédent au *saeculum* augustéen. Cette paix originelle est ainsi, en quelque sorte, l'argument qui préside à la «renaissance» augustéenne: elle est son paradigme.

Thèmes pastoraux et tradition pittoresque

L'image des bergers penchés au-dessus de l'ancre du Lupercal

Quelques mosaïques conservent le témoignage d'une tradition picturale de représentation pittoresque de la scène de la découverte de la louve romaine⁴⁶. La plus célèbre est sans aucun doute le pavement de Larino en Italie, qui présente dans sa partie centrale un tableau richement composé figurant la découverte par deux bergers de la louve allaitant les jumeaux dans le Lupercal⁴⁷ (fig. XV). Encadré d'une bordure ornée de rinceaux peuplés d'Amours chasseurs, le tableau présente une organisation spatiale étirée en hauteur. Dans la partie supérieure, deux bergers coiffés de chapeaux et tenant un *pedum* à la main réagissent à la découverte, dans l'ancre rocheux qu'ils surplombent, de l'allaitement de jumeaux par une louve. L'un des deux hommes désigne du doigt le prodige tandis que l'autre porte la main devant la bouche. Ainsi que l'a révélé notre étude typologique du thème de la louve romaine, ce type de composition, avec les bergers penchés au-dessus de l'ancre, est caractéristique de l'époque sévérienne. On ignore la provenance exacte de cette mosaïque mise au jour sur le site de l'antique Larinum, *municipium* romain inclus par Auguste dans la seconde région (*Apuleia*). Le pavement de Larino n'est plus une œuvre isolée: les récentes fouilles de la *villa rustica* de Font de Mussa (Benifaio), en Espagne, ont livré une mosaïque

offrant une scène typologiquement similaire (fig. XVI). La pièce qu'ornait la mosaïque était semi souterraine, à un niveau inférieur par rapport aux autres pièces de la villa, et accessible par une rampe⁴⁸. Une partie de la mosaïque a été détruite: l'implantation d'un collecteur municipal en a fait disparaître une bande de décor. La mosaïque ornait toute la surface du sol d'une pièce rectangulaire de 4,25 m sur 5,50 m. La lacune dans l'angle nord-ouest correspond à l'emplacement de la rampe d'accès à la pièce. Il s'agit d'une mosaïque en noir et blanc, à l'exception du motif central inséré dans un cercle délimité par une bordure de feuilles lancéolées. L'*emblema* central, polychrome, représente deux bergers se penchant au-dessus d'une grotte sous laquelle s'est abritée la louve qui allaite Romulus et Rémus. Lorenzo Abad Casal propose une datation stylistique dans la moitié du II^e siècle ap. J.-C., peut-être même dans les premières décennies du III^e siècle ap. J.-C.⁴⁹. Des éléments stratigraphiques viennent corroborer cette datation: la mosaïque correspond à une seconde phase d'occupation de la villa qui ne peut avoir débuté avant la seconde moitié du II^e siècle⁵⁰.

Doit-on voir, dans ce type de représentation, des images directement influencées par les récits littéraires de la légende? En effet, Tite Live, Plutarque, Denys d'Halicarnasse, en particulier, offrent des récits riches en détails et en descriptions pittoresques de l'abandon des jumeaux, de leur sauvetage par une louve et de la découverte du groupe par des bergers. On peut invoquer l'influence des textes d'époque romaine, mais pas seulement, car ce type d'image conserve avant tout l'héritage de la tradition des images pastorales de l'époque hellénistique, dont nous avons, par ailleurs, évoqué le lien avec la littérature alexandrine⁵¹. Le motif de la louve allaitant les jumeaux dans une grotte en présence de bergers est de toute façon une synthèse iconographique de plusieurs moments ou de plusieurs versions de la légende; en effet, aucun texte ne précise que les bergers découvrent la louve allaitant dans une grotte: chez Denys d'Halicarnasse, la louve se retire dans un ancre rocheux au terme de l'allaitement et après la découverte du groupe par les bergers⁵². De la même

45 Zanker 1990, p. 287.

46 Tradition que l'on retrouve sur des intailles républicaines figurant Faustus et la louve: Dardenay 2008.

47 Dulière 1979, I, p. 116-117. *LIMC*, s.v. «Faustulus», n° 8. Abad Casal 2004, p. 80, fig. 13. Neira Jiménez 2005.

48 Raga i Rubio 2004, p. 57-63.

49 Abad Casal 2004, p. 82-83.

50 Raga i Rubio 2004, p. 62-65.

51 Dardenay 2008.

52 Denys d'Halicarnasse, I, 79.

106. Panneau latéral du sarcophage Mattei (fig. 105). Scène de Lupercal.

manière, les sources littéraires évoquent la présence d'un ou de plusieurs bergers lors de la découverte de la scène, mais pas de deux. Dès lors, la présence d'un second berger à côté de Faustulus doit être interprétée comme une duplication de la figure du berger, en réponse à un souci d'équilibre et de symétrie au sein de l'image, et comme un écho à la gémellité des enfants allaités par la louve⁵³.

Il convient de s'attarder sur cette composition iconographique dans laquelle les bergers apparaissent au-dessus de l'ancre du Lupercal. C'est dans la seconde moitié du II^e siècle qu'apparaît dans le programme iconographique du tombeau d'Aguzzano (via Tiburtina) la première attestation de ce schème qui ne connaîtra un réel écho qu'à l'époque sévérienne, (fig. 88). La scène de Lupercal, aujourd'hui très abîmée, présente en son centre la grotte sous laquelle sont abrités la louve et les jumeaux. L'abri rocheux est encadré par deux personnages, une figure féminine assise à droite et un homme, à gauche, dont la silhouette très endommagée laisse toutefois deviner l'extrémité d'un bâton ou d'une lance, tenu sur l'épaule, dans la main et dans son dos un pan de manteau. Deux personnages se dressent au-dessus de l'ancre rocheux, une figure portant un vêtement laissant l'épaule droite découverte à gauche et à droite un homme levant en l'air le bras droit. S'ajoutent quelques éléments de décor, un arbre surplombant la grotte et une guirlande de végétaux le long du cadre supérieur de la scène.

L'identification des quatre personnages entourant le groupe central s'avère une tâche particulièrement délicate. R. Cappelli, qui est chargée de la publication de ce tombeau, a proposé dans une étude préliminaire de reconnaître à gauche Faustulus, à droite Roma, et au-dessus de la grotte le Palladium, dont elle-même juge la présence et le type iconographique incongrus. Nous nous accordons avec elle, ainsi qu'avec H. Mielsch et C. Dulière⁵⁴, pour interpréter la figure féminine assise dans la partie droite du décor avec Roma. La déesse est, en effet, souvent représentée dans une telle position et iconographie, près de la louve et des jumeaux, en particulier dans les émissions monétaires⁵⁵; par ailleurs, l'objet repré-



senté dans sa main doit être un *parazonium*, attribut de Roma. Quant aux deux personnages apparaissant à mi-corps au-dessus de la grotte, il ne fait aucun doute qu'il s'agit de bergers, et en aucun cas du Palladium. R. Cappelli a probablement imaginé cette interprétation car elle avait déjà reconnu Faustulus dans le personnage masculin situé à gauche de la grotte. Pourtant, il nous semble qu'aussi bien la lance tenue sur l'épaule, que la position des jambes, le pied gauche pointé en arrière et le manteau dans le dos, évoquent la figure du dieu Mars⁵⁶; par ailleurs sa représentation serait plus appropriée, en pendant à la déesse Roma, que celle d'un berger.

La fontaine mise au jour sur le Vélabre, et conservée aujourd'hui à Stockholm, présente un traitement comparable, quoique moins complexe, de la scène du Lupercal⁵⁷ (fig. 55). Découverte près de Saint-Georges en Vélabre, cette fontaine fut érigée non loin du lieu où devait se trouver le Lupercal, ce qui explique probablement le choix de cette scène comme décor. On reconnaît sur le relief de cette fontaine un goût pour le pittoresque et un sens du détail très poussés, que

53 Il existe de rares occurrences de la mention de l'existence d'un frère de Faustulus nommé Faustinus: Denys d'Halicarnasse, I, 84 et Plutarque, *Rom.*, 10. Voir: Grimal, *Dictionnaire*, 1951, s.v. «Faustinus», p. 158.

54 Mielsch 1975, p. 151, K. 64. Dulière 1979, p. 114 et 118.

55 Par exemple denier dit de «*l'augurium Romuli*»: supra p.

56 Par exemple LIMC, s.v. «Ares/Mars», type T: n° 209 à 222.

57 Strong 1937b, p. 488 sq. Dulière 1979, II, n° 39. Leander Touati 1998, p. 75.

107. Intaille figurant le rêve de Rhéa Silvia. I^{er} siècle av. J.-C. Londres, British Museum, inv. 76.5-10.6.



l'on remarque par exemple dans la représentation, près de la louve, de la corbeille dans laquelle on avait déposé les jumeaux sur le Tibre. Par la présence de deux figures penchées au-dessus de l'ancre du Lupercal, ce relief s'inscrit dans la tradition iconographique du décor stucé d'Aguzzano. Par ailleurs, le relief de fontaine présente une rare particularité: la féminisation de la scène. Le groupe de la louve est en général entouré de figures masculines, un ou deux bergers, et parfois le Tibre. On remarque que, dans cette scène, deux des personnages traditionnels ont été remplacés par des figures féminines: ainsi ce ne sont pas deux bergers qui assistent à l'allaitement des jumeaux mais un berger et une femme, couvrant son torse nu de son bras droit. Il faut probablement reconnaître en cette dernière la compagne de Faustulus, Acca Larentia, dont l'apparition dans cette scène est un hapax. De la même façon, le dieu Tibre a été remplacé par une nymphe des eaux au torse nu, appuyée contre une urne qui se déverse. Cette « sur-représentation » féminine au sein de la scène est un parti pris difficile à interpréter et sans équivalent. On notera finalement que cette composition – les bergers se dressant au-dessus de

l'ancre – apparaît sur deux panneaux de sarcophage; un panneau latéral du sarcophage d'Amalfi, daté stylistiquement de la première moitié du III^e siècle et un autre, du sarcophage Mattei, daté vers 240-250 ap. J.-C.⁵⁸ (fig. 106) Il apparaît finalement, à l'étude de ces différents témoignages, que ce mode de mise en scène pour la représentation de la découverte du Lupercal peut être considéré comme caractéristique du traitement du thème à l'époque sévérienne, avec une répercussion jusqu'à la moitié du III^e siècle. C'est pourquoi nous proposons de dater les deux mosaïques, de Larino et de Benifaio, entre la fin du II^e et la première moitié du III^e siècle.

La tradition picturale de peinture pittoresque a eu moins d'influence sur l'iconographie de Rhéa Silvia. Les intailles figurant le rêve de Rhéa Silvia (fig. 107) ou les mosaïques évoquant les amours de Mars et de la vestale ne présentent, la plupart du temps, que de rares et schématiques éléments de paysage. L'arbre est l'élément de paysage de cet image le plus récurrent: il apparaît notamment sur le tableau de Brigetio et sur la mosaïque d'Ostie⁵⁹; le second élément de paysage attesté dans les mises en scène de la découverte de Rhéa Silvia est l'hydrie renversée qui symbolise la source où la jeune vestale est venue puiser l'eau sacré: la jeune fille endormie y repose sa tête sur la mosaïque d'Ostie, sur le fronton de la colonne d'Igel et apparaît également sur un grand nombre d'intailles figurant le rêve de Rhéa Silvia⁶⁰. La mosaïque d'Ostie, par la juxtaposition de ces deux éléments, offre une tentative de mise en scène qui, sans être aussi sophistiquée que celle du tableau de la maison de Fabius Secundus à Pompéi, révèle un goût plus particulier pour les paysages mythologiques⁶¹ dans les oeuvres destinées à figurer comme ornement de la maison (fig. 108).

Liens avec la promotion de l'âge d'or

La valorisation des sujets pastoraux en contexte littéraire et artistique sous le Principat est la conséquence directe de la promotion du *saeculum aureum*

58 Amalfi: Dulière 1979, II, p. 49, n°126; panneau Mattei: Dulière 1979, II, p. 48, n° 125, Andrae et al. 1998, pl. 292. Ces deux sarcophages offrent en façade une représentation de Mars et Rhéa Silvia: *supra* p.

59 Brigetio: fig. XIX; Ostie: fig. 108.

60 Igel: *supra* p.; intailles figurant le rêve de Rhéa: par exemple LIMC, s.v. «Rhea Silvia», n° 26-27; Walters 1926, p. 120, n° 1034-1035. 24 exemplaires attestés.

61 Sur les mises en scène de «rencontres dans un paysage mythologique»: Bergmann 1999.

II. DIFFUSION ET RÉCEPTION DES PROGRAMMES ORNEMENTAUX IMPÉRIAUX

108. *Mosaïque d'Ostie figurant Mars et Rhéa Silvia. Provenance incertaine : mise au jour au cours des fouilles d'Ostie de 1783,*

aux alentours des horrea, au nord de l'insula XX. Datable du règne d'Hadrien. Rome, Palazzo Altieri.



consécutif aux guerres civiles, émanation de la paix instaurée dès le règne d'Auguste⁶². L'œuvre virgilienne, notamment, est un des miroirs les plus fidèles de cette tendance : tandis que les *Églogues* passent pour une célébration de la revalorisation augustéenne de la vie pastorale, les *Géorgiques* s'inscrivent dans le cadre de la propagande pour un retour à l'agriculture⁶³. Le décor de l'*ara Pacis* est un des exemples les plus éclatants de l'expression plastique de l'âge d'or augustéen ; ainsi le relief de Tellus, qu'E. Simon a su mettre en rapport avec le texte de la IV^e églogue de Virgile, s'avère être un des plus éloquents témoignages de l'exaltation des thèmes pastoraux dans la sphère publique à l'époque augustéenne⁶⁴. La célébration de l'âge d'or ne se limitant pas à l'époque augustéenne, des monuments offrent un écho du goût pour ces thèmes, notamment à l'époque flavienne : le décor de l'autel d'Arezzo⁶⁵ est en parfait accord avec les messages politiques des Flaviens sur la « renaissance » de Rome sous leur règne, dont le nouvel élan donné à l'agriculture est l'un des bienfaits afférents⁶⁶. Un phénomène similaire s'observe sous le règne d'Hadrien, comme en témoigne en particulier l'autel d'Ostie⁶⁷ : un de ses reliefs présente une scène de Lupercal aux nombreux détails pittoresques qui faisaient écrire à C. Dulière que le modèle de cette scène devait être recherché dans le domaine de la peinture⁶⁸ (fig. 66). Les documents analysés ici montrent que la diffusion de thèmes pastoraux au sein de la sphère publique a trouvé un écho dans le décor domestique. La vision du phénomène que nous apportons ici est forcément restreinte puisqu'elle ne s'appuie que sur les quelques documents connus présentant une adaptation pittoresque de la légende des origines de Rome. Cependant, ces œuvres gagnent à être replacées dans un contexte artistique plus général : plusieurs auteurs ont su évaluer le processus d'interaction entre message politique et interprétation en contexte privé⁶⁹. Celui-ci s'exprime de manière particulièrement éloquente à travers la vogue du schéma iconographique des bergers penchés par-dessus l'ancre à l'époque sévérienne. En effet, les œuvres constituant ce

« dossier » relèvent aussi bien de la sphère publique – c'est le cas de la fontaine du Vélabre⁷⁰ – que de la sphère privée, comme l'attestent quelques mosaïques domestiques et le décor du tombeau d'Aguzzano⁷¹. Autrement dit, l'analyse de ce schéma iconographique – particulièrement propice à l'étude typologique puisqu'il s'agit d'une mode ponctuelle – révèle qu'il existait un lien étroit entre les décors à thématique pastorale réalisés pour les monuments publics et ceux attestés dans la sphère privée.

Adoption et interprétation des formules figuratives de l'art impérial

Les types d'Énée et Romulus du forum d'Auguste

L'usage de la représentation en pendant des héros fondateurs de Rome, qu'on observe pour la première fois dans le programme ornemental du forum d'Auguste⁷², trouve un écho dans certains décors domestiques. À l'instar de ce que l'on observe dans la sphère publique, ce sont les types iconographiques de la fuite d'Énée et de Romulus *tropaeophorus* qui sont alors attestés.

Pompéi, « *fullonica* de Fabius Ululitremulus »

L'exemple le plus célèbre de ce processus de diffusion est sans aucun doute le couple de tableaux peints de part et d'autre de la porte d'entrée d'une *domus* de la via dell'Abbondanza de Pompéi, connue sous le nom de « *fullonica* de Fabius Ululitremulus »⁷³ (fig. II et III). Bien que cet édifice n'ait pas fait l'objet d'une fouille archéologique, plusieurs indices convergents laissent penser qu'il abritait une *fullonica*⁷⁴. L'essentiel de l'argumentation repose sur l'étude des graffiti ornant la façade⁷⁵ : sur les quatre inscriptions qui mention-

62 *Supra* p.

63 Conticello 1983, p. 16.

64 *Supra* p.

65 *Supra* p.

66 *Supra* p.

67 *Supra* p.

68 Dulière 1979, p. 114.

69 Zanker 1990, p. 279-291.

70 *Supra* p.

71 *Supra* p.

72 *Supra* p.

73 Pompéi IX, 13, 5. Gagé J. 1930, p. 130-182. Spinazzola 1953, I, p. 151 sq., fig. 183. Della Corte 1965, p. 335-338. Fröhlich 1991, cat n° F72. De Vos 1991. Spannagel 1999, cat n° R7. PPM, X, p. 357-360.

74 Spinazzola 1953, II, p. 147-155.

75 *CL*, IV, 9124-9140. Fröhlich 1991, *op. cit.*

nent cette activité⁷⁶, la dernière est un hexamètre qui commente le tableau de la fuite d'Énée en reprenant sur un mode parodique le premier vers de l'*Énéide* : « *Fullones ululamque cano non arma virumq(ue)* »⁷⁷ « Je chante les foulons et la chouette, pas les armes, ni le héros ».

Par son caractère parodique, ce vers suggère tout d'abord la moquerie, de la part d'un concitoyen, envers un artisan foulon qui affiche aussi ouvertement, sur la façade de son atelier, son loyalisme envers l'empereur. Mais l'hexamètre nous offre également une forme de confirmation de l'attribution de cette *domus* à un citoyen du nom de Fabius Ululitremulus, dont le nom est mentionné sur la façade dans une inscription électorale⁷⁸. En effet, la chouette est l'attribut de Minerve, divinité protectrice des foulons, mais le terme *ululam* est également une allusion au *cognomen* de l'artisan : Ululitremulus. D'autres graffiti mentionnant Rome ou Vénus révèlent que ce décor était interprété dans l'antiquité comme l'expression d'une forte marque de loyalisme envers l'empereur et sa capitale⁷⁹. De fait – ainsi que le signalait déjà Spinazzola – la représentation en pendant de Romulus et Énée de part et d'autre de l'entrée de la *fullonica* évoque directement les statues érigées de part et d'autre de l'entrée de l'édifice d'Eumachie, selon la restitution généralement acceptée⁸⁰. La référence est d'autant plus aiguë que l'édifice érigé par Eumachie sur le forum était de toute évidence en rapport avec la corporation des foulons. En effet, dans ce monument dont la fonction réelle nous est inconnue, les foulons ont offert une statue à « leur patronne » Eumachie⁸¹. Cette dédicace est à l'origine de l'interprétation originelle du bâtiment, dans lequel on voyait le siège de la corporation des foulons⁸²; désormais, les archéologues tendraient plutôt à voir ce lieu comme un bâtiment voué aux échanges commerciaux en tous genres⁸³.

Quoi qu'il en soit, la dédicace d'une statue à Eumachie dans ce lieu par la corporation des foulons justifie à elle seule le rapprochement entre le programme

ornemental de la façade de ce bâtiment d'une part et le décor de la façade de la *fullonica* de Fabius Ululitremulus d'autre part.

Pompéi, scène satirique

Dès lors, la frise satirique de la « masseria di Diego Cuomo » (Pompéi, VI, 17) apparaît spécifiquement comme une parodie de la mise en scène en pendant d'Énée et Romulus, dont les Pompéiens pouvaient observer la diffusion de la sphère publique vers la sphère privée. Le fameux tableau exposé dans le « cabinet secret » du musée archéologique de Naples n'est en effet qu'un morceau d'une frise dont une autre partie est conservée dans les réserves du même musée⁸⁴ (fig. XX). Le morceau de frise à fond noir figurant Romulus *tropaeophorus* nous permet de comprendre l'organisation du décor. Romulus, cynocéphale et ithyphallique, marche en tête, vers la gauche, portant un trophée et vêtu du *paludamentum*⁸⁵. Derrière lui se succèdent les participants d'un thiasse marin composé d'une néréide vue de profil agrippée à un animal marin, d'un amour qui joue de la double flûte en chevauchant un dauphin et d'un triton vert. Ainsi ce document nous autorise à restituer une organisation similaire pour la frise figurant la fuite d'Énée, le héros troyen, également cynocéphale et ithyphallique, se déplaçant, quant à lui vers la droite : lui aussi devait marcher en tête d'une « procession » probablement composée du thiasse marin. On suggérera également que les deux frises étaient peintes sur deux parois contiguës, de sorte que les deux groupes marchaient l'un vers l'autre et formaient une composition symétrique.

Dans son étude sur la parodie en contexte domestique, J.-P. Cèbe faisait remarquer que l'on a parfois proposé des interprétations extravagantes pour le « tableau » figurant la fuite d'Énée⁸⁶. Il est vrai que jusqu'à la récente redécouverte par M. de Vos de la frise figurant Romulus, on croyait cette œuvre isolée⁸⁷. Dès lors, ainsi que le souligne Cèbe, cette peinture murale n'est pas tant une critique à l'égard de la *gens Iulia*, qu'une parodie, à la mode hellénistique, d'un thème artistique connu. Tout comme la parodie

76 *CIL*, IV, 9125; 9128; 9129: « *fullones* ».

77 *CIL*, IV, 9131.

78 *CIL*, IV, 7963.

79 *CIL*, IV, 9126 et 9139.

80 Voir *supra* p.

81 *CIL*, X, 813: *EVMACHIAE L F / SACERD(OS) PVBL(ICA) / FVLLONES*.

82 Spano 1961; Étienne 1966a, p. 22.

83 Richardson 1978. Zanker 1990, p. 320. Wallat 1997.

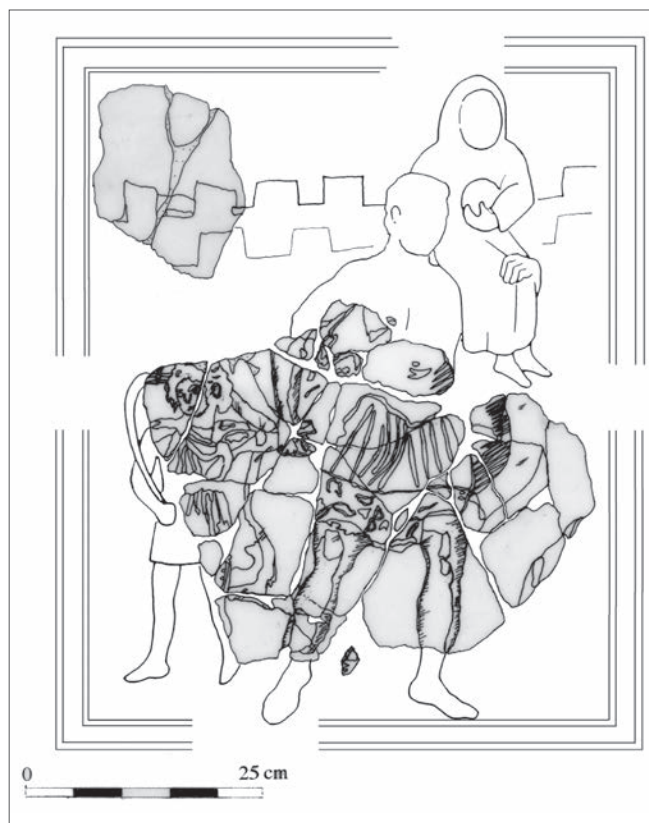
84 Maiuri 1950. Brendel 1953-54, p. 253 sq. Scheffold 1957, p. 336. Bruneau 1962, p. 220 sq. Cèbe 1966, p. 369 sq. Zanker 1988, p. 1. de Vos 1991, p. 113 sq. Spannagel 1999, cat. n° A 59. Strocka 2006, p. 282.

85 Helbig I, p. 72, n° 94. Carandini, Cappelli 2000, fig. 10.

86 Cèbe 1966, p. 367-370.

87 De Vos 1991.

109. Tableau figurant la fuite d'Énée, mis au jour à Strasbourg, place Kléber. Époque flavienne. Strasbourg, musée archéologique, inv. 4701 (Rotes Haus).



du premiers vers de l'*Énéide*, cette peinture murale témoigne de la lassitude et de l'agacement d'une frange de la population vis-à-vis de l'omniprésence de ces images. Dans ce cas, il nous semble que ces documents, assez uniques en leur genre, peuvent être interprétés comme une réaction à la diffusion massive de l'image des fondateurs de Rome dans les premières décennies du Principat⁸⁸. Ainsi, l'ensemble de notre documentation révèle que tandis qu'une partie de la population intégrait et donnait un écho positif à ce type de propagande, d'autres la rejetaient et s'en moquaient ouvertement.

Œuvres figurant dans une « pinacothèque »

La « domus » de la place Kléber, Strasbourg

Un bâtiment mis au jour place Kléber à Strasbourg au début du xx^e siècle a livré dans une pièce des fragments de peinture murale dont la restauration a montré qu'il s'agissait de tableaux⁸⁹. Cet ensemble, que R. Forrer qualifia de « galerie de tableaux », nous

offre un exemple du type de contexte mythologique dans lequel pouvait s'insérer une représentation picturale de la fuite d'Énée⁹⁰ (fig. 109). L'appellation de « galerie » est toutefois peut-être légèrement usurpée dans la mesure où un seul autre tableau peut être restitué avec certitude : celui-ci représente le combat entre Hercule et Hippolyte, reine des Amazones⁹¹. La présence de cadres en relief fictif est un indice de l'importance qui leur était accordée au sein du décor. On proposera en restitution une composition dans laquelle les tableaux prenaient place dans la zone médiane de la paroi, de préférence à hauteur des yeux du spectateur, au centre de panneaux dont une partie au moins était à fond rouge comme l'attestent des fragments appartenant au tableau d'Hercule et Hippolyte. Que savons-nous finalement du décor de la pièce ? Nous sommes certains que deux tableaux, au moins, mettaient en scène des héros fameux et honorés de l'Antiquité grecque et romaine : Hercule d'une part, Énée d'autre part.

L'harmonie du décor de la pièce exigeait que ces deux œuvres prennent place parmi une série d'autres tableaux répartis de façon équilibrée. En cela, l'instinct de Forrer ne l'a pas trompé : il s'agissait probablement, en quelque sorte, d'une « galerie de tableaux ». Existait-il un programme iconographique dans cette pièce ? On pourrait imaginer un fil conducteur entre les différentes représentations, la geste des héros par exemple. Une petite plaque isolée, enchâssée à part dans un troisième cadre, représentant un morceau de muraille, est un argument dans le sens de cette interprétation guerrière. Une seule chose est sûre : les héros étaient à l'honneur dans le décor de cette pièce et ce choix n'était certainement pas dépourvu de sens. En effet, il ne faut pas omettre le contexte archéologique de la découverte de ces tableaux. R. Forrer et J.-J. Hatt identifient volontiers cette vaste *domus* comme une auberge de luxe, ouverte aux officiers et voyageurs de marque⁹². On imagine volontiers que dans un tel endroit, quelques pièces de réception au moins avaient dû recevoir un décor pariétal propre à exalter la puissance toute neuve de l'Empire dans ces provinces reculées. D'ailleurs, le tableau représentant Hercule, héros civilisateur, écrasant Hippolyte, reine d'un royaume barbare, illustre un fait qui était d'actualité à l'épo-

⁸⁸ Voir *supra* p.

⁸⁹ Dardenay 2001.

⁹⁰ Forrer 1927, II, p. 436. de Vos 1991, p. 120-122.

⁹¹ Dardenay 2001, p. 47.

⁹² Forrer 1927, II, p. 434 ; Hatt 1993, p. 53.

que où fut peint le tableau et dont Rome retirait une grande fierté : la victoire des légions romaines contre les tribus germanes aux Champs Décumates en 74. Rappelons qu'*Argentorate* fut le centre de cette expédition menée par la XIV^e légion, sur l'ordre de Vespasien. Dans ce contexte, la Fuite d'Énée, qui évoque les origines de Rome, se lit comme une justification de l'impérialisme romain.

Énée, on l'a vu, incarne des valeurs primordiales vers lesquelles devrait tendre le citoyen romain. Pour un légionnaire, un soldat, il est en plus le héros itinérant et colonisateur auquel il voudrait s'identifier. Il représente un idéal de courage et de conquêtes couronnées de succès. Dans les régions hostiles où les légions d'*Argentorate* étaient amenées à combattre, il était nécessaire pour l'édification et le moral des troupes d'avoir de tels exemples, idéalisés, auxquels se référer. En inscrivant profondément ce mythe dans l'imaginaire des troupes – au point d'en faire presque un fait historique – on assurait une meilleure fidélité des légions à l'empereur, réduisant ainsi les risques de mutineries que multipliaient les terribles conditions de vie des soldats. Faire descendre l'empereur d'un héros tel qu'Énée, c'était assurer la légitimité du pouvoir en place. Ainsi doit-on lire également la représentation d'Hercule, héros civilisateur entre tous, puisqu'il eut pour mission d'éradiquer les êtres monstrueux, symboles de la sauvagerie et de la barbarie, contraires à l'ordre du monde gréco-romain. Son invincibilité au combat en faisait le héros des soldats par excellence. Ces tableaux proposaient aux visiteurs des images fortes de la toute nouvelle puissance de Rome en Germanie.

La domus du Pontiffroy à Metz

Les fouilles, dans les années 1970, d'une *domus* du quartier du Pontiffroy à Metz ont livré des enduits peints effondrés et utilisés en remblai ; leur restauration a révélé un grand nombre de scènes figurées disparates dont plusieurs, au moins, étaient des tableaux. Parmi ceux qui sont exposés au Musée archéologique de Metz, un tableau nous intéresse plus particulièrement⁹³. Très fragmentaire, il est malgré tout l'illustration parfaite de la fixation et de la permanence du schéma iconographique de la fuite d'Énée (fig. XVII). La scène figurée sur ce tableau était, en effet, interprétée jusqu'ici comme une représentation de Mars emmené au ciel par une Victoire, mais il est très

probable qu'il s'agisse ici du schéma iconographique de la fuite d'Énée. L'erreur d'interprétation est due au caractère fragmentaire du décor, mais aussi à la lacune sur la couche picturale au niveau de la tête d'Ascagne, qui a probablement fait confondre son bonnet phrygien avec un casque, d'un genre toutefois bien atypique. On reconnaît de plus le geste d'Énée qui entraîne son fils à sa suite. La différence d'échelle entre les deux personnages ne laisse aucun doute sur le fait qu'il s'agit ici d'un homme et d'un enfant. On identifie également le traitement vif du mouvement, traduit par le flottement de la cape dans le dos d'Énée, tout comme la forte inclinaison de sa jambe arrière qui trahit sa marche rapide. La destruction, dès l'Antiquité, du décor de la pièce à laquelle appartenait ce tableau et les circonstances de la conservation de ces peintures, en remblai, probablement en mélange avec des enduits peints de diverse provenance, empêche le rattachement de cette représentation de la fuite d'Énée à un programme ornemental.

La « maison de Romulus et Rémus » à Pompéi (VII, 7, 10)

Le nom donné à cette *domus* est déjà en lui même évocateur ; il est vrai que cette demeure de la *regio* VII a livré deux tableaux évoquant les origines de Rome. Ils ont aujourd'hui disparu, et seul celui figurant *Romulus tropaeophorus* a fait l'objet d'un dessin⁹⁴ ; quant au tableau figurant le Luperéal, son apparence nous est définitivement perdue. Helbig nous a cependant livré une description de ce tableau, découvert en 1865, dans une chambre à droite du *tablinum* : selon ce savant, dans la partie inférieure du tableau était représentée la louve tournant la tête vers les jumeaux ; quant à la partie supérieure, elle était déjà abîmée⁹⁵. Le tableau qui figure Romulus quittant le champ de bataille et portant les dépouilles opimes d'Acron sur son épaule – lequel est probablement le guerrier gisant sur le sol à l'arrière-plan – ornaît le péristyle (fig. 110). On connaît le décor des parois nord et ouest de ce péristyle où sont figurés de multiples animaux, les uns exotiques, les autres non, ainsi qu'une fontaine. Ces peintures murales sont probablement en rapport avec le *viridarium* construit au centre du péristyle⁹⁶. L'association entre un tableau figurant *Romulus tropaeophorus* et de telles images

94 PPM, VII, p. 258-276.

95 Helbig 1865, p. 234 et 1878, n° 1384 ; Dulière 1979, II, n° 138.

96 PPM, VII, p. 271-274.

93 Schlémaire 1976, p. 37-59. Heckenbenner 1982, p. 77-79 ; 113 ; 120-123.

110. Tableau provenant de Pompéi VII, 7, 10, maison dite « de Romulus et Rémus ». Tableau in situ, disparu,

figurant Romulus s'éloignant du champ de bataille, un trophée sur l'épaule.



peut paraître incongrue si l'on réfléchit en termes de programme iconographique. Notre hypothèse sera donc que le tableau de Romulus ornait la paroi est, laquelle présentait une structure décorative paratactique à panneaux blancs et inter-panneaux rouges ou jaunes. Il est également possible que ce tableau ait orné une alcôve s'ouvrant sur le péristyle, comme c'était le cas du tableau du Lupercal qui d'après Helbig était peint dans une petite pièce à droite du *tablinum*⁹⁷. Par ailleurs, il n'est pas exclu que le décor de *paradeisos* et le système décoratif à fond blanc figurant des tableaux des origines de Rome appartiennent à deux phases différentes du décor de la maison.

Brigetio (Pannonie)

A proximité des *canabae* du camp militaire de *Brigetio* en Pannonie, les fouilles d'une villa ont livré un ensemble de peintures murales, dont le remontage a permis de restituer une galerie de tableaux qui constituait l'ornement d'une pièce couverte d'une voûte. Le contexte archéologique de la découverte de ces peintures a permis aux archéologues responsables de la fouille de proposer, pour le décor de cette pièce, une

datation au milieu du II^e siècle⁹⁸. Contrairement aux documents analysés précédemment, ce programme décoratif n'a a priori rien à voir avec le décor du forum d'Auguste; cependant, un des tableaux évoque le fronton du *templum gentis Flaviae* par la juxtaposition des thèmes de Mars et Rhéa et de la louve romaine (fig. XIX). Cette représentation fait doublement allusion aux origines de Rome, la présence de la *lupa Romana* en train d'allaiter les jumeaux près du dieu Mars renforçant la puissance de signification de la scène. Peut-être s'agit-il ici d'une allusion au « rêve d'Ilia », ce songe prémonitoire dans lequel la jeune fille entrevoit dans son sommeil les enfants qu'elle mettra au monde et la grandeur de leur destin⁹⁹ (fig. 107).

Dès lors, on perçoit à travers la représentation de ces figures héroïques dans les programmes iconographiques, et en particulier dans des « pinacothèques », la volonté de mise en scène de héros incarnant des idéaux de vertus civiques. Il apparaît ainsi que l'usage d'*exempla* mythologiques a investi le champ du décor domestique, révélant chez les commanditaires l'expression d'une forme de « civisme ». D'autres hypothèses pourraient être envisagées; il est ainsi probable que ces marques d'attachement aux *Primordia Urbis* émanaient de certaines *gentes* que l'histoire, familiale ou nationale, présentait comme acteurs de la fondation de la cité. C'est ainsi que Della Corte a tenté de montrer que les maisons pompéiennes dont le décor figurait l'image des fondateurs de Rome appartenaient à des membres de la *gens Fabia*¹⁰⁰. Il est vrai que les *Luperci Fabii* étaient considérés comme les lupercques de Rémus¹⁰¹, ce qui faisait des membres de la *gens Fabia* les premiers compagnons des fondateurs de Rome. Les demeures concernées par l'étude de Della Corte sont la *domus* de Fabius Secundus, la *fullonica* de Fabius Ululitremulus et la *domus* dite de « Romulus et Rémus ». Pour la première, l'attribution repose sur la découverte d'un sceau de bronze au nom de M. Fabius Secundus et sur un graffito sur la façade mentionnant « *Optata Secundo suo salutem* »; pour la seconde, il s'agit à nouveau d'un graffito électoral désignant « Fabius Ululitremulus »; quant à la

98 Biró 1993, p. 37-45. Bohry, Szamado 1995.

99 Le thème est développé par plusieurs poètes. En particulier Ennius, *Ann.*, 34-50. Ovide, *Fastes* III, 9-70. Voir Alföldi 1950.

100 Della Corte 1941. Tomei 2007.

101 Della Corte 1941, p. 11; Cappelli 2000, p. 173-174; Dulière 1979, I, p. 110-113.

97 Plan dans *PPM*, VII, p. 258. Le tableau du Lupercal devait orner l'alcôve « o ».

troisième, l'attribution est très hypothétique, car elle repose uniquement sur la lecture par Della Corte de l'inscription *FA.H.* sur un anneau, qu'il lit : *FA(bius) H.* Malgré le caractère fragile de l'attribution de ces demeures à des membres de la *gens Fabia*, la proposition de Della Corte reste pertinente. Il est en effet concevable que certaines traditions aient permis – notamment à des affranchis de cette *gens*, comme devait l'être le foulon Fabius Ululitremulus – de profiter de l'aura familiale pour mettre en valeur un lien ancestral avec la *gens* du *Princeps* et clamer ainsi leur respectabilité.

Éléments de décor secondaires

Dans un certain nombre de documents relevant du contexte domestique, l'image des fondateurs apparaît isolée de tout contexte narratif et se trouve traitée de manière emblématique, comme élément secondaire d'un décor. Dans ce cas, il s'agit d'une transposition directe de motifs « pictographiques » tels qu'ils sont mis en œuvre dans la sphère publique. Les contextes dans lesquels apparaît alors l'image de la louve romaine, ou celle de la fuite d'Énée – thèmes les plus fréquemment observés dans cet emploi – sont de diverses natures. Nous n'examinerons ici que quelques exemples représentatifs, par ordre chronologique de leur attestation.

La céramique sigillée

Les travaux de J. M. Demarolle ont considérablement renouvelé l'analyse des décors de la céramique sigillée, que l'on considérait jusqu'ici, à la suite des travaux de Déchelette, comme un « décor de remplissage obtenu à l'aide de poncifs choisis plus ou moins intelligemment et groupés le plus souvent sans ordre logique »¹⁰². Désormais, l'identification des thèmes a laissé la place à des tentatives d'interprétation de l'agencement des images et de la structure décorative dans son ensemble. Il importe donc, dans ces conditions, de considérer au sein de son contexte iconographique le motif de la louve romaine, utilisé de manière assez fréquente dans la sigillée de L. Graufesenque¹⁰³. Ainsi, la *lupa Romana* apparaît le plus souvent parmi d'autres représentations animalières. J. M. Demarolle remarquait que les quadrupèdes représentaient 73 %

des représentations animales, loin devant les oiseaux (22 %) et les poissons (5 %).

Un fragment de La Graufesenque témoigne de la juxtaposition de la louve romaine à l'image d'un sanglier¹⁰⁴; sur d'autres décors, le groupe apparaît à côté d'un animal fantastique¹⁰⁵, d'un félin¹⁰⁶, ou d'un chevreuil¹⁰⁷. On ne connaît aucune juxtaposition de ce poinçon à des représentations héroïques ni même divines. Ces associations entraînent inmanquablement à la conclusion que le motif de la *lupa Romana* en sigillée était avant tout traité comme un motif animalier.

La mosaïque d'Ostie

Le motif de la *lupa Romana* apparaît sur une mosaïque qui décorait une pièce à l'est du péristyle de la *domus* de la *Fortunia Annonaria* d'Ostie¹⁰⁸ (fig. 111). Ce pavement de tesselles noires et blanches est organisé selon une trame géométrique présentant des parallélépipèdes traités de manière illusionniste. Ce décor est notamment constitué de carrés et de losanges dans lesquels s'inscrivent des scènes figurées. Au centre de la composition, un octogone encadre l'image de Lycurgue pris dans des rameaux de vigne; dans les losanges on reconnaît Ganymède et l'aigle, Actéon attaqué par ses chiens, un Centaure et Prométhée enchaîné, tandis que les tableaux quadrangulaires sont ornés de représentations de bêtes sauvages: un cerf, une panthère, un tigre et la louve allaitant les jumeaux. Enfin, dans les cadres de petit format apparaissent des oiseaux. Cette mosaïque semble donc mettre en scène des hommes en proie à la nature sauvage: Prométhée et Ganymède sont assaillis par des aigles, Actéon par des chiens, Lycurgue par une vigne « létale ». Au sein d'un tel décor, les jumeaux Romulus et Rémus sont également des humains confrontés à une bête sauvage, qui cependant se révèle être bénéfique: à cet égard, le contraste avec les autres *exempla* figurés autour – et qui eux s'avèrent néfastes – rehausse le caractère miraculeux de l'épisode de la *lupa Romana*. Toutefois, le motif de la louve – dont la typologie paraît influencée par les représentations monétaires du règne d'Hadrien¹⁰⁹ – est moins traité

102 Déchelette 1904, p. 27. Demarolle 2001.

103 Balsan 1970.

104 G.67.48-55.IV. Balsan 1970, fig. 1, n° 1 et p. 178.

105 G.66.57-67.IV. Balsan 1970, fig. 1, n° 3 et p. 178.

106 G.69.A 51.III. Balsan 1970, fig. 1, n° 5 et p. 178.

107 Hermet 1934, pl. 55, fig. 34.

108 Becatti 1961, n° 408, pl. 98-99. Dulière 1979, I, p. 116. Neira Jiménez 2005.

109 *Supra* p. Cette mosaïque est généralement datée du III^e siècle (Dulière 1979, II, cat n° 140).

111. Mosaïque d'Ostie, domus de la Fortuna Annonaria, in situ. III^e siècle ap. J.-C. Mosaïque dont le tableau central figure

Lycurgue. La louve romaine est un motif secondaire associé à des représentations animalières.



111

comme une évocation spécifique de la légende des origines de Rome que comme un épisode mythologique s'inscrivant dans un programme iconographique cohérent, illustrant la confrontation entre les hommes et la nature.

La mosaïque de Gérone

Sur la mosaïque mise au jour dans une villa de Bellloch (Gérone, Catalogne) et conservée au Musée archéologique de Barcelone, deux groupes figurant l'un, la *lupa Romana* et l'autre Mars et Rhéa Silvia, apparaissent comme des éléments de décor d'un cirque (fig. 112) Cette mosaïque polychrome, datable du milieu du III^e siècle¹¹⁰ et qui constituait le pavement d'un corridor, représente une course de quadriges autour d'une *spina* richement ornée de groupes statuariques, d'un trophée et d'un obélisque. Dans la partie droite du décor sont figurés les *carceres* et au centre, dans une loge, un magistrat brandissant la *mappa*. Au dessus des *carceres*, de part et d'autre de l'édicule central, sont représentées deux scènes évoquant les origines de Rome : à gauche, la louve romaine est

¹¹⁰ Balil 1962, p. 258. Dulière 1979, II, p. 56, n°143. Humphrey 1986, p. 238-240. Neira Jiménez 2005.

112. Mosaïque de Gérone : détail de Mars et Rhéa Silvia. Fin du III^e siècle ap. J.-C. Barcelone, Musée archéologique.



112

associée à Roma, vêtue d'une cuirasse et appuyée sur une lance, tandis qu'à droite de l'édicule, Mars se dirige vers Rhéa Silvia. La dominante jaune des tesselles ayant servi à réaliser ces deux scènes pourrait laisser supposer qu'il s'agit ici de la reproduction de deux groupes statuariques dorés, ou éventuellement de reliefs¹¹¹.

Toutefois, on émettra des doutes sur cette éventualité dans la mesure où l'emplacement qui leur est assigné sur la mosaïque, au-dessus des *carceres*, est difficilement envisageable en réalité¹¹². Il est probable que les deux groupes soient ici pour suggérer que le cirque représenté est celui de Rome, et en tout état

¹¹¹ Dulière 1979, I, p. 117 et 129.

¹¹² Humphrey 1986, p. 240.

de cause le *Circus Maximus*¹¹³. La représentation au centre de la *spina* d'une vache qui pourrait être la célèbre statue de Myron, et d'une Athéna *promachos*, œuvres enlevées à Athènes et conservées à Rome¹¹⁴, serait un argument allant dans le sens de cette interprétation. On remarque aussi la présence d'une statue de Cybèle chevauchant un lion, qui était citée par Tertullien parmi les divinités tutélaires du *Circus Maximus*¹¹⁵. Dès lors, selon l'hypothèse la plus probable, cette mosaïque serait la commémoration d'une course de chars offerte à Rome par le magistrat propriétaire de cette villa hispanique¹¹⁶.

La mosaïque de Carthage

Sur cette mosaïque mise au jour à Carthage et elle aussi en rapport avec des courses de char, les thèmes de la fuite d'Énée et de la *lupa Romana* apparaissent dans un emploi totalement dénaturé en regard de la signification originelle de ces scènes¹¹⁷. Ce pavement ornait, au IV^e siècle, l'*œcus* de la demeure d'un membre de l'élite locale, amateur et peut-être même propriétaire de chevaux de course¹¹⁸. Cette mosaïque est composée de quatre-vingt-dix-huit tableaux représentant des chevaux, dont le nom est suggéré sous forme de « rébus » par des motifs accolés¹¹⁹. Ainsi, le tableau n° 6 figurant à côté d'un cheval, la *lupa Romana*, pourrait laisser entendre que le coursier répondait au nom de *Lupa*, *Lupus* ou encore *Gemellus* ou Romulus. De même, le tableau n° 11 figurant la fuite d'Énée suggère que le cheval se nommait *Aeneas*, *Ascanius* ou bien même *Fugitivus* ou *Profugus* (fig. XVIII)

On le constate, l'emploi du motif de la louve comme élément secondaire d'un décor ne fait pas systématiquement référence à la légende des origines de Rome, ou du moins, ne revêt pas forcément, en contexte privé, une signification propagandiste. La louve romaine pouvait être utilisée comme un simple motif animalier, ou en tant qu'*exemplum* de la rencontre entre l'homme et la nature sauvage. Par

ailleurs, l'exemple de la mosaïque de Carthage révèle que l'image des fondateurs de Rome, par sa polysémie et son caractère de référent explicite et immédiatement intelligible, pouvait recevoir de nombreux emplois, qui ne doivent pas être systématiquement interprétés comme l'expression d'une marque de loyalisme envers Rome.

Clés de lecture : motivations et interprétations

Ars memoriae

Divers témoignages littéraires attestent qu'on reconnaissait à la peinture des qualités morales et mnémotechniques pour l'enseignement des vertus et la dénonciation des vices, et les traités de rhétorique disséquaient le processus de ce que l'on nommait l'*ars memoriae* que la tradition attribuait à Simonide. A. Rouveret, qui a consacré un long développement à l'usage de la « mémoire artificielle » dans le monde gréco-romain, cite trois sources principales, des textes latins des I^{er} siècles avant et après J.-C., permettant de reconstituer cet art : les chapitres 16 à 24 du livre III de la *Rhétorique à Herennius*, le chapitre 86, paragraphes 351-354 du livre II du *De Oratore* de Cicéron, et le chapitre 2, paragraphes 17 à 22 du livre XI de l'*Institution Oratoire* de Quintilien¹²⁰. Le procédé était déjà connu antérieurement puisqu'elle mentionne un passage des *Dialexeis*, daté de 400 av. J.-C. environ, d'auteur inconnu, mais attribué au sophiste Hippias¹²¹. Ces quelques lignes nous ont paru illustrer de manière explicite le point qui nous concerne

« C'est une invention fort grande, fort belle et fort utile pour toutes choses, aussi bien pour la théorie que pour la pratique, que la découverte de la mémoire. Voici mon premier conseil : si tu concentres ton esprit, ta conscience, devenue plus pénétrante percevra mieux. Le second consiste à t'exercer à rabâcher tes leçons. Entendre et dire souvent les mêmes choses fait rentrer dans la mémoire le composé que tu as appris. Le troisième consiste à rapporter l'objet de la leçon à des choses déjà connues. Par exemple : si tu dois graver « Chrysisse » dans ta mémoire, rapporte-toi à

113 Balil 1962, p. 257. Humphrey 1986, p. 238-240.

114 Pline, *H.N.*, 34, 57.

115 *De Spect.*, 8.

116 Sur les décors commémorant, au sein de l'espace domestique, des jeux et spectacles : Dumasy 2004.

117 Salomonson 1965; Dunbabin K.M.D. 1978, p. 95.

118 Salomonson 1965, p. 1-11.

119 L'hypothèse est de J. Salomonson, *op. cit.* Voir également Darder Lissón 1996.

120 Rouveret 1989, p. 303-379. Les textes cités sont mentionnés p. 305.

121 *Idem*, note 7 p. 305.

or (χρυσός) et à cheval (ἵππος). Autre exemple : rapporte Pyrilampe à feu (πυρ) et à briller (λάμπειν). Voilà pour les noms. Pareillement pour les choses. Pour le courage rapporte-toi à Arès et à Achille, pour l'art du forgeron à Héphaïstos, pour la lâcheté à Epeios... »¹²²

Des galeries de tableaux telles que celles mises au jour dans des édifices des *canabae* des camps militaires de Brigetio en Pannonie et de Strasbourg Argentorate en Germanie peuvent se prêter à ce type d'argumentation. On imagine alors qu'un procédé mnémotechnique de cet ordre avait pu être mis en place dans une pièce de « l'auberge » découverte place Kléber notamment (fig. 109). Tel un code d'honneur, on voulait évoquer la *virtus* des légionnaires romains et la puissance de l'Empire par l'intermédiaire des mythes représentés dans la « galerie de tableaux ».

Ces mots de Cicéron étayant la théorie de Simonide nous paraissent également fort à propos :

«...de toutes nos impressions, celles qui se fixent le plus profondément dans l'esprit sont celles qui nous ont été transmises et communiquées par les sens ; or de tous nos sens, le plus subtil est la vue »¹²³.

Qui mieux que Cicéron pouvait enseigner le profit qu'un orateur retire des images ? Images mentales, utilisées comme moyens de mémoriser les différentes étapes du discours, mais également images peintes ou gravées servant d'exemples à l'argumentation. On imagine très bien l'orateur illustrer son discours en désignant autour de lui les reliefs, statues ou tableaux représentant des personnages ou des épisodes mythologiques ou historiques à même de donner du crédit à ses paroles. De même dans une *domus*, une pièce ornée d'une série de tableaux tels que ceux mis au jour à Strasbourg aurait été le cadre idéal à des allocutions.

Sans que les tableaux aient forcément été les témoins de réunions au sommet entre des officiers et des visiteurs de marque par exemple, il pouvait être tout au moins le prétexte ou l'illustration de conversations amicales. Prenons quelques convives attablés pour un repas ou une collation. L'atmosphère créée par la présence de ces tableaux narrants des aventures édifiantes est un climat propice à susciter des discussions sur le courage au combat, l'héroïsme et la puissance de l'Empire, sujets de bon ton dans le

contexte d'une ville qui abritait un camp militaire auquel la récente victoire sur les Germains avait donné une nouvelle importance politique et économique. C. Barouin parle ainsi d'un « parcours de mémoire » caractérisé par la mise en valeur de certains tableaux dans la *domus*¹²⁴. Leur disposition dans des pièces clefs de la *pars publica* donne l'assurance au commanditaire que le visiteur ne pourra manquer d'y attacher son regard, et leur insertion dans des structures architecturales dont l'élément majeur est la colonne, réelle ou peinte, permet une mise en relief et par-là même une meilleure visualisation de l'œuvre. Elle fait d'ailleurs observer qu'on procède de même avec d'autres objets, statues, reliefs ou *oscilla* sur lesquels on veut attirer l'attention.

La destination exacte du lieu qu'ornaient ces tableaux nous étant pour ainsi dire inconnue, nous ne pouvons nous permettre ici que des spéculations. Mais les travaux de F. Yates, A. Rouveret et tout récemment ceux de C. Barouin, sur l'ensemble desquels nous nous appuyons, ont permis d'établir qu'il existait une interaction entre le décor d'une maison, son contexte historique et géographique, et l'image sociale, voire le message politique que le commanditaire voulait afficher¹²⁵.

Un autre exemple d'application de l'*ars memoriae* a été révélé par A. Rouveret via l'analyse des tables iliaques¹²⁶ (fig. 113). Les hypothèses traditionnelles leur assignent généralement une fonction didactique, votive ou décorative¹²⁷. Les tenants de la dernière hypothèse sont aujourd'hui les plus nombreux, mais s'opposent quant aux destinataires de ces objets : tandis que pour A. Sadurska les tables iliaques sont destinées à des Romains cultivés, N. Horsfall les attribue au contraire à de riches parvenus incultes¹²⁸. Les travaux d'A. Rouveret pourraient apporter un nouvel éclairage à ce débat¹²⁹. S'appuyant sur les travaux de F. Yates, elle a pu montrer de manière convaincante

122 Fragment des *Dialexeis* : Rouveret 1989, p. 305-306 et note 7.

123 *De Oratore*, 2, 87, 357. Traduction d'A. Rouveret, 1989, p. 306.

124 Barouin 1998, p. 187. «La maison fournit donc à l'orateur des images qui lui permettent de se fabriquer un « parcours de mémoire », grâce à leur nature même, mais aussi grâce à leur disposition. En effet, la mise en valeur de certaines œuvres d'art dans l'espace domestique, le souci de leur visibilité correspond parfaitement au principe même de l'art de la mémoire qui repose sur une visualisation intense d'images à mémoriser et sur le découpage de l'espace en lieux suffisamment éclairés et distincts les uns des autres pour bien voir ces images.»

125 Yates 1975 ; Rouveret 1989 ; Barouin 1998.

126 Sadurska 1964 ; Rouveret 1988.

127 Rouveret 1988, p. 166, note 3.

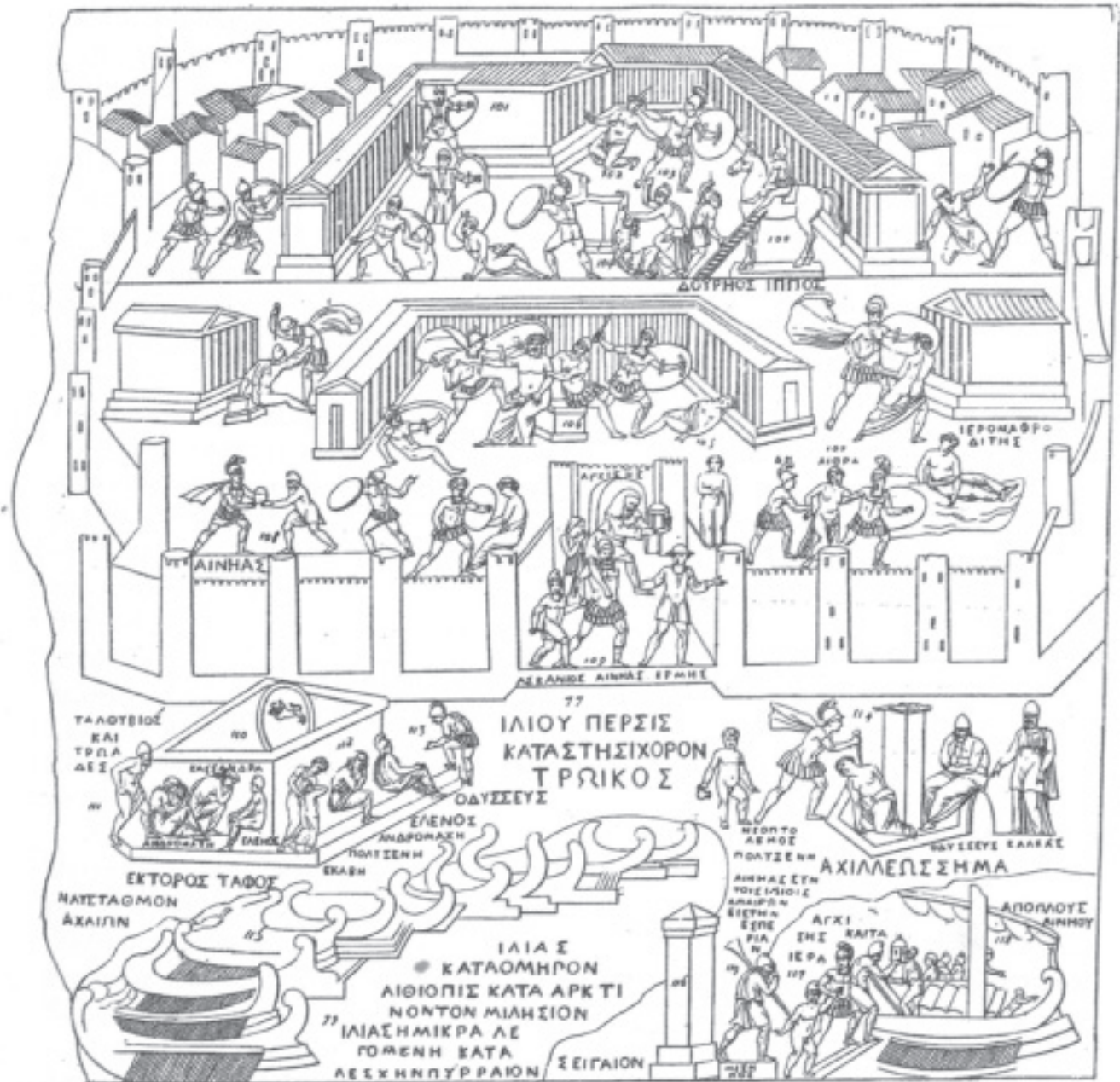
128 Sadurska 1964 ; Horsfall 1979c.

129 Rouveret 1988 et 1989, p. 354-369.

II. DIFFUSION ET RÉCEPTION DES PROGRAMMES ORNEMENTAUX IMPÉRIAUX

113. Table iliague dite « Tabula Iliaca Capitolina » :
 détail de la partie centrale.
 Provenance : Bovillae (Latium),

début de l'époque julio-claudienne.
 Rome, Palais des Conservateurs,
 inv. 0316 (dessin de Reinach).



114. Intaille figurant la louve allaitant sous un arbre, entre Roma et une Victoire. I^{er} siècle av. J.-C. Berlin, Staatlichen Museen, Antikenabteilungen, inv. 7170.

comment les *tabulae iliaca* pouvaient être employées comme des instruments de l'*ars memoriae*¹³⁰. Ces tablettes offrent en effet de nombreux « lieux » permettant de fixer le plan du discours selon le procédé de l'art de la mémoire, ainsi que des images, propres à retenir les idées et les mots¹³¹. Les épisodes épiques offrent des résumés dont la mémorisation est facilitée par leur disposition en registres¹³².

Par ailleurs, un argument décisif repose sur une juste lecture de la fameuse phrase gravée sur plusieurs tablettes¹³³ : « Étudie la technique de Théodore, afin qu'ayant appris l'ordre d'Homère tu possèdes la mesure de toute sagesse »¹³⁴. Les exégètes considèrent généralement que la *technè* désigne l'habileté de Théodore, artisan ayant réalisé les tablettes¹³⁵. Or, pour A. Rouveret, il s'agirait plutôt d'une allusion à une méthode de mémorisation faisant de ces objets de véritables « tablettes à mémoriser »¹³⁶ : dès lors, Théodore pourrait être considéré comme l'inventeur de cette technique. À la lumière de cette interprétation, la *tabula iliaca capitolina*, qui offre un rôle central à la figure d'Énée, apparaît comme un document révélant l'étroite association, dans la tradition orale romaine, de la légende troyenne des origines de Rome à ce référent culturel fondamental qu'était l'épopée homérique.

Marques de loyalisme

Certains décors s'apparentent à des manifestations publiques de loyalisme envers Rome et la famille impériale. La question a été abordée précédemment à propos du décor de la *fullonica* de Fabius Ululitremulus à Pompéi, dont le propriétaire avait reproduit la représentation en pendant de Romulus et Énée du forum d'Auguste, et, plus près de lui, de l'édifice d'Eumachie¹³⁷. Argument *a contrario*, les moqueries dont faisaient l'objet de tels témoignages – comme le graffiti parodiant un vers de l'*Énéide* sur cette même *fullonica*, ou la frise des héros cynocéphales d'une autre *domus* pompéienne – montrent la



prégnance au sein de la société romaine de ces marques de loyalisme tout comme la lassitude qu'elles pouvaient susciter chez certains citoyens.

Les intailles

La représentation de thèmes liés à la légende des origines de Rome sur les intailles est chronologiquement bien circonscrite. Si l'on excepte des emplois sporadiques à l'époque impériale, la plupart de ces objets ont été fabriqués en série au I^{er} siècle av. J.-C., c'est-à-dire à une époque caractérisée par ses tensions politiques.

Les intailles faisaient l'objet de distributions, ce qui en faisait un instrument efficace de propagande politique, en particulier quand elles relayaient des thèmes figurés sur des émissions monétaires¹³⁸. C'est notamment le cas de l'image de la fuite d'Énée, frappée sur des monnaies de Jules César puis d'Auguste. On a pu ainsi rattacher typologiquement certaines intailles à la monnaie de César et d'autres, les plus nombreuses, à celles d'Auguste¹³⁹.

Un ensemble d'intailles présente des types composites offrant des juxtapositions de symboles. On citera, parmi les plus représentatives, une intaille de Berlin figurant la *lupa Romana* entre Roma et une Victoire¹⁴⁰ (fig. 114), ou la version plus « narrative » où Faustulus découvre l'allaitement miraculeux au pied d'un arbre, devant la déesse Roma¹⁴¹ (fig. XXI). Une autre série

130 Yates 1975.

131 Rouveret 1988, p. 168.

132 *Ibidem* p. 170.

133 Rouveret 1988, p. 174, note 21 et 1989, p. 354-357.

134 Traduction A. Rouveret 1988, p. 173.

135 Sadurska 1964; Horsfall 1979c.

136 Rouveret 1988, p. 168.

137 Voir *supra* p.

138 Guiraud 1986-1987. Dardenay 2008.

139 Voir *supra* p.

140 Berlin, Staatliche Museen, Antikenabteilungen, inv. 7170: Dulière 1979, G15.

141 Hanovre, Kestner Museum, inv. 0720: AGDS IV, n°367. Dulière 1979, G12d.

d'intailles, d'un genre très particulier, met en scène la louve romaine comme décor d'autel associé à des symboles de caractère militaire et triomphal¹⁴²; généralement l'aigle impériale surmonte le petit monument; enfin, sur quelques intailles, la louve sert de support de cimier d'un casque¹⁴³. Sur ces documents, la louve est spécifiquement associée à des emblèmes du pouvoir ou à la déesse Roma et prend donc une signification propagandiste, destinée à évoquer la puissance romaine, plus particulièrement en contexte militaire. La série où la *lupa Romana* apparaît comme décor d'autel donne lieu à une interprétation supplémentaire: il est possible que ces images soient le témoignage d'un culte à la louve romaine ou à la déesse Roma dont elle est un « attribut », en contexte militaire¹⁴⁴. Ce témoignage viendrait alors étayer le dossier des frontons servant de couronnement d'édicules, mis au jour dans des camps militaires romains, dont C. Dulière avait évoqué la possible utilisation comme sanctuaire des enseignes¹⁴⁵.

Les mosaïques figurant le Lupercal

Les mosaïques qui figurent la découverte du Lupercal par des bergers sont le reflet de motivations similaires de la part du commanditaire. Nous avons évoqué un peu plus haut les mosaïques de Larino (Italie) (fig. XV) et de Benifaio (Espagne) (fig. XVI) figurant deux bergers penchés au-dessus de l'ancre du Lupercal. D'autres mosaïques mettaient en scène la *lupa romana*. Les mosaïques de Villacarillo et d'Alcolea forment un ensemble cohérent, aussi bien en raison de leur provenance géographique, la région de Cordoue, que de leur date de création¹⁴⁶ (fig. XXII). Le motif de la *lupa Romana* est inséré dans un décor pittoresque qui reste très sommaire. L'ancre rocheux suggéré par un arc, comme sur les monnaies d'Antonin le Pieux, et quelques brins d'herbes forment tout le paysage: il nous semble que la comparaison avec les monnaies, avec lesquelles elles partagent également l'insertion dans un cadre circulaire, pourrait nous aider à préciser la datation de ces mosaïques dont on placerait alors la réalisation dans la

seconde moitié du II^e siècle. Ces deux mosaïques sont quasiment identiques et sans aucun doute réalisées par le même atelier.

La plupart de ces mosaïques, à l'exception notable de celle de Larino en Italie, proviennent de demeures, villas ou *domus*, mises au jour dans la péninsule Ibérique. Dans un tel contexte, les interprétations sont multiples. La légende des origines de Rome présente l'avantage de se rattacher à deux sphères culturelles: celle des images littéraires et celle des images politiques. À travers la mise en scène de la légende des origines de Rome au sein du décor domestique, le maître de maison s'assure que ses visiteurs verront en lui à la fois un *mousikos aner* et un loyal sujet de l'Empire. Dans une telle mesure, la motivation du commanditaire était d'autant plus forte qu'il vivait loin du centre du pouvoir. L'ostentation d'un tel décor faisait partie des marques de loyalisme qu'il était possible d'afficher aux yeux de ses concitoyens. En ce sens, l'interprétation que doivent recevoir de tels décors est assez proche de celle mise en valeur à propos des actes d'évergétisme célébrant ces mêmes thèmes, dont une grande partie des témoignages proviennent, eux aussi, d'Espagne¹⁴⁷. Ainsi, les documents archéologiques à notre disposition convergent pour montrer que la péninsule Ibérique se place au premier rang des provinces occidentales pour l'emploi de l'image des fondateurs de Rome comme expression d'allégeance à l'Empire romain.

La mise en scène de la légende des origines de Rome en contexte domestique offrait la possibilité de transférer le prestige et l'autorité des images de l'art impérial chez les commanditaires¹⁴⁸. De l'émulation du modèle impérial naît une forme d'autocélébration du maître de maison: de telles images définissent le *status* que le personnage occupe au sein de la société¹⁴⁹. De tels décors sont autant de messages, principalement politiques, destinés à attirer l'estime et les faveurs des puissants, tout en permettant à leur commanditaire d'être assimilé à l'un d'entre eux. Autrement dit, ces documents peuvent être lus comme un témoignage de l'émulation régnant au sein des élites provinciales pour gravir les échelons de l'échelle sociale en affichant sa fidélité à l'Empire.

142 Dulière 1979, I, p. 263-267.

143 Berlin, Staatliche Museen, Antikenabteilungen, inv. 5960-5961: Dulière 1979, G 20.

144 Aucun document littéraire ne vient étayer l'hypothèse d'un culte spécifique à la *lupa Romana*. Voir Dulière 1979, I, p. 254-274.

145 Dulière 1979, I, 227-228.

146 García y Bellido 1965, p. 12 sq. Dulière 1979, I, p. 116-117. Kuznetsova-Resende 1998. Neira Jiménez 2005.

147 Voir *supra* p.

148 Zanker 2002, p. 19.

149 Zanker 2002, p. 18.

Ainsi, concrètement, s'affirmer comme un citoyen romain idéal, baigné de culture gréco-romaine, versé en littérature, était un moyen efficace d'emporter les brigues locales pour l'obtention d'une charge.

Le matériel domestique : une simple *imitatio* ?

De nombreux artefacts de terre cuite – lampes, statuettes, céramiques – apparaissent comme un témoignage plus populaire de reconnaissance des origines héroïques et divines du peuple romain. Toutefois les hypothèses avancées pour les objets utilisés en contexte domestique n'explicitent pas l'usage des documents mis au jour en contexte funéraire. Dès lors, il apparaît que le contexte de découverte de l'objet est le principal facteur d'interprétation.

L'étude de l'emploi du thème de la fuite d'Énée sur les lampes de terre cuite peut nous apporter des éléments d'interprétation (fig. 104). Au cours de cette étude, deux grands sites de production de lampes de terre cuite figurant la fuite d'Énée dans l'Occident romain sont apparus : Rome et Mérida¹⁵⁰. Il en existait probablement d'autres, mais il est intéressant de remarquer que cette production se concentrait notamment dans la capitale de l'Empire et dans la capitale d'une province qui, par ailleurs, est connue pour son forum imitant le forum d'Auguste et présentant, à l'instar de ce dernier, au sein de son programme statuaire, une sculpture en ronde-bosse de la fuite d'Énée. Cette coïncidence conduit à s'interroger sur l'éventuelle influence des programmes iconographiques de la sphère publique sur ceux de la sphère privée et, dans le cas présent, dans le cadre d'une production artisanale. Il apparaît, en effet, que les lampes de terre cuite servaient fréquemment de support à des images appartenant au corpus des représentations à caractère politique, telles que la Victoire portant le *clipeus virtutis* par exemple¹⁵¹. Ces dernières sont d'ailleurs un cas intéressant de réinterprétation d'une image de type propagandiste, puisque ces lampes deviendront porteuses d'un message de vœux pour la nouvelle année – généralement *ANNVM NOVVM FAVSTVM FELICEM MIHI* – inscrit sur le bouclier à l'endroit où se trouvent gravées, sur l'original, les vertus de l'empereur¹⁵².

Pour P. Zanker, quand le commun des mortels achevait une lampe portant l'image d'une *corona civica*, d'une Victoire dressée sur un globe, ou de la fuite d'Énée, plutôt qu'un exemplaire figurant une course de char ou une scène érotique, il faisait un choix délibéré¹⁵³. Cela ne signifie pas nécessairement qu'il existait une intention politique dans son geste. Mais il est possible que ce type de lampe ait été plus particulièrement destiné à être employé lors de cérémonies en l'honneur de la maison impériale, à l'occasion notamment du *dies natalis* d'un empereur ou de la ville de Rome¹⁵⁴. Ainsi, de même que les lampes figurant la Victoire tenant le *clipeus virtutis* avaient été réinterprétées en lampes de « nouvelle année », celles ornées de la fuite d'Énée pourraient très bien avoir reçu une nouvelle attribution en relation avec les festivités du *natalis divi Augusti* par exemple, dont on sait qu'il était toujours fêté au III^e siècle ap. J.-C.¹⁵⁵. Ces lampes s'inscriraient alors parmi les manifestations publiques de loyalisme envers Rome et l'empereur, dans le cadre du culte impérial. Notons finalement, que si les lampes représentant la fuite d'Énée sont assez bien représentées, notamment à travers les séries diffusées à partir de Rome et Mérida, le motif de la louve romaine est loin d'avoir connu un tel succès sur ce support. Les rares lampes attestées ne proviennent pas d'Italie mais de Tunisie ou de Chypre¹⁵⁶, et se présentent comme des documents isolés. Ce qui suscite donc la réflexion dans ce dossier, c'est autant le succès du thème de la fuite d'Énée sur les lampes de terre cuite, que le désintérêt manifeste pour l'image de la *lupa romana* sur ce type de support.

Contrairement aux lampes qui ont une utilisation pratique, les statuettes se rattachent plus spécifiquement à des formes d'expression votives. Dans la maison, ces statuettes trouvaient certainement leur place parmi les divinités honorées dans le laraire familial. Lors des fouilles de Pompéi ont été mises au jour trois statuettes de terre cuite figurant la fuite d'Énée conservées au musée archéologique de Naples ; l'une provient du péristyle de la *domus* de M. Gafius Rufus (VII, 2, 16)¹⁵⁷ ; la provenance des deux autres est incon-

150 Dardenay 2005. Voir *supra* p. (Mérida) ; p. (Rome).

151 Zanker 1988, p. 265-274.

152 Cf. Amaré Tafalla 1986.

153 Zanker *op. cit.*, p. 266.

154 Herz 1978. La célébration de ces festivités dans les provinces est attestée par diverses sources : Van Andringa 2002, p. 194-196.

155 Ainsi qu'en témoigne le calendrier de Doura-Europos. Turcan 1978, p. 1050.

156 Pour les trois lampes dont la provenance est assurée (Dulière 1979, II, n° 190, 191, 192 bis).

157 Von Rohden 1880, p. 48 sq. Levi 1926, p. 193, n° 842. Spinazzola 1953 p. 152.

nue, mais Rodhen suggère que Fiorelli a commis une erreur lors de la publication et que la statuette n° inv. 110342 fut découverte dans cette même *domus*.¹⁵⁸ Quoi qu'il en soit, la statuette mise au jour dans le péristyle de M. Gavius Rufus en compagnie d'autres effigies de terre cuite faisait probablement partie des divinités honorées dans le laraire de cette demeure (fig. XXIII). Une statuette de bronze figurant la louve, conservées au British Museum et dont on ignore le contexte de découverte, auraient pu recevoir la même destination¹⁵⁹ (fig. 115). Selon notre hypothèse, la présence dans le laraire de tels artefacts devrait être lue comme un témoignage de l'expression populaire du culte impérial.

Diffusion et romanisation

L'existence de tels documents – décors domestiques et menus objets – dans des régions fort éloignées du centre du pouvoir est un témoignage éclairant de la pénétration de l'imagerie gréco-romaine dans les provinces occidentales. À cet égard, on remarque une transmission très fidèle des schémas iconographiques, sans déformation due à des particularismes provinciaux, tout au plus quelques variantes stylistiques.

Ainsi, sur une mosaïque de Leeds, la louve romaine présente un traitement généralement qualifié de « naïf »¹⁶⁰ (fig. XXIV). L'animal se dresse vers la gauche sous un arbre incurvé à angle droit, simulant un abri pour le groupe. La louve tourne la tête vers le spectateur, montrant deux yeux ronds et une gueule entrouverte traitée comme une bouche humaine. La patte avant droite est croisée de manière totalement irréaliste derrière la patte avant gauche. Sous l'animal, par ailleurs dépourvu de mamelles, les jumeaux, petits et roses se font face, un genou posé à terre. Un tel traitement révèle plus probablement un manque d'expérience chez l'artisan responsable de cette œuvre plutôt qu'un goût local pour ce type de figuration. Signalant la faiblesse de l'exécution, P. Johnson propose pour cette mosaïque une datation au III^e siècle, dans une période de creux entre les deux pics d'activité des ateliers de la ville, au II^e et au IV^e siècle¹⁶¹.

La popularité de l'image de la louve romaine et sa diffusion en contexte privé dans toutes les couches de la société révèle l'efficacité de ce motif comme instrument de propagande. Au cours de cette étude, de nombreuses significations et interprétations ont été proposées, selon les contextes et les époques; il en est une que nous n'avons pas encore eu l'occasion de mentionner, qui nous paraît caractéristique de la perception populaire du symbole. Pour des provinciaux, citoyens ou indigènes, Rome est devenue la maîtresse des terres connues et la puissance nourricière. Dès lors, les jumeaux allaités par la louve, symbole de la cité, sont l'image même des populations qu'elle nourrit. La *lupa Romana* était donc le meilleur médiateur de la fonction protectrice, pacificatrice et nourricière de la capitale de l'Empire.

Ainsi, pour répondre à notre question initiale, il apparaît que l'existence d'objets de la vie quotidienne figurant l'image des fondateurs de Rome révèle, dans certains cas particuliers – qu'il s'agisse des lampes figurant la fuite d'Énée, ou des statuettes destinées à prendre place parmi les effigies du laraire – une expression populaire du culte impérial. Toutefois, l'ensemble de la documentation ne doit pas recevoir de façon univoque une telle interprétation. Il ne faut pas en effet sous-estimer le poids de l'*imitatio* au sein du décor domestique. La représentation de l'image des fondateurs – de la louve allaitant les jumeaux en particulier – est souvent le résultat de l'assimilation, dans le répertoire des artisans et des décorateurs, de motifs diffusés de manière permanente au sein de la sphère publique. Dès lors, la reprise de tels motifs sur de simples artefacts est inévitable, surtout lorsqu'il s'agit d'éléments secondaires du décor. Tout dépend donc du contexte de fabrication et d'emploi de l'objet, qui doit, dans une telle mesure, faire l'objet d'une appréciation très soignée.

Spannagel 1999, n° A 13.

¹⁵⁸ Von Rohden 1880 n° 8.1874.

¹⁵⁹ Azara Perdro *et alii* 2000, n° 214.

¹⁶⁰ Dulière 1979, II, n° 147. Neal 1983, p. 2-4. Ling 1984, p. 17-18. Lancha 1997, n° 118, p. 282-283.

¹⁶¹ Johnson 1982, p. 32. Sur les ateliers de mosaïque des III^e et IV^e siècles en

Grande Bretagne: Smith 1965.

115. Statuette de bronze
représentant la louve romaine.
Londres, British Museum,
inv. GR 1772.3-2.134.



CONCLUSION

Un des points sur lesquels il importe de revenir concerne les motivations de l'emploi de l'image des *primordia Urbis*, de la part d'un homme politique, comme d'un simple particulier. Quand Jules César revendique sa filiation avec Énée et Vénus, et fait frapper des monnaies à l'effigie de sa divine ancêtre, il ne fait rien d'autre que clamer plus haut et plus fort des prétentions généalogiques qu'il partageait avec d'autres *gentes*. Toutefois, si les membres de *gentes* patriciennes, lorsqu'ils frappent des monnaies, préfèrent l'effigie d'ancêtres historiques, les *gentes* plébéiennes, quant à elles, n'hésitent pas à orner leurs monnaies d'effigies d'ancêtres mythiques. Dès lors, nous avons montré comment le dictateur s'appropriait un procédé de légitimation généralement dévolu aux

familles d'origine plébéienne soucieuses de reconnaissance de la part des *gentes* patriciennes. Il est en effet apparu que, dès le II^e siècle av. J.-C. l'usage de la filiation mythologique s'avérait être un « expédient », destiné à ceux qui ne pouvaient se vanter de compter un des grands hommes de la République parmi leurs ancêtres. A la suite de son père adoptif, Auguste sut tirer parti d'un « prétexte » qui permettait de justifier la transmission héréditaire du pouvoir et par là même, l'instauration d'une dynastie.

Dès lors, tout au long de l'époque impériale, l'image des *Primordia Urbis* connaît une faveur inégale chez les empereurs successifs. Si le phénomène avait déjà été observé, il nous a été donné d'en envisager une explication. Ainsi que nous l'avons montré, les célébrations des jeux séculaires ne sont pas les seules occasions pour lesquelles l'image des fondateurs apparaît sur des émissions monétaires et dans l'ornementation de la sphère publique. L'analyse révèle en effet très clairement que ces brèves acmé sont liées

à l'avènement d'une nouvelle dynastie, ou du moins, aux prétentions d'un homme à fonder une dynastie. C'est alors que le prétendant fait appel à tous les arguments autorisant, en toute légitimité, la transmission héréditaire du pouvoir: le processus est très clair chez les Flaviens, en particulier pour le règne de Domitien. D'autres privilégient la légitimité par la transmission des symboles anciens du pouvoir: c'est le cas des Antonins, et surtout d'Hadrien. Toutefois, c'est à l'occasion des perturbations politiques des III^e et IV^e siècle que la pratique offre toute sa mesure: les *primordia Urbis* font alors l'objet de plusieurs frappes monétaires de la part des usurpateurs qui espèrent apparaître comme de nouveaux Romulus et tentent de tirer parti de l'aura entourant l'âge d'or des origines; la propagande de Carausius, notamment, en est un exemple des plus éclatants.

Le corpus a été envisagé sous l'angle thématique de la perception et de l'interprétation des images par des particuliers. Cette approche fut l'occasion de mettre en valeur l'importance de l'écho que connaissaient les programmes iconographiques impériaux dans l'ornementation de l'espace public de la cité, et jusqu'au sein de la sphère privée. Nous avons eu alors l'occasion de montrer, en particulier que, dans un tel contexte, l'emploi de l'image des fondateurs de Rome – à l'instar du phénomène observé au centre du pouvoir – s'avérait être utilisé comme un argument et un instrument de légitimation de la part de familles soucieuses de gravir les échelons de la hiérarchie sociale. Autrement dit, les témoignages parvenus à notre connaissance s'accordent à montrer que, bien souvent, la pratique qui consistait à se réclamer d'une ascendance avec Romulus ou Énée, ou, du moins, de proclamer sa croyance en l'origine divine du peuple romain en véhiculant de telles images, était le fait d'individus qu'on qualifierait de nos jours de « parvenus ». Il est, en effet, intéressant de constater une forme d'*imitatio* des puissants en la matière: tout se passe comme si les particuliers avaient décrypté les circonstances de l'utilisation politique de ces images et en faisaient une utilisation comparable, en l'adaptant à leur situation personnelle.

De nombreux éléments viennent étayer cette hypothèse: ainsi que nous l'avons souligné en plusieurs occasions au cours de cette étude, les clients et commanditaires d'artefacts et monuments – quand on a pu les identifier – sont le plus souvent à Rome, des

affranchis, et en province, de tout nouveaux citoyens fiers d'afficher leur statut social. Un fort argument en ce sens tient au mépris clairement affiché par certains pour cette pratique: les graffitis moqueurs sur la façade de la *fullonica* de Fabius Ululitremulus à Pompéi et, dans la même cité, la frise peinte parodiant la fuite d'Énée et Romulus *tropaeophorus*; citons également ce témoignage éloquent offert par Ausone, *Ep.* XXVI¹⁶²:

« Orgueilleux de sa richesse, gonflé de son luxe, noble en parole seulement, il dédaigne les noms illustres de notre siècle et cherche à acquérir une origine antique: c'est Mars, Rémus, Romulus, le fondateur de Rome qu'il appelle ses ancêtres particuliers. Il les fait revêtir de soie, sculpter dans l'argent massif, mouler dans la cire sur le seuil de ses portes et sur les rayons de son atrium. C'est que, je pense, il n'est pas sûr de son père et que vraiment sa mère est une louve ».

On ne peut décrire de manière plus explicite la façon dont étaient considérés les individus qui se réclamaient d'une telle ascendance.

162 « Contre un riche abâtardi né d'un débauché ». Traduction M. Jasinski, Paris, Garnier, 1934.