



Les sphinx sur la statue de Prima Porta L'apothéose d'Auguste

Thierry Petit

► To cite this version:

Thierry Petit. Les sphinx sur la statue de Prima Porta L'apothéose d'Auguste. *Ktéma : Civilisations de l'Orient, de la Grèce et de Rome antiques*, 2020, KTÈMA Civilisations de l'Orient, de la Grèce et de Rome antiques, 45, pp.236-257. halshs-03070174

HAL Id: halshs-03070174

<https://shs.hal.science/halshs-03070174>

Submitted on 15 Dec 2020

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.

KTÈMA

CIVILISATIONS DE L'ORIENT, DE LA GRÈCE ET DE ROME ANTIQUES

Les traités néopythagoriciens *Sur la royauté*

Anne GANGLOFF	Introduction	5
Anne GANGLOFF	Les traités néopythagoriciens <i>Sur la royauté</i> . État des recherches, méthodes et pistes..	9
Christian BOUCHET	Diotogène, <i>Sur la royauté</i> Commentaire historique et politique pour un essai de datation.....	27
Irini-Fotini VILTANIOTI	La <i>Lettre II</i> attribuée à Platon et les traités « pythagoriciens » <i>Sur la royauté</i>	45
Luc BRISSON	Nature et fonctions du <i>logos</i> dans le traité d'Ecphante <i>Sur la royauté</i> (82, l. 7-83, l. 17, éd. Thesleff).....	57
Sophie VAN DER MEEREN	Royauté et loi: de Platon aux <i>Traité sur la royauté</i>	71
Francesca SCROFANI	La <i>Lettre d'Aristée</i> et les écrits néopythagoriciens Des conceptions différentes de la royauté.....	91
Laurence VIANÈS	La pensée politique de Sénèque subit-elle l'influence du néo-pythagorisme? Éléments pour un état des lieux	109
Frédéric LE BLAY	How to date the timeless? The difficult problem of the Pseudo-Pythagorean treatises <i>On Kingship</i>	125
Geert ROSKAM	Meeting Different Needs The Implied Readers of the 'Pythagorean' Kingship Treatises.....	143
Michael TRAPP		

Varia

Ester SALGARELLA	A Note on the Linear A & B Ideogram AB 131/VIN(um) 'Wine' and Its Variants: References to Time Notation?	161
Jean DUCAT	La propriété de la terre à Sparte à l'époque classique. Essai de mise au point	173
Annalisa PARADISO	L' <i>archaia moira</i> : une invention de Dicéarque	197
Thibaud LANFRANCHI	Scapula ou Scaevola? Sur l'identité du maître de cavalerie de 362	211
Corentin VOISIN	Le plongeon des Hyperboréens, une pratique funéraire utopique.....	221
Thierry PETIT	Les sphinx sur la statue de Prima Porta. L'apothéose d'Auguste	236
Laura SANCHO ROCHER	Týche y fortuna: de Tucídides a Maquiavelo	258

Les sphinx sur la statue de Prima Porta

L'apotheose d'Auguste¹

RÉSUMÉ-. Sur la statue d'Auguste découverte dans la villa de Livie à Prima Porta, les deux sphinx représentés sur les épaulières de la cuirasse, de part et d'autre de la tête du *Princeps*, n'ont pas reçu d'explication satisfaisante ni qui fasse consensus. Une interprétation du sphinx comme symbole d'apotheose permet de proposer une autre vision des deux hybrides et de réexaminer également d'autres figures de cette iconographie, ainsi que la date assignée à l'œuvre.

MOTS-CLÉS-. Auguste, Prima Porta, sphinx, apotheose

ABSTRACT-. There is no satisfactory, universally accepted explication of the two sphinxes depicted on the shoulder straps of the cuirass, on either side of the head of the statue of Augustus found in the Villa of Livia at Prima Porta. Interpreting the sphinx as a symbol of apotheosis allows us to put forward another view of the two hybrid creatures and likewise to re-examine other figures in this iconography, as well as the date assigned to the work.

KEYWORDS-. Augustus, Prima Porta, sphinx, apotheosis

LA STATUE ET SON IMAGERIE

La statue cuirassée (*statua lorica*) d'Auguste est l'une des plus célèbres réalisations de la sculpture romaine (fig. 1). Elle doit à ses qualités esthétiques autant qu'à la richesse et à la complexité de son décor d'avoir suscité d'innombrables commentaires, exégèses et débats². Elle fut découverte en 1863 dans les ruines de la villa de Livie *Ad Gallinas Albas*, qui dominait la vallée du Tibre près de Prima Porta³. Elle est de taille légèrement plus grande que nature⁴, à l'instar des canons grecs et, en particulier, du *Doryphore* qui lui servit manifestement de modèle⁵. On a souvent suggéré qu'il

(1) Je tiens à remercier, pour leur relecture attentive de ce texte et pour leurs précieuses remarques, Jean-François Guay et Françoise Lucbert; en particulier cette dernière pour quelques judicieuses observations sur l'imagerie de la statue elle-même. Mes remerciements vont aussi aux deux rapporteurs anonymes pour la revue *Ktèma*.

(2) Sur le caractère exceptionnel de l'œuvre: *Auguste* 2014, p. 75 (Valeri). Pour un rappel de l'abondante bibliographie: SQUIRE 2013, p. 246-253; *Auguste* 2014, p. 24, 31 (Parisi Presicce).

(3) Sur la position de la statue: KÄHLER 1959, p. 7-11; POLLINI 1987-1988; KELLUM 1994; CLARK REEDER 1997; conclusions critiquées par KLYNNE & LILJENSTOLPE 2000; SQUIRE 2013, p. 246 et n.11-12 (pour les références). Voir dernièrement MALIZIA 2018 et à paraître.

(4) 2,04 m: HEINTZE 1963, p. 314; MOMMSEN 2006, p. 225; SQUIRE 2013, p. 246. 2,08 m, selon KÄHLER 1959, p. 13.

(5) KÄHLER 1959, p. 13; SQUIRE 2013, p. 246-247 et n.14-15 (avec bibliographie); *Auguste* 2014, p. 75-76 (Valeri).

s'agit de la copie en marbre d'un original en métal précieux⁶. Certains la datent du règne d'Auguste, dans les années qui suivirent la remise des enseignes prises par les Parthes sur les légions romaines⁷ (en 20 av.⁸), soit entre 20 et 17 av.⁹; d'autres l'attribuent au règne de son successeur¹⁰. On a aussi proposé, comme H. von Heintze, de dissocier le supposé original, qui serait effectivement daté des années 20-17 av., de la copie, qui aurait été réalisée après sa mort en 14 ap.¹¹. Le lieu de découverte indique, en tout cas, que la statue et son décor avaient l'assentiment de la famille impériale¹². L'Érôs qui chevauche un dauphin à ses pieds souligne l'origine divine (Vénus) de la lignée des *Iulii*¹³.



Fig. 1 : La statue de Prima Porta (d'après Kähler 1959, pl. 3)



Fig. 2 : La statue de Prima Porta; détail de la cuirasse (d'après Kähler 1959, pl. 11)

(6) INGOLT 1969b, p. 306; *Auguste* 2014, p. 24-25 (Parisi Presicce), 76 (Valeri). Sur un supposé original exposé à Éphèse: BAUER 1970-1971. Pour des arguments en faveur d'une copie, voir aussi HEINTZE 1963, p. 317. D'une part, des détails de la sculpture feraient penser à un original métallique. D'autre part, le lieu de trouvaille, la villa de Livie, plaide également pour un original placé ailleurs: selon Heintze, une statue aussi exceptionnelle et avec une telle charge idéologique ne devait pas avoir été conçue pour être exposée dans un cadre privé, fût-il impérial. Contre cet argument jugé le plus faible: KÄHLER 1959, p. 15.

(7) En 53, 40 et 36 av. J.-C. Voir, par ex., SIMPSON 2005, p. 14; *Auguste* 2014, p. 25 (Parisi Presicce).

(8) ZANKER 2009, p. 192, ainsi que SAURON RA 1988, p. 429 et KOORTBOJIAN 2010, p. 260, penchent pour une date médio-augustéenne; voir HEINTZE 1963, p. 316; SAURON 1994, p. 523, rapporte l'original à l'époque des *ludi saeculares* de 17 av. J.-C. (sur cette association, voir aussi SIMON 1957; KÄHLER 1959, p. 28; CLARK REEDER 1997, p. 112; SQUIRE 2013, p. 249 et n. 31-32).

(9) Pour cette date avec les références, voir KÄHLER 1959, p. 16; GRIECO 1977, p. 21 n. 1; SIMPSON 2005, p. 82; *Auguste* 2014, p. 18-19 (Giardina), 33 (Sauron), 110 (Cadario).

(10) KÄHLER 1959, p. 19-21; FLAGGE 1975, p. 74 n. 55.

(11) HEINTZE 1963, p. 317 (voir *infra*); SQUIRE 2013, p. 253 et n. 52-53.

(12) ZANKER 2009, p. 192.

(13) Il est peu probable qu'il s'agisse de Lucius ou de Caius, comme il a été parfois suggéré: voir HEINTZE 1963, p. 316. Sur l'Érôs et le dauphin, voir KÄHLER 1959, p. 18-19; SQUIRE 2013, p. 249; *Auguste* 2014, p. 28 (Parisi Presicce).

Après un moment d'optimisme herméneutique, où l'on pensait que l'imagerie dont elle est porteuse était d'interprétation obvie, on dut admettre que les choses n'étaient pas si simples¹⁴. En effet, en dépit d'un certain consensus sur plusieurs motifs¹⁵, le débat sur la signification de la statue n'est pas clos. On discute, par exemple, sur la question de savoir ce que l'Empereur tenait dans chacune de ses mains¹⁶. Les figures de la cuirasse, surtout, ont retenu l'attention et suscité des controverses (fig. 2). C'est spécifiquement cette iconographie qui nous retiendra ici¹⁷. Une chose paraît certaine cependant : cette cuirasse est un *unicum*¹⁸. Ainsi représentée, elle se trouve, comme le dit A. Barchiesi, en intertextualité avec de vraies cuirasses, mais ne peut en aucun cas être considérée comme la représentation d'une authentique pièce d'armure¹⁹. G. Sauron fait observer que la disposition circulaire des figures correspond mieux à la forme d'un bouclier et y voit une claire référence au *clipeus* offert par Vénus à Énée dans l'épopée²⁰.

Au centre, un homme, que ses vêtements désignent comme un barbare²¹, remet des enseignes militaires à un personnage habillé en légionnaire romain. On a vu dans ce dernier le symbole de la puissance romaine, ou encore Romulus, Mars Ultor, Tibère ou même la personnification de Rome²². La scène principale est entourée de figures qui l'enserrent dans un espace figurant l'*oikouménè*. De part et d'autre du couple central, deux allégories féminines affligées personnifient les peuples soumis par Rome (fourreau sans épée) ou tributaires (avec épée); dans celle de droite, on devrait reconnaître les peuples gaulois; dans celle de gauche, les peuples orientaux ou germaniques²³, ou encore la Dalmatie ou la Panonnie²⁴. Dessous, comme sur l'*Ara Pacis*, la Terre (Tellus) est représentée avec la corne d'abondance²⁵; à gauche de Tellus, Apollon citharède chevauche un griffon; à droite, sa sœur Artémis/Diane est assise sur un cerf. Couronnant le tout et fermant la scène par en haut, la personnification du ciel, Caelus, déploie son manteau représentant la voûte céleste²⁶. Juste en dessous, de la gauche, arrive un homme en quadrigue que tous identifient à Hélios/

(14) Cf. déjà SIMON 1957, p. 46 et SAURON 1994, p. 520-524.

(15) KÄHLER 1959, p. 17.

(16) ZANKER 2009, p. 192 (une lance dans la main gauche ? les enseignes récupérées dans la main droite ?). Clark Reeder (CLARK REEDER 1997, p. 90) pense qu'Auguste tient un laurier dans la main droite. Simon (SIMON 1957) le plaçait plutôt dans sa main gauche. Kähler (KÄHLER 1959, p. 12) considérait qu'il tenait quelque chose dans la main droite, sans pouvoir en préciser la nature. Selon lui, la statue était faite pour être vue plutôt de la gauche dans la direction du regard d'Auguste (1959, p. 14-16). Voir aussi SQUIRE 2013, p. 247; *Auguste* 2014, p. 30 (Parisi Presicce).

(17) Pour une description du décor, voir entre autres, HEINTZE 1963; SAURON 1994, p. 520-524; ZANKER 2009, p. 192-196; SQUIRE 2013, p. 249-253.

(18) GRIECO 1979, p. 147-148. Cf. les 400 cuirasses répertoriées par Vermeule (cf. INGOLT 1969a, p. 179).

(19) BARCHIESI 2005, p. 299; et de renvoyer à Virg., *Géorg.*, *proœmium* du III^e livre. Voir aussi SQUIRE 2013, p. 243-244; *Auguste* 2014, p. 25 (Parisi Presicce) : le devant de la cuirasse « paraît surchargé ».

(20) Virgile, *Én.*, VIII, 625-713; SAURON 1994, p. 521-523; *Auguste* 2014, p. 33 (Sauron); SQUIRE 2013, p. 265. Mais, voir déjà SIMON 1959, p. 19.

(21) Sur l'identification de cette figure et les différentes hypothèses évoquées, voir KÄHLER 1959, p. 17; SIMON 1959, p. 8; INGOLT 1969a (le roi Mithridate I^{er}); SIMPSON 2005, p. 83-84; *Auguste* 2014, p. 25 (Parisi Presicce). Voir *infra*.

(22) Par exemple, SIMON 1957, p. 46-48, 50; 1959, p. 7-8 (Tibère); KÄHLER 1959, p. 17; HEINTZE 1963, p. 316; INGOLT 1969a (Romulus); GRIECO 1979, p. 157 (Tibère); ZANKER 2009, p. 192; *Auguste* 2014, p. 25-26 (Parisi Presicce); SQUIRE 2013, p. 250 et n. 34-39.

(23) ZANKER 2009, p. 192-193; Wycke (in EDMONDSON 2014, p. 368), veut y reconnaître l'Égypte.

(24) SIMON 1957, p. 50; 1959, p. 8-9; KÄHLER 1959, p. 17; HEINTZE 1963, p. 315; SIMPSON 2005, p. 84. Pour ces deux figures : *Auguste* 2014, p. 26-28 (Parisi Presicce); SQUIRE 2013, p. 251 et n. 41-43.

(25) Sur l'évidente identification de Tellus, voir HEINTZE 1963, p. 315; SAURON 1994, p. 521 et n. 175. Pour Kähler, il s'agit certes de la Terre mais plutôt de Magna Mater (KÄHLER 1959, p. 19), dont le temple fut dédié en 3 av. (KÄHLER 1959, p. 19). Voir aussi SIMON 1959, p. 10; SQUIRE 2013, p. 252 et n. 45-47; *Auguste* 2014, p. 25-26 (Parisi Presicce).

(26) Interprétation qui paraît obvie à SAURON 1994, p. 520 n. 169; pour KÄHLER 1959, p. 109-111, il s'agirait de Caelus-Saturne-Juppiter; voir aussi *Auguste* 2014, p. 25 (Parisi Presicce) : Saturne.



Fig. 3: La statue de Prima Porta; détail de la tête et des épaulières (d'après Kähler 1959, pl. 7)

Sol²⁷. Devant lui volent deux personnages féminins, l'un, à l'avant-plan, tenant une hydrie, qui pourrait représenter l'Aurore et/ou sa rosée; le second, derrière et légèrement en haut, tenant un flambeau, où l'on reconnaît tantôt Aurore ou Luna, tantôt Diane, ou encore Vénus²⁸. Plus haut encore, sur les épaulières (*epomydès*), deux sphinx féminins ailés et assis ont le corps tourné vers la tête d'Auguste (fig. 3); ils dirigent leur regard vers le spectateur pour le sphinx de gauche, plus nettement vers l'arrière pour le sphinx de droite. Il n'est pas de notre propos, dans les développements qui suivent, de discuter les différentes interprétations de chacune des figures qui ornent la cuirasse. Nous reviendrons seulement sur certaines d'entre elles après avoir envisagé la signification des deux sphinx.

LES SPHINX SUR LES ÉPAULIÈRES

Comme le constate Sauron, leur symbolisme a beaucoup divisé les commentateurs²⁹. On admettra avec E. Simon qu'il ne peut s'agir, sur une œuvre d'une telle portée idéologique, d'un simple élément décoratif³⁰. H. Kähler y voit des figures apotropaïques³¹, et renvoie à leurs homologues du trône de Zeus à Olympie (*ca* 460 av.)³²; comme Sauron, on peut trouver la référence étrange³³. Simon préfère y reconnaître une évocation de la province d'Égypte³⁴. Deux arguments paraissent toutefois s'opposer à cette idée. D'une part, il s'agit clairement de sphinx féminins ailés (avec mamelles visibles), à la grecque, et non de sphinx égyptiens (masculins et le plus souvent aptères). D'autre part, si la statue est liée au retour des enseignes de Perse en 20 av. ou d'autres enseignes restituées en diverses occasions (voir *infra*), on ne voit pas quel rapport direct elle entretiendrait avec Actium et la conquête de l'Égypte³⁵. Une autre hypothèse de Simon serait

(27) SIMON 1957, p. 51-52; 1959, p. 11; HEINTZE 1963, p. 315; SQUIRE 2013, p. 252 et n. 50; etc.

(28) SIMON 1957, p. 51-52; SIMON 1959, p. 11 (Aurore avec la cruche; Vénus avec le flambeau); HEINTZE 1963, p. 315; REBUFFAT 1961, p. 163 (Aurore tiendrait l'hydrie), p. 179 *sq.* (derrière, avec le flambeau, la Nuit); INGOLT 1969a, p. 178 (Aurore tient le flambeau); SAURON 1994, p. 520; CLARK REEDER 1997 (Sol et Luna identifiés à Apollon et Diane); ZANKER 2009, p. 195; SQUIRE 2013, p. 252 et n. 51; etc.

(29) SAURON 1990, p. 43.

(30) SIMON 1957 p. 61. «In einem so beziehungsreichen Kunstwerk sind sicher auch die Sphinxweibchen an den Achselklappen des Panzers nicht rein dekorativ zu verstehen».

(31) KÄHLER 1959, p. 17: «...wie auf seinem Schulterklappen, das Unheil bannend, die beiden Sphingen erscheinen».

(32) KÄHLER 1959 p. 19 et pl. 20 en bas.

(33) SAURON 1990, p. 43 n. 72; cf. 1994 p. 523. Mais, sur le reste de l'argumentation de Kähler, voir *infra*.

(34) SIMON 1986, p. 55; SAURON 1990, p. 43 n. 72.

(35) SAURON 1990, p. 43; KOORTBOJIAN 2010, p. 260. Pour le contexte politique, voir KOORTBOJIAN 2010, p. 264-271.

qu'il s'agit d'une allusion à un oracle sur les Parthes³⁶. C. Parisi Presicce, quant à lui, en fait des protecteurs des défunts et donc, en l'occurrence, de ceux qui étaient ensevelis dans le mausolée d'Auguste, sur lequel, selon lui, se dressait la statue originale³⁷.

Par le passé, Auguste avait déjà eu l'occasion de montrer sa prédilection pour le motif qui nous intéresse ici. Dès 42 av. « l'héritier de César commença à sceller ses messages avec l'image du sphinx »³⁸. Il avait en effet découvert, parmi les affaires de sa mère décédée en 43 av., deux sceaux identiques représentant un sphinx. Il se mit à les utiliser à titre personnel. Le motif lui attirant des railleries, il finit par le délaisser au profit de l'image d'Alexandre³⁹. Cependant, par rapport à ceux des épaulières, les circonstances obligent à les considérer sous un jour différent : puisque Octave les avait trouvés parmi les objets de sa mère et s'en servit ensuite, les deux sceaux ne furent pas gravés sur son initiative personnelle. Ils ne peuvent donc être tenus, comme ceux de la cuirasse, pour forgés *ad hoc* par Auguste, ou délibérément choisis par l'un de ses successeurs, et s'inscrivant dans une reformulation cohérente de l'iconographie du principat. Leur signification dans le symbolisme propre aux premiers Julio-Claudiens s'en trouve donc affaiblie.

LES SPHINX, APOLLON ET LA SIBYLLE

P. Zanker fait des deux hybrides de la statue les gardiens du monde nouveau, les annonciateurs de l'Âge d'or⁴⁰. Selon lui, ils indiquent que la nouvelle ère tant attendue est arrivée⁴¹. L'image du sphinx serait le symbole du *regnum Apollonis* prophétisé par la Sibylle. Zanker ajoute que l'animal oraculaire (*Orakeltier*) devint rapidement le signe habituel du langage iconographique augustéen. On s'étonne cependant de voir ainsi qualifiée cette créature qui n'a aucun titre à une telle prétention. Certes la célèbre énigme qu'il pose à Œdipe en fait, si l'on veut, une créature « énigmatique » ; néanmoins, bien que les oracles qui nous sont parvenus dans les sources littéraires aient souvent été eux-mêmes « énigmatiques » ou plutôt équivoques, on ne peut pas faire *ipso facto* du monstre thébain et de ses avatars, par un glissement langagier trop audacieux, un animal « oraculaire ». À l'appui de l'idée selon laquelle le sphinx est associé à Apollon, Zanker renvoie aux témoignages de Pline (*HN*, XXXVII, 1, 10) et de Suétone (*Aug.*, 50)⁴² ; mais aucun des deux textes n'établit un tel lien entre le dieu ou la Sibylle et la créature. En réalité, le principal argument pour associer sphinx et Sibylle est une monnaie datée de 46 av. et émise par T. Carisius, qui présente un sphinx au revers, la prophétesse au droit⁴³. Sur la base de ce document, Simon fait même du monstre « das Wappentier der Sibylle » (« l'animal-emblème de la Sibylle ») et considère que ceux de la cuirasse, en redoublement héraldique, sont « dasselbe sibyllinische Rätselwesen » (« la même

(36) Il y serait fait allusion chez Horace, *Sat.*, II, 5, 62-64 ; SIMON 1957, p. 61 : « auch die Sphingen des Panzers weisen *m.E.* [mes italiques] auf Sibyllinisches hin » ; p. 62 (« *Sicher* [mes italiques] sollen auch die Sphingen (...) auf Partherorakel anspielen ». Le « *sicher* » indique paradoxalement l'incertitude. Cf. SIMON 1959, p. 13-14.

(37) *Auguste* 2014, p. 31 (Parisi Presicce). On peut se demander alors pourquoi ils figurent sur la statue et non directement sur le tombeau, comme c'est le cas en Étrurie sur divers *tumuli* (voir, par exemple, PETIT 2019, n. 4 et 233).

(38) ZANKER 2009, p. 58.

(39) Dion Cassius, *LI*, 3, 5-6 ; Pline, *HN*, 37, 1, 10 ; Suétone, *Auguste*, 50. Sur ce sceau, voir aussi DEMISCH 1977, p. 113.

(40) ZANKER 2009, p. 195 : « Die beiden Sphingen auf den Schulterklappen des Panzers sitzen wie Wächter über dieser Welt, zeigen an, daß die lange erwartete neue Weltzeit jetzt eingetreten ist. Der Parthersieg wird also als Voraussetzung und zugleich als Folge des *saeculum aureum* gefeiert ». Voir aussi SQUIRE 2013, p. 251-252 et n. 48.

(41) ZANKER 2009 p. 61 : après 31 av. J.-C. Apollon serait le dieu de la paix et du pardon, « [u]nd als mantischer Gott der Sibylle und Sphinx konnte er endlich das längst verheißene neue Zeitalter heraufführen ».

(42) ZANKER 2009, p. 58.

(43) Pour les monnaies de Carisius, voir ALFÖLDI 1975, pl. 36, 2-6 ; KATAKIS 1997, n° 316 (au droit la tête de la Sibylle, au revers un sphinx assis).

créature sibylline énigmatique»)⁴⁴. Ici cependant l'association iconographique n'est qu'indirecte⁴⁵ (face et revers), et le rapport logique entre les deux motifs n'est pas obvie⁴⁶. On verra d'ailleurs plus loin qu'une autre explication de cette monnaie est possible. Dès lors, à partir de ces fragiles prémisses, le rapprochement entre le sphinx et Apollon est partout implicitement tenu pour acquis dans la suite du livre de Zanker: «Seit Sulla waren Apollo und seine Symbole (Dreifuß, Sibyll, Kithara, Sphinx) als Versprecher einer besseren Zukunft auf den Münzen erschienen»⁴⁷. On ne peut cependant tenir la chose pour assurée: ainsi le sphinx est clairement absent de la liste que dresse I. Flagge des attributs d'Apollon: le griffon, le trépied, le cygne, la cithare et le laurier⁴⁸.

Quoiqu'il le suive avec prudence, comme l'indiquent ses précautions oratoires, Sauron semble adopter l'opinion de Zanker: «[ceci] nous *paraît* [mes italiques] devoir être rapproché du fameux oracle sibyllin prédisant le règne d'Apollon et le retour de l'Âge d'or accompli par la victoire d'Auguste à Actium⁴⁹». «L'hypothèse de Zanker (...) nous *paraît* [mes italiques] justifiée par les deniers émis en 46 avant J.-C. par T. Carisius, dont le droit montre la tête de la Sibylle et le revers un sphinx (...). [O]n doit donc *sans doute* [mes italiques] reconnaître ici une allusion à la prédiction d'un retour de l'Âge d'or (...). C'est *sans doute* [mes italiques] déjà la signification que le futur *Princeps* devait donner au sphinx ornant son anneau et servant de sceau à l'époque du triumvirat (Suétone, *Aug.*, L.)»⁵⁰. Dans une publication légèrement postérieure, le même auteur a renchéri sur cette interprétation⁵¹. On voit bien pourquoi Sauron adopte l'hypothèse de Zanker et associe les sphinx à la Sibylle, à Apollon et au nouvel Âge d'or⁵²: elle lui permet d'échapper au dilemme que constitue la présence d'un hybride montré dans un lien privilégié avec le chef du *Princeps* et pourtant censé, selon ses propres théories, relever de l'«esthétique du chaos»⁵³. Cette interprétation est développée dans diverses publications. Les monstres seraient «apparus au commencement du monde, dans le chaos universel» et leur présence dans l'art néo-attique renverrait à ces temps incertains. Ils représenteraient une époque troublée à laquelle avait mis fin l'ère de paix et de prospérité inaugurée après Actium⁵⁴. Sauron tient que «cette évocation des origines du monde, du chaos primitif, rencontrait un thème central de la propagande politique à la fin de la République»⁵⁵. L'auteur éprouve cependant des difficultés à justifier leur utilisation

(44) SIMON 1959, p. 13.

(45) Sur ce concept, voir PETIT 2011, p. 16-17.

(46) La Sibylle apparaît aussi dans la même association indirecte (droit et revers) sur des monnaies de Gergis (ALFÖLDI 1975, p. 188 n. 94).

(47) ZANKER 2009, p. 57: «Depuis Sylla, Apollon et ses symboles (trépied, Sibylle, cithare, sphinx) apparaissent sur les monnaies comme la promesse d'un avenir meilleur»; cf. p. 61, 95, 270.

(48) FLAGGE 1975, p. 73.

(49) SAURON 1990, p. 43.

(50) SAURON 1990, n. 73.

(51) SAURON 1994, p. 520-524. Selon lui, la présence des sphinx «s'explique *sans doute* [mes italiques] par le fait que ces monstres traditionnels de la mythologie grecque symbolisaient les discours énigmatiques, et singulièrement les prophéties sibyllines comme le montre un des deniers émis par T. Carisius en 46 avant J.-Chr.» (SAURON 1994, p. 523, avec une allusion à Horace, *Carmen Cumeaeum*, que mentionne Virgile, IV^e Églogue, v. 4). Pour la même idée: SIMON 1957, p. 61. Pour le règne de Saturne et le retour de l'Âge d'or: Virgile, *Buc.*, IV, 6-8; *En.* VI, 791-794; VIII, 319 *sq.*; *Géorg.* I, 121-154; Ovide, *Mét.*, I, 89-112;

(52) SAURON 1990, n. 73 (renvoyant à Zehnacker); 1994, p. 491, 523. Sur la Sibylle et Auguste, cf. aussi HERRMANN & VAN DER HOEK 2005, p. 295.

(53) SAURON 1990, *passim*, spéc. 37-38, 41.

(54) L'usage de ces motifs dans la sculpture et la peinture augustéenne fut toutefois décrié par Lucrèce et Vitruve (SAURON 1990, p. 37, 40).

(55) SAURON 1990, p. 38.

dans certaines représentations relevant directement de l'idéologie augustéenne⁵⁶. Sur notre statue, qui précisément répudiait symboliquement les dérèglements du passé, leur présence le déconcerte également. Il serait assurément paradoxal qu'Auguste ait conservé, sur une œuvre qui annonçait la *stabilitas* d'un nouvel Âge d'or, deux hybrides qui représenteraient les forces d'indifférenciation avec lesquelles il souhaitait rompre⁵⁷.

Ailleurs, dans l'ouvrage évoqué ci-dessus, Zanker affirme que, sur une monnaie portant la légende «AUGUSTUS», «[d]ie Sphinx verheißt ein neues Zeitalter»⁵⁸, sans plus évoquer Apollon. Au contraire, l'auteur reconnaît incidemment que l'attribut du dieu est plutôt le griffon⁵⁹. En ce sens, on ne peut manquer d'observer que, sur la cuirasse elle-même, Apollon chevauche un griffon, non un sphinx. Ainsi Zanker considère ce dernier, tantôt comme attiré dans l'orbe «oraculaire» du dieu, et donc symbole apollinien, tantôt comme celui des temps nouveaux, parfois les deux. À vrai dire, on peine à comprendre son insistance à associer le sphinx à Apollon ; comme on vient de le voir, le lien est ténu qui unirait l'hybride à la Sibylle : il repose sur la monnaie de Carisius. C'est à partir de ce seul document que l'on s'est cru fondé à associer le sphinx à Apollon et à l'Âge d'or. Aucune représentation figurée et aucun texte ne sont avancés à l'appui de cette hypothèse⁶⁰. Elle reste à démontrer. C'est au contraire envers Dionysos qu'à l'occasion, le monstre témoigne d'une particulière dilection⁶¹. Au total, les exégètes paraissent échouer à rendre compte du sens des deux hybrides ainsi placés sur la statue. Il faut alors se tourner vers une autre explication.

LES SPHINX ET L'APOTHÉOSE D'AUGUSTE

Dans plusieurs publications, j'ai proposé naguère d'interpréter le sphinx grec à la lumière de ses antécédents orientaux, comme le symbole d'une forme de survie dans l'Au-delà⁶². Les sphinx cypriotes et grecs des époques archaïque et classique dériveraient de leurs correspondants levantins, qui, dans les textes vétéro-testamentaires, sont appelés «*Kerûbhîm*» («chérubins»). En tant qu'hypostase du dieu biblique (*Psaume*, 18:11-15)⁶³, ils apparaissent en *Genèse*, 3:24, comme gardiens du chemin qui mène à l'Arbre-de-la-Vie, métaphore de la vie éternelle. Dans l'épisode biblique, comme l'on sait, ils en interdisent l'accès au couple fautif. Mais leurs homologues figurés, flanquant par paire un végétal stylisé dans de fréquentes représentations levantines⁶⁴, doivent au

(56) SAURON 1990, p. 42 : « Mais comment justifier leur présence apparemment incongrue dans le cadre de cette nouvelle esthétique ? » ; et il admet, au détour d'un raisonnement qu'« [i]l y aurait là (...) un fait susceptible de mettre à mal notre interprétation générale... ».

(57) SAURON 1990, spéc. 37-38, 41. Néanmoins, selon lui, la contradiction ne serait qu'apparente : SAURON 1990, p. 43.

(58) ZANKER 2009, p. 56, fig. 36b.

(59) ZANKER 2009, p. 194 ; comme d'ailleurs SAURON 1990, p. 42.

(60) Parmi les nombreuses constellations de motifs dans lesquelles intervenait le monstre, on n'a pu relever que trois exemples ; le premier est très ancien, les deux autres plus tardifs. Premièrement sur une amphore attique à figures noires de la fin du VI^e s. av., Apollon à la cithare se trouve entre deux minces colonnes, chacune surmontée d'un sphinx de petite taille, le corps tourné vers le dieu, la tête vers l'extérieur de la scène (MORET 1984, pl. 60:2). Ensuite deux sphinx décorent les petits côtés du sarcophage de San Crisogono à Rome (II^e s. ap.), sur le grand côté duquel sont représentées les Muses ; enfin, sur le sarcophage de San Gavino de Porto Torres (début du IV^e s. ap.), un petit sphinx apparaît entre les tuniques de deux des Muses qui entourent Apollon (PADUANO FAEDO 1981, p. 94). En réalité, comme nous le démontrerons dans un ouvrage à venir, ce sont les Muses qui sont ici signifiantes : selon la légende, ne l'oublions pas, Orphée était fils d'Apollon ou de l'une des Muses : ZUCHTRIEGEL 2008, p. 89. Sur les rapports du sphinx avec les mystères orphiques : PETIT 2015.

(61) PETIT 2015 ; 2016, p. 145 ; 2019, § 20-21.

(62) PETIT 2004 ; 2011 ; 2013 ; 2015 ; 2016.

(63) Sur le concept d'hypostase dans ce contexte : PETIT 2011, p. 37.

(64) Par exemple, PETIT 2011, fig. 5-7.

contraire être tenus pour le signe d'un accès possible à une forme de survie *post mortem*⁶⁵. Ce groupe ternaire ou «héraldique» est passé dans les représentations cypriotes, égéennes et en Grèce d'Occident, où il est omniprésent et où il n'aurait rien perdu de son sens originel⁶⁶. La figure de l'hybride parvient en Étrurie au VIII^es. Dès le VII^es., dans la peinture de vases grecque, y compris celle exportée en Italie centrale, il constitue, pour les élites grecques et étrusques, le symbole de l'héroïsation qui attend l'homme bien né, comme on peut le voir sur l'Olpè Chigi et le Vase François (fig. 4)⁶⁷. Au VI^es., on trouve aussi des sphinx, à Rome même, en acrotères latéraux aux toits des temples de San Omobono, sur un édifice du Palatin, et ailleurs⁶⁸. De la même manière, ils apparaissent en grand nombre en contexte étrusque, pendant l'époque archaïque, sur divers types de supports : dans la céramique à bucchero, sur les dalles à escaliers du musée de Tarquinia, sur les stèles felsiniennes, sur les cippes funéraires de Chiusi et sur la céramique «chalcidienne»⁶⁹.

Le sphinx cependant semble disparaître de l'art romain après l'éviction du dernier Tarquin et reste très évanescent pendant la haute époque hellénistique. Le net estompement du monstre dans les premiers siècles de la République s'explique aisément. Comme les autres décorations architecturales en terre cuite des temples et des *regiae*, les sphinx, qui occupent une position éminente comme acrotères latéraux ou faitiers, sont, à l'époque archaïque, étroitement associés au triomphe des tyrans, rois ou princes, étrusques et romains. Cette cérémonie, qui implique également une apothéose et une hiérogamie⁷⁰, confère à son bénéficiaire un statut supra-humain peu compatible avec l'isonomie de la jeune République⁷¹. C'est au premier siècle avant l'ère chrétienne, celui des *imperatores*, qu'ils réapparaissent, sans que le sens qu'on leur confère alors ait jamais été élucidé. Ils sont présents dès l'époque de Sylla, dans le deuxième style pompéien, dans des décors qui, selon Sauron, baignent dans une ambiance sôtériologique⁷². Dans le *triclinium* 14 de la villa d'Oplontis, par exemple, ils sont accompagnés d'une *Rankengöttin* dont la partie inférieure est acanthisée, et d'un ensemble de figures aux claires visées eschatologiques⁷³. On trouve aussi, à l'époque augustéenne, des sphinx dans les splendides décors de la villa de la Farnésine, qui furent peut-être réalisés pour les noces d'Agrippa et de Julie en 19 av. et qui constitueraient «tout entier un hymne au retour de l'Âge d'or, exprimé dans un langage "baroque"»⁷⁴. Antithétiques, ils entourent une statue de divinité dans le cryptoportique A⁷⁵; mâles et toujours héraldiques, ils flanquent un paysage idyllique et sacré sur le plafond stucqué du *cubiculum* E⁷⁶. Ceux du *cubiculum* B baignent en outre dans une atmosphère dionysiaque⁷⁷, comme l'ensemble de la demeure⁷⁸.

(65) Dans mon livre de 2011, je suis délibérément resté dans le vague quand j'ai parlé d'«Immortalité». Le terme peut recouvrir diverses croyances, depuis la survie dans le souvenir de proches, jusqu'à la déification, en passant par l'apothéose, l'héroïsation et le voyage vers le séjour des Bienheureux, les Îles fortunées ou les palais d'Hadès et de Perséphone.

(66) Voir note 63.

(67) Pour ce phénomène en Étrurie, voir PETIT 2019.

(68) WINTER 2009, p. 320, 386 (à Rome, sur le Palatin), p. 384-385 (à San Omobono). Sur d'autres toits de temples en Italie centrale : à Murlo (p. 155-157 ; 202-204), Velletri (p. 319-322 ; 384-385), Tarquinia (p. 386). Sur la signification des sphinx en acrotères, voir PETIT 2013.

(69) PETIT 2019, § 48-49, et n. 243-245.

(70) COARELLI 1988, p. 216-221 ; TORELLI 1992, *passim* ; spéc. p. 269-270.

(71) La cérémonie sera remise momentanément à l'honneur par Camille (TORELLI 1992, p. 270).

(72) SAURON 1994, *passim* ; spéc. p. 90-96, 125, 146-147, 188-189, 241, 341, 387, 392-395, 431, 485-486.

(73) SAURON 1994, p. 476-480, pl. XLV:2.

(74) SAURON 1994, p. 573. Sur l'identification des propriétaires : TURCAN 2003, p. 113 ; WYLER 2005, p. 107-108. Sur l'ensemble des décors, voir BRAGANTINI & DE VOS 1982, p. 128-187.

(75) DOLCIOTTI 1998, p. 33, 35.

(76) SANZI DI MINO 1998b, p. 108, 111.

(77) SAURON 1979, p. 185-189 ; SANZI DI MINO 1998a.

(78) SAURON 1994, p. 574 ; TURCAN 2003, p. 110-113 ; WYLER 2004, p. 938-939. Sur les rapports de la famille impériale aux mystères dionysiaques, voir *Auguste* 2014, p. 149 et n^{os} 96-98 (Mathieux).

À cet égard, on peut brièvement revenir sur l'association du sphinx et de la Sibylle, que l'on trouve sur l'émission monétaire évoquée ci-dessus et qui a suscité des hypothèses diverses. À plusieurs occasions, j'ai tenté de démontrer que, dans l'iconographie grecque et italique, le sphinx est placé sur le chemin de l'Au-delà, en particulier sur le trajet vers les palais d'Hadès et de Perséphone qu'accomplissent les initiés des mystères de Dionysos⁷⁹. Or rappelons que c'est la Sibylle qui guide Énée vers les Enfers, épisode eschatologique par excellence. Puisque le sphinx trouve fonctionnellement sa place sur le trajet d'outre-tombe, il n'est pas incongru qu'il soit associé à la prophétesse sur la monnaie de Carisius⁸⁰.

On objectera que, même si l'explication est avérée pour les époques anciennes, il convient de démontrer que la distance temporelle entre les documents du classicisme grec (v^e et iv^e s. av.) et l'époque augustéenne ne constitue pas un obstacle à l'interprétation. Dans le schéma héraldique ancien, le symbole vital est bien sûr le végétal stylisé, comme, par exemple, sur le Vase François (fig. 4). Le parallélisme est troublant cependant entre les groupes ternaires tels qu'ils apparaissent dans l'art levantin, cyprote ou grec, archaïque et classique⁸¹, et certaines représentations d'époque augustéenne. On peut mentionner deux exemples qui attestent que, considérée d'un simple point de vue formel, l'association a perduré au 1^{er} s. av. J.-C. Il s'agit premièrement des « frontons » découverts dans les Jardins de Salluste (fig. 5), conservés à la Centrale Montemartini, où les trois figures apparaissent comme la version dilatée du groupe héraldique⁸² : les hybrides sont posés, comme en apesanteur, sur les extrémités des acanthes qui déploient leurs vrilles entre eux, sur toute la largeur de l'ensemble. On a voulu y voir une allusion à Actium ; mais les mêmes objections viennent à l'esprit que celles évoquées pour les sphinx de la cuirasse (voir *supra*)⁸³.



Fig. 4 : Les sphinx sur le registre inférieur A du Vase François (avec l'autorisation du Museo Archeologico Nazionale di Firenze – Polo Museale della Toscana).

(79) PETIT 2015 ; voir aussi PETIT 2006a, p. 275-278.

(80) Comme il l'est aussi parfois avec Hermès, qui doit être alors considéré dans sa fonction de psychagogue (PETIT 2011, p. 185 et n. 1329, fig. 179). Pour des monnaies avec la Sibylle au droit et le caducée au revers : ALFÖLDI 1975, pl. 36, 2-6.

(81) Sur l'omniprésence de ce groupe, voir PETIT 2011, *passim*. Sur mon refus d'adopter l'interprétation de WINKLER-HORAČEK 2015 (selon qui les monstres symboliseraient « die Welt des "Draußens" »), voir PETIT 2017.

(82) Sur une version dilatée du groupe ternaire au toit des temples, voir PETIT 2013.

(83) *Auguste* 2014, p. 165 (Parisi Presicce), 173 (E. Talamo). Ce dernier auteur veut voir dans une petite protubérance à l'arrière des mèches frontales des sphinx les traces d'un *basileion* isiaque, donc une allusion à l'Égypte, et conséquemment à Actium. D'une part et surtout, l'identification de l'attribut est rien moins qu'assurée : la comparaison avec les exemples de *basileion* isiaque relevés par Veymiers jette le doute sur sa pertinence (VEYMIERS 2014 et communication personnelle, dont je le remercie). D'autre part, quand bien même il s'agirait de cela, cet attribut se retrouve démultiplié sur une frise peinte de la maison d'Auguste sur le Palatin (*Auguste* 2014, p. 197 [Tortorella] ; avec un sphinx de type égyptien en acrotère), dont la chronologie révisée situe la réalisation entre 42 et 36 av. J.-C. (*Auguste* 2014, p. 138 et 194 [Tortorella]), ce qui exclut toute allusion à la victoire d'Actium.



Fig. 5: Fronton découvert dans les « Jardins de Salluste ». Museo Centrale Montemartini (© Roma Capitale — Sovrintendenza Beni Culturali).



Fig. 6: Stèle de Diogénès (© Ministry of Culture and Sports. Creditline: Ephorate of Piraeus and Islands/Archaeological Museum of Piraeus).

Il revient à Sauron d'avoir trouvé la source d'inspiration de ce type de décors néo-attiques⁸⁴. En particulier, il met en parallèle ces œuvres avec la stèle funéraire de Diogénès, datée du IV^e s. av. J.-C. et conservée au musée du Pirée, où deux sphinx tournant le dos au végétal sont posés sur les dernières volutes d'une belle acanthe (fig. 6)⁸⁵. S'il établit de manière convaincante la filiation morphologique, Sauron refuse cependant d'y voir une quelconque dérivation sémantique: «...il va de soi [mes italiques] que, dans la plupart des cas, le symbolisme funéraire des modèles n'a pas accompagné la transposition des thèmes et des formes»⁸⁶. L'auteur réaffirme cette idée dans diverses publications⁸⁷. Fidèle à sa théorie selon laquelle ces hybrides relèveraient d'une «esthétique du chaos», il y voit «...une volonté consciente de montrer une nature différente de celle qui est perçue par les yeux profanes et étudiée par les *physici*, une nature autre, régie par des lois inattendues»⁸⁸. Selon lui, il s'agirait d'une «prolifération débridée exprimant une volonté précise de montrer une nature chaotique»⁸⁹. Le but serait d'«inventer une nouvelle nature soumise à d'autres lois»⁹⁰. Mais le même auteur ne peut cacher

(84) SAURON 1979, p. 187, fig. 5; 197; 1994, p. 493, pl.III:2. On peut aussi y voir une influence micrasiatique: HARTSWICK 2004, p. 138-140; *Auguste* 2014, p. 173 (Talamo).

(85) Je tiens à remercier chaleureusement l'ensemble du personnel du Musée archéologique du Pirée, et, en particulier Alexandra Sirogianni, pour sa disponibilité et son amabilité.

(86) SAURON 1988, p. 16.

(87) SAURON 1990, p. 37: «On s'explique sans peine la présence de ces monstres sur la stèle du Pirée (...). Mais qu'en est-il sur les frontons des Jardins de César? *Il va de soi* [mes italiques] que le symbolisme funéraire n'a pas accompagné ici la transposition des formes». Ou encore SAURON 1994, p. 493: «si ces sphinx avaient leur place naturelle dans le décor de la stèle funéraire classique en tant que monstres que la tradition mythologique plaçait sur la route des morts, il n'en était pas de même sur les frontons néo-attiques sculptés pour le compte de César».

(88) SAURON 1988, p. 12.

(89) SAURON 1988, p. 19.

(90) SAURON 1988, p. 16.

son étonnement et se demande: «Pourquoi cette complaisance à représenter une nature chaotique?»⁹¹. La difficulté, manifeste, disparaît si l'on accepte de remplacer le mot «funéraire» par «héroïque» ou «eschatologique»; alors la transposition du motif de la stèle attique au bas-relief romain n'a plus rien de contradictoire, quelle que soit la nature de l'édifice d'où ces œuvres proviennent⁹².

La seconde œuvre où apparaît le groupe héraldique est un trapézophore de la Galerie Doria Pamphilij (fig. 7), où deux sphinx tournent le dos à une acanthe, dont les vrilles s'élèvent entre eux en «une végétation luxuriante mais fort peu naturelle»⁹³ et contournent leurs ailes éployées. Sauron l'identifie comme une œuvre néo-attique dans la veine des «frontons» découverts dans les Jardins de Salluste⁹⁴. Pas plus que pour ces derniers et fidèle à son interprétation par «l'esthétique du chaos»⁹⁵, l'auteur ne cherche à mettre en rapport la paire de sphinx et le motif végétal stylisé qu'ils encadrent.



Fig. 7: Trapézophore. Galleria Doria Pamphilij (© Roma Capitale — Sovrintendenza Beni Culturali).

(91) SAURON 1994, p. 493.

(92) On sait que, dans les *Horti Sallustiani*, se dressait un temple de Vénus qui faisait partie des domaines impériaux (Grimal 1984, p. 314). D'aucuns ont voulu l'identifier avec un autre temple mentionné dans les textes, celui de la Vénus Érycine (INNOCENTI & LEOTTA 2004, p. 194). Mais cela ne paraît pas probable (GRIMAL 1984, p. 314). On a aussi pensé à une rotonde découverte à la Renaissance et que F. Coarelli et G. Pugliese-Carratelli ont considéré comme une copie du temple d'Aphrodite à Cnide, que César aurait fait ériger dans ses *horti* du Pincio (ELIA & PUGLIESE-CARATELLI 1979, 418-419; COARELLI 1983, p. 214-215). Sauron reprend l'idée à son compte (SAURON 1990, p. 37 et n. 20; 1994, p. 493). Il est clair que cette identification est fondée sur l'opinion que le temple rond de Cnide découvert jadis par la mission allemande est celui d'Aphrodite. Or on sait depuis des fouilles plus récentes que ce temple est celui d'Athéna (HELLMANN 2006, p. 34 fig. 278 et n. 54). Ainsi le modèle lui-même n'était probablement pas rond. De surcroît, les fragments conservés ne semblent pas présenter de courbure. Enfin, nous avons les fragments de *trois* «frontons», fragments qui, d'ailleurs, ne paraissent pas s'inscrire dans un triangle. Hartswick (2004, p. 138-140) n'attribue pas les sphinx au temple de Vénus, qu'elle évoque pourtant (p. 68-82), tout en considérant que les deux temples en sont peut-être un seul. Selon elle, les groupes viennent d'Asie Mineure, peut-être initialement pour les jardins, et ornaient une tribune. En effet, l'existence de trois décors et leur taille trop modeste pour un temple s'accommoderaient bien d'une tribune: cf. GERMINI 2008, p. 141; SANSONE s.d., p. 266 (tribune qui aurait été dédiée après Actium). Pour E. Talamo (*Auguste* 2014, p. 173), ils proviennent d'une terrasse qui terminait la résidence et pourraient être le couronnement d'un autel. Dans le même volume, A. Viscogliosi (*Auguste* 2014, p. 133) les voit «probablement placés sur des portes monumentales en guise de fronton».

(93) Pour ces sphinx, voir aussi SAURON 1988, p. 12 (voir fig. 6 et 7), où il est question de «traitement antinaturaliste» et de «nature différente de celle de la *physis* des naturalistes» (1988, p. 12-13). Voir aussi ZANKER 2009, p. 269 (fig. 211: Galerie Doria Pamphilij; fig. 212: trapézophore de Naples).

(94) SAURON 1988, p. 12-13, fig. 7; 1990, p. 36, fig. 2.

(95) Il parle d'«une imagerie monstrueuse évoquant le monde naissant ou renaissant» (SAURON 1990, p. 40), tout en soulignant la «signification idéologique de ce genre de décor» (SAURON 1988, p. 39).

Pourtant, il n'hésite pas à déceler un climat mystérieque dans des figures contemporaines et de même inspiration. Par exemple, il ne fait pas de doute pour lui que les peintures et stucs du *cubiculum* B de la villa de la Farnésine, qui présentent également un décor inspiré des formes de l'art attique et illustrent « diverses scènes rituelles liées aux mystères dionysiaques », traduisent « le caractère eschatologique des croyances exprimées dans cette chambre, puisque la fonction des mystères était précisément de préparer l'âme de l'initié au sort bienheureux dans l'au-delà »⁹⁶. Dans la perspective qui est la nôtre, le groupe ternaire du trapézophore serait à mettre en rapport avec le caractère sacré de la table, du fait de son identification à la Terre⁹⁷ et/ou de son association à Dionysos⁹⁸. Au-delà d'une simple grammaire des formes puisée dans l'art grec classique, l'art augustéen néo-attique semble bien, en l'occurrence, avoir adopté la sémantique dont elles étaient jadis porteuses⁹⁹. Ces considérations conduisent donc à conférer aux « frontons » sculptés des Jardins de Salluste ainsi qu'au trapézophore de la Galerie Doria Pamphilij une valeur sôtériologique similaire à celle mise en lumière pour le groupe héraldique ancien.

Dès les premiers temps de la peinture de vases grecque, le motif central peut se simplifier, notamment par synecdoque, ou carrément disparaître, ne subsistant que par préterition¹⁰⁰. D'autres figures peuvent aussi prendre la place du végétal, s'introduisant de la sorte dans le même champ symbolique. En l'occurrence, bien qu'ils soient séparés l'un de l'autre par la tête d'Auguste (plus exactement par l'encolure de la cuirasse), les sphinx forment bel et bien une paire antithétique, comme l'a bien vu H. Demisch¹⁰¹; et tous deux lèvent une patte antérieure dans la direction du cou de la statue, geste qui fut interprété comme protecteur (*Schutzgestus*) chez leurs homologues grecs et orientaux¹⁰². En conséquence, on peut supposer qu'ils n'ont rien perdu de leur signification et qu'ils associent le motif qu'ils flanquent, en l'occurrence la tête du *Princeps*, à une forme d'héroïsation ou d'apothéose. Ajoutons que, détail qui n'a guère été relevé, les rivets qui attachent les épaulières à la partie antérieure de la cuirasse constituent le centre d'une rosette dont les pétales sont disposés en rayons (fig. 3)¹⁰³. Dans les représentations archaïques et classiques, la rosette elle-même peut être tenue pour un substitut fréquent (par synecdoque) du motif végétal associé à l'hybride et constituer un rappel de cet élément essentiel du groupe ternaire traditionnel¹⁰⁴. Sur certains documents figurés, les sphinx font le geste protecteur vers la rosette elle-même¹⁰⁵. Lorsqu'un autre motif est introduit au centre de la composition en lieu et place du

(96) SAURON 1990, p. 43, n. 21 ; cf. SANZI DI MINO 1998a, spéc. p. 57-59. Pour ces peintures, voir BRAGANTINI & DE VOS 1982, p. 128-187.

(97) GUDINEAU 1967, p. 85-91. DEMISCH 1977, p. 110-111 et SAURON 1990, p. 38-39; 1994, p. 145, ont aussi relevé le rapport de la table à la Terre. Dans la mesure où les sphinx sont des êtres « chthoniens » (Hésiode, *Théog.*, 326-327; cf. PETIT 2011, p. 101), il n'est pas étrange de les voir orner des trapézophores.

(98) GUDINEAU 1967, p. 91-119, spéc. p. 110-111 et fig. 13 (Coupe des Ptolémées). Sur le rapport des sphinx avec Dionysos, voir PETIT 2015 et 2016.

(99) Pour les sphinx sur les stèles funéraires à Chypre: PETIT 2011, p. 63-71, 77-78, figs 41-43, 47; en Grèce: p. 104-107, 123-126, figs 109, 144-146.

(100) PETIT 2019, §. 23.

(101) DEMISCH 1977, p. 112-113. Il y verrait une sorte de protection magique (DEMISCH 1977, p. 113). Par leur position de part et d'autre d'une tête humaine, ils s'apparentent ainsi à ceux que l'on rencontre sur des sarcophages de Clazomènes placés de part et d'autre de la place qu'occupe la tête du défunt dans le sarcophage (par exemple, COOK 1981, pls 16; 18; 20; 61; 74; 76; 81) ou encore aux sphinx qui flanquent la tête d'une déesse sur un miroir de Tarente (PETIT 2011, p. 191, fig. 179).

(102) Sur ce geste, voir PETIT 2011, p. 26-27, 39, 43, 50 (Levant); 64, 88-89 (Chypre); 176-179 (Grèce).

(103) Un des rares auteurs à avoir relevé ce détail l'appelle *palmette patterns* et en fait des *make-believe ornaments* sans l'expliquer autrement que par une intention esthétique (SQUIRE 2013, p. 263).

(104) JACOBSTHAL 1927, fig. 6b; CVA France 26 Louvre 17, pl. 1145:2; CVA Deutschland 16 Schloss Fasanerie, pl. 63-64; CVA Deutschland 82 Bochum 3, pl. 24; PETIT 2011, p. 138-140; figs 126-128; cf. figs 123, 124; 2016, p. 143-145.

(105) Par exemple, SCHEFOLD 1959, fig. 3c.

végétal stylisé, comme c'est ici le cas de la tête d'Auguste, la rosette est souvent rejetée latéralement sous les deux sphinx héraldiques¹⁰⁶. Ces diverses observations permettent, à mon sens, de conférer aux deux hybrides de la statue une signification similaire à celle que l'on a pu déduire pour leurs homologues orientaux et grecs. Comme on le verra, cette interprétation des sphinx de la cuirasse pourrait, en outre, conduire à expliquer plusieurs apories jusqu'à présent non résolues.

Les prétentions des *imperatores* à se faire diviniser après leur mort ne sont plus à démontrer, comme l'indique le comportement de Pompée et de César¹⁰⁷. « [D]ans le *De Re Publica*, Cicéron plaçait au premier rang des candidats à l'apothéose astrale les dirigeants politiques ayant bien mérité de leur patrie (VI, 13) »¹⁰⁸. Déjà T. Statilius Taurus avait exprimé un tel espoir¹⁰⁹. Même dans le cas de personnes privées, on constate, à Rome, une forte propension à diviniser les défunts ; probablement Agrippa lui-même connut-il pareil destin¹¹⁰. Cicéron parle même de l'apothéose pour sa fille¹¹¹. Zanker observe qu'Auguste est très tôt représenté comme un héros (*Held*)¹¹² et les allusions à son ascendance divine se multiplient dès sa jeunesse¹¹³. F. Hurlet¹¹⁴ rappelle que, selon Dion Cassius, le surnom même d'« Auguste », rendit son porteur « plus qu'humain, car « toutes les choses les plus estimées et les plus sacrées sont dites 'augustes' » » (Dion Cassius, LIII, 16, 8). S'il refusa toujours avec opiniâtreté de se laisser diviniser de son vivant, sauf dans certaines provinces¹¹⁵, Auguste ne montrait guère de réticence à laisser s'établir des cultes à son *genius* ou à son *numen*¹¹⁶. La numismatique illustre clairement l'apothéose astrale du *Princeps*¹¹⁷. Les aigles qui figurent sur nombre de monnaies¹¹⁸ sont certes un attribut de Jupiter, mais aussi le « symbole séculaire de la victoire et de l'ascension »¹¹⁹. D'autres indices vont en ce sens. Selon Sauron, les chevaux ailés représentés sur les chapiteaux intérieurs du temple de Mars Ultor « n'interviennent ici que comme des références mythiques destinées à illustrer le thème de l'apothéose »¹²⁰. Ces pégases végétalisés n'exprimeraient pas un retour au chaos, mais bien « l'apothéose astrale de tous ces Romains qui, à travers les âges successifs, des héros et du fer, ont vu s'ouvrir le ciel grâce à leur *virtus* »¹²¹. Tous ces signes préfigurent la vocation d'Auguste à bénéficier après sa mort, comme son père adoptif, « de ce que l'on appellera bientôt une apothéose, une montée au ciel »¹²².

(106) PETIT 2011, figs 100 (autour d'un duel d'hoplites), 116 (autour de deux danseurs).

(107) SAURON 1994, p. 249-314 (Pompée), 485-501 (César).

(108) SAURON 1994, p. 239. Cf. l'analyse du complexe de Pompée par SAURON 1994, p. 249 *sq.* Voir Virgile, *Én.*, VI, 632-665; cf. GALINIER 2010, p. 42-43, 49-50.

(109) SAURON 1994, p. 621-630.

(110) FRASCHETTI 1980; SAURON 1988, p. 429-430.

(111) Cicéron, *Ad Att.*, XII, 12, 1; cf. SAURON 1994, p. 497.

(112) ZANKER 2009, p. 45.

(113) ZANKER 2009, p. 56-57.

(114) HURLET 2015, p. 95.

(115) *Auguste* 2014, p. 37 (Papini); HURLET 2015, p. 93. En Orient: KÄHLER 1959, p. 19-20; en Espagne: HURLET 2015, p. 117.

(116) Voir déjà CARCOPINO 1943, p. 198-200; HURLET 2015, p. 92-93.

(117) Pour l'apothéose astrale sur les monnaies, voir COHEN 1955, I, Jules César, n° 33 (p. 14), 41 (p. 15); Jules César et Octave, n° 1 (p. 21); Octave (I, p. 84). Je remercie Jean-François Guay pour ces précieuses indications.

(118) ZANKER 2009, figs 76b, 77.

(119) BALTY 2015, p. LIX, rappelant Panofsky.

(120) SAURON 1988, p. 32.

(121) SAURON 1994, p. 535-536; cf. Horace, *Carm.* III, 2, 13 et 21-24. Voir aussi *Auguste* 2014, p. 151, n° 105 (Ungaro).

(122) GRANDAZZI 2017, p. 606. Pour l'apothéose d'Auguste, voir Virgile, *Géorg.*, I, 32-35; BAYET 1939; HÜBNER 1977; 1983, p. 6; BORGEAUD 1983, p. 16-17; SAURON 1994, p. 481-482 et n. 257; SQUIRE 2013, p. 266-267 (et n. 120-122 pour la bibliographie); *Auguste* 2014, p. 284-287 (Lo Monaco). Pour le sens qu'il faut donner à l'apothéose ou à l'héroïsation: SAURON 1994, p. 72-73.

Sur la statue même de Prima Porta, Zanker admet, suivant Kähler, que l'absence de chaussures aux pieds de l'empereur serait une réminiscence des images divines ou héroïques, ce que l'on interprète comme le signe d'une héroïsation¹²³, idée qu'accentuerait encore l'Amor à ses pieds, fils de Vénus. Zanker note qu'ainsi Auguste « zögerte auch nicht, unverhüllt auf seine göttliche Abstammung hinzuweisen »¹²⁴. Sur la cuirasse elle-même, « ... le décor ajoute (...) la dimension mystique d'un personnage qui se présente comme la projection terrestre d'Apollon-Sol, l'instrument des destins annoncés par la Sibylle »¹²⁵.

Dans ce contexte symbolique, les sphinx de la statue ne peuvent avoir été placés là par hasard : ils flanquent la tête d'Auguste et, comme l'indique leur *Schutzgestus*, ils sont dans un rapport direct et nécessaire avec elle. Ainsi l'empereur est-il associé par substitution au végétal stylisé ou aux rinceaux d'acanthe qu'accotent ordinairement les sphinx héraldiques, depuis l'archaïsme grec jusqu'à l'art néo-attique augustéen. Dans l'art grec, ils exécutent ce geste sur le symbole végétal qu'ils encadrent¹²⁶; mais ils peuvent aussi l'effectuer vers des humains qu'ils « protègent », ou plus exactement auxquels ils assurent symboliquement, selon mon interprétation, une forme de survie outre-tombe¹²⁷. L'association par substitution de l'Arbre-de-la-Vie avec ces figures anthropomorphes, ici avec la tête d'Auguste, confère aux deux hybrides de la statue un même sens eschatologique.

En partant du haut du plastron, c'est-à-dire de Caelus (fig. 2), G. Grieco distinguait trois registres dans l'imagerie de la cuirasse : le premier registre montre Caelus, Sol et les deux figures féminines ; le deuxième registre, les deux allégories affligées des peuples soumis, ainsi que la remise des enseignes ; le troisième, Apollon, Diane et Tellus¹²⁸. En réalité, deux autres registres leur sont superposés : celui des sphinx, et, plus haut encore, celui de la tête même de la statue (fig. 3). Comme le rappelle Sauron « A. Alföldi avait finement observé que la tradition iconographique plaçait les dieux supérieurs au-dessus de l'image de Caelus et qu'ici, à leur place, c'est le visage d'Auguste qui apparaissait »¹²⁹. Kähler observe également que les sphinx et la tête d'Auguste sont placés au-dessus de la voûte céleste ; et il ne fait aucun doute, selon lui, qu'ils sont dans un rapport sémantique étroit avec les trois autres registres¹³⁰. Or, comme le note encore Sauron, ce même visage apparaît ici serein, tel celui d'un dieu, ainsi que le décrit, non sans ironie, Suétone (*Aug.*, 79, 2-3)¹³¹. Même placés à un étage inférieur, les sphinx qui le flanquent se situent eux aussi dans la même sphère céleste. Alors qu'ils sont traditionnellement (*i.e.* à partir de l'époque archaïque) postés sur le chemin du voyage vers l'Au-delà¹³², il n'y a aucune surprise, dans le cas de l'apothéose astrale propre aux *imperatores* de la fin de la République, à ce qu'ils soient ici représentés au-dessus du monde sub-lunaire.

Selon M. Koortbojian, qui adopte la chronologie haute, cette œuvre coïncide avec un tournant dans la carrière d'Auguste : il n'a plus de rival et détient tous les pouvoirs¹³³. À l'en croire, ce type

(123) ZANKER 2009, p. 192 ; EDMONDSON 2014, p. 303 « His feet are bare, not clad in military boots, making him more reminiscent of a god or hero than a mere mortal ». Cf. KÄHLER 1959, p. 19 et n. 78 (avec renvoi à Rodenwalt) ; GRIECO 1977, p. 21-22 ; SAURON 1994, p. 523. Mais, sur cette absence de chaussures, voir SIMON 1957, p. 66-67.

(124) ZANKER 2009, p. 192.

(125) SAURON 1994, p. 524.

(126) Par ex. PETIT 2011, p. 176-178, figs 93, 114, 121, 129.

(127) PETIT 2011, p. 178-180, figs 115, 165, 166, 167.

(128) GRIECO 1977, p. 35.

(129) SAURON 1994, p. 524 ; cf. ALFÖLDI 1937.

(130) KÄHLER 1959, p. 19.

(131) SAURON 1994, p. 524.

(132) PETIT 2015 ; 2016.

(133) KOORTBOJIAN 2010, p. 272.

de statue illustre le rejet de l'imagerie triomphale et lui permettait d'apparaître comme *imperator* plutôt que comme *triumphator*¹³⁴. Il conclut «He was so great that a triumph could not elevate him higher». «Augustus' *statua lorica* visibly declared him to be *Imperator Caesar Augustus* at Rome (...). Augustus' statue set before the *populus Romanus* the image of his new unprecedented legal status»¹³⁵. Mais est-ce bien certain ? Tous les signes relevés par Kähler, à quoi s'ajoute la signification des deux sphinx ici suggérée, indiquent plus que cela : une véritable apothéose.

LE QUADRIGE ET SES GUIDES

Cette façon de considérer les deux sphinx des épaules invite à réexaminer les figures du registre immédiatement inférieur. Sous le manteau déployé par Caelus, surgissant de la gauche, apparaît un personnage masculin sur un quadriges. Commentant la figure, R. Rebuffat¹³⁶ constatait qu'au moins dans ce cas, le consensus était complet : tous reconnaissent qu'il s'agit d'Hélios/Sol et de son char¹³⁷. En réalité, l'identification ne paraît pas si sûre¹³⁸ ; et ce pour plusieurs raisons. Tout d'abord, il est étrange que Sol et Apollon, assimilés l'un à l'autre de longue date¹³⁹, apparaissent tous deux séparément sur un seul tableau et de surcroît sur une surface aussi restreinte¹⁴⁰. Ensuite le conducteur du char apparaît «en cheveux» et ne porte clairement aucun attribut sur la tête¹⁴¹ ; or, dans la quasi-totalité des occurrences figurées répertoriées par le LIMC, aussi bien l'Hélios grec que le Sol latin portent une couronne radiée (souvent accompagnée d'un nimbe)¹⁴². Étonné par la chose, C. Letta note explicitement cette absence chez le personnage de la cuirasse¹⁴³. Un autre détail est troublant. Kähler estime que le Barbare qui porte l'enseigne dirige son regard vers la tête d'Auguste, comme si c'était à lui qu'il remettait le *signum*. Mais l'aigle elle-même avec sa hampe est directement pointée vers le char et son conducteur, le désignant ainsi à l'attention du spectateur¹⁴⁴. En conséquence, on peut légitimement se demander si ce quadriges est bien celui de Sol/Hélios. Comme l'avait déjà observé E. Löwy, la figure peut aussi évoquer une scène d'apothéose en char¹⁴⁵. En ce sens, le bas-relief d'un autel lair («Autel du Belvédère») daté de ca 7 av.¹⁴⁶ fournit un remarquable parallèle à la scène de la statue : y est représentée l'apothéose d'un

(134) KOORTBOJIAN 2010, p. 264-265, 270-271.

(135) KOORTBOJIAN 2010, p. 271.

(136) REBUFFAT 1961, p. 161-162.

(137) Ni Letta (1998, p. 603, n° 167), ni Sauron (1994, p. 520), ni Zanker (2009, p. 195), ni Parisi Presicce (*Auguste* 2014, p. 25), par exemple, ne mettent en doute l'identification.

(138) J. Gagé avait déjà suggéré d'y voir une sorte de «génie de l'Orient», idée reprise par REBUFFAT 1961, p. 162, n. 2 ; voir aussi *ibid.*, p. 211.

(139) Cf. Properce, *Élégies*, II, 31. CARCOPINO 1943, p. 50-51 ; SIMON 1957, p. 59 (et voir son explication embarrassée de la n. 102 ; p. 60 : «Apollo und Helios sind in der sibyllinischen Poesie gleichgesetzt») ; LETTA 1988, p. 593 (l'assimilation de Sol à Apollon entraîne leur fusion à Rome dès le III^e s. av.) ; YALOURIS 1990, p. 1033 ; CLARK REEDER 1997, p. 112 ; *Auguste* 2014, p. 32 (Sauron).

(140) SIMON (1959, p. 13) voulait reconnaître, devant les genoux du conducteur de char, le carquois d'Apollon. Mais l'identification de l'objet est loin d'être assurée : voir le bon cliché de la figure chez KÄHLER 1959, pl. 14.

(141) Voir KÄHLER 1959, pl. 14.

(142) YALOURIS 1990, 1033 : «Di rado S[ol] appare senza nimbo né raggi ; piuttosto raro anche il solo nimbo (...). Per lo più si hanno raggi, o l'unione di raggi e nimbo».

(143) LETTA 1988, p. 603, n° 167.

(144) KÄHLER 1959, p. 18. Pour la position de cette aigle, voir aussi SQUIRE 2013, p. 262.

(145) Cf. SIMON 1957, p. 53-54. Pour de telles scènes, voir PETIT 2015, p. 433-434 et références.

(146) ZANKER 2009, fig. 177. Sauron (*Auguste* 2014, p. 113, cat. n° 69) le date entre 12 et 2 av.

personnage en quadrigé¹⁴⁷, surmonté, à gauche, du char du Soleil lui-même, à droite de Caelus et de son manteau déployé, et faisant face à un personnage féminin accompagné de deux enfants¹⁴⁸. Ici les chevaux attelés au char sont ailés pour souligner explicitement leur caractère astral. Le char du Soleil lui-même apparaît au-dessus du quadrigé, ce qui frappe J. Clark Reeder¹⁴⁹. Mais celui-là est placé au-dessus de Caelus, tandis que le char du personnage divinisé se trouve, comme celui de la cuirasse, à gauche et en-dessous du manteau céleste. Dans le même ordre d'idées, Sauron pensait que la statue d'Auguste représenté sur un quadrigé au milieu de son forum, face au temple de Mars Ultor, devait renvoyer « à l'attelage entraînant le char du Soleil, qu'Auguste, tel Phaéton, le fils du dieu solaire (...) était censé conduire sur sa route oblique (...), à mi-chemin entre l'éther et la terre... »¹⁵⁰. Pour la plupart des apothéoses en char du monde gréco-romain, c'est naturellement celle d'Héraclès qui servait de référent mythique¹⁵¹. Pour le moins, en représentant ainsi, sur la cuirasse, le quadrigé et son conducteur, le sculpteur ou son commanditaire a introduit une ambiguïté probablement voulue; en conséquence, c'est à coup sûr infliger à cette œuvre historiée ce que E. Panofsky appelle la « violence herméneutique », laquelle en appauvrit le sens¹⁵², que de voir dans la figure, comme tous le font, une représentation explicite et univoque d'Hélios/Sol. On pourrait tout aussi bien considérer qu'il s'agit d'Auguste lui-même lors de son apothéose.

Qu'en est-il alors des deux personnages qui précèdent le quadrigé ? Parmi d'autres identifications, Simon a proposé de reconnaître Aphrodite/Vénus dans le personnage féminin qui se trouve à l'arrière-plan¹⁵³; selon elle, cette dadophore doit être plus importante que la figure qui la masque partiellement (qui la porte ?)¹⁵⁴. Comme le note Rebuffat (qui pourtant la refuse), « [a]ussitôt admise, cette identification se révèle riche en résonances de toutes sortes »¹⁵⁵. Serait-elle avérée, elle renforcerait le parallélisme avec l'apothéose représentée sur le bas-relief évoqué ci-dessus, où le char se dirige vers la déesse selon certaine interprétation¹⁵⁶. On songe aussi au passage de Germanicus (d'après Aratus), selon lequel le *numen* d'Auguste après sa mort monte au ciel et se dirige vers son étoile maternelle de laquelle il est issu¹⁵⁷. Rappelons avec Sauron qu'Hélios/

(147) SIMON 1963 (qui le datait de 12 av.). Ce serait la première représentation d'apothéose dans l'art romain (*Ibid.*, p. 199). Elle évoque le modèle de l'apothéose d'Héraclès. Sur la cuirasse, l'absence d'ailes permet de conserver l'ambiguïté avec Hélios/Sol (sur cette ambiguïté voulue, voir *infra*). Sur la *consecratio* de César, voir dernièrement HURLET 2015, p. 42. Selon d'autres auteurs cependant, il s'agirait d'Énée, d'Auguste ou encore d'Agrippa (FRASCHETTI 1980, p. 967-968; *Auguste* 2014, p. 286 [Lo Monaco]). Pour un résumé des hypothèses, voir *Auguste* 2014, p. 113, n° 69 (Sauron).

(148) ZANKER 2009, p. 224 (Vénus Génitrix). Pour Simon (1963, p. 199), il s'agit de Julie. Ceci rappellerait la IX^e Églogue de Virgile, où est décrite l'apothéose de César. Sur l'utilisation de l'apothéose de César par Auguste, voir Plinie, *HN*, II, 93-94 (cf. GUNDEL 1955, col. 890; ZANKER 2009, p. 42 *sq.*). Pour Fraschetti, qui y voit l'apothéose d'Agrippa, il s'agit de Julie ou Octavie avec Caius et Lucius (FRASCHETTI 1980, p. 967-968).

(149) CLARK REEDER 1997, p. 102-103.

(150) SAURON 1994, p. 529-530. Sur une intaille, Auguste est représenté en Hélios sur son char (*Auguste* 2014, p. 117, et n° 77), ce qui confirme l'ambiguïté du personnage de la cuirasse.

(151) PETIT 2004, p. 58; 2006a, p. 84-86, spéc. p. 85, n. 2.

(152) Sur cette violence, voir PANOFSKY 1975, p. 248-253. Pour d'autres ambiguïtés similaires sur la même œuvre : SQUIRE 2013, p. 250-251, 267, 270-271.

(153) SIMON 1957, p. 53-54 et 55; 1959, p. 11-12. SAURON 1994, p. 520 et n. 170, suivant en cela Zanker, préfère Luna.

(154) L'auteur évoquait à cet égard des images d'apothéose, où les porteurs de torche sont les personnages principaux (SIMON 1957, p. 53-54).

(155) REBUFFAT 1961, p. 165. Il se demande cependant pourquoi on aurait rejeté une telle allusion à la périphérie de la cuirasse (p. 172). Si on veut bien voir dans le personnage sur le quadrigé Auguste lui-même, on ne s'étonnera pas de le voir ainsi guidé par Vénus justement placée à cet endroit.

(156) ZANKER 2009, p. 224, fig. 177.

(157) Germanicus trad. d'Aratos V, 560; cf. SIMON 1957, p. 56 et n. 77. Un bas-relief d'Éphèse montre Marc-Aurèle montant sur un char guidé par le Soleil, scène d'apothéose sans aucun doute. On relève que, sur le « Grand camée de France », qui date du règne de Tibère ou de Claude (HURLET 2015, pl. V), Auguste chevauche un cheval ailé. F.S. Kleiner indique que ce cheval n'a jamais été identifié (KLEINER 2010, p. 107-108. Voir aussi HEINLEIN 2011). Mais le symbole est

Sol et Séléné/Luna peuvent être tenus pour « les dieux archégètes de la nouvelle *aurea aetas* »¹⁵⁸. L'indétermination délibérée des trois figures permettait une lecture signifiante dans ses deux acceptions (Sol ou Auguste en apothéose). Ainsi considérés, le personnage en char, ainsi que ses deux guides féminins (quelle qu'en soit l'identification) peuvent être mis en rapport avec la partie supérieure de la cuirasse, les sphinx sur les épaulières et la tête d'Auguste elle-même. La fonction ici suggérée des deux créatures héraldiques, justement placées au-dessus du conducteur et de ses guides, se comprendrait aisément. Loin de représenter une « esthétique du chaos » ou de constituer un attribut apollinien, les hybrides flanquant le col du *Princeps* renvoient au statut supra-humain auquel il vient d'accéder¹⁵⁹.

LES SPHINX ET LA DATE DE LA STATUE

Comme le rappelle F. Hurlet, depuis sa création par César, le rite de la *consecratio*, la divinisation officielle, ne pouvait intervenir qu'après la mort du personnage appelé à connaître ce destin¹⁶⁰. Il faut se demander si le sens de cette imagerie était obvie pour les Romains du temps, notamment pour le Sénat. Autrement dit : l'ambiguïté qu'on a cru déceler dans les figures représentées sur la cuirasse (Hélios/Sol ou Auguste ; Luna ou Aphrodite/Vénus) n'est-elle apparente que pour nous modernes, ou l'était-elle également pour les Romains ? Et la signification des deux hybrides sur les épaulières l'était-elle tout autant ? S'il y avait pour eux ambiguïté – ce qui n'est pas certain¹⁶¹ – sans doute le commanditaire de l'œuvre souhaitait-il dissimuler sa signification profonde ou au moins pouvoir exciper de parallèles autres (le char du Soleil) pour se disculper de toute accusation d'*hybris* de la part du Sénat ; auquel cas, l'imagerie de la statue pourrait avoir été conçue du vivant d'Auguste, dans les années qui ont suivi ses entreprises en Orient¹⁶². Dans le cas contraire, peut-être faudrait-il accréditer l'hypothèse de Heintze, selon qui un supposé original aurait été réalisé du vivant d'Auguste, soit entre 20 et 17 av., et placé sur le Mausolée¹⁶³ ; tandis que la copie en marbre portant les signes de l'apothéose daterait d'après sa mort¹⁶⁴, entre 14 ap. et la mort de Livie en 29 ap. ?

Mais ceci paraît douteux. En réalité, les raisons de penser que l'œuvre est un original et fut réalisée sous le règne de Tibère paraissent plus impérieuses. Heintze et d'autres suggéraient que

obvie : ce sont les chevaux ailés de l'apothéose, comme il en existe beaucoup. En Italie, on en connaît déjà sur les frises en terre cuite d'époque archaïque : TORELLI 1997, p. 92, figs 67-68 ; 2011, p. 6, fig. 6d, 12-13 ; LULOF 2011, p. 26, fig. 3 ; MURA SOMMELLA 2011, p. 184-185, figs 18-21 ; cf. PETIT 2019, § 41-42 et n. 197. Sous Auguste, le casque de Mars Ultor portait un sphinx et deux chevaux ailés reprenant ainsi, selon Zanker (2009, p. 202), les motifs du casque d'Athéna Parthénos. Sur la cuirasse de Mars, on voit aussi deux griffons cornus autour d'un motif végétal en candélabre et sur une grande palmette inversée, lesquels représenteraient la crainte des armes de Mars (ZANKER 2009, p. 203). Le casque de Mars sur l'*Ara Pacis* porte aussi une figure ailée abimée, probablement un « pégase » (ZANKER 2009, fig. 159).

(158) SAURON 1994, p. 575.

(159) Dans un étrange parallélisme, le quadriges et son conducteur se trouvent, par rapport aux sphinx du registre supérieur, dans une position similaire à celle que l'on observe sur une autre œuvre pourtant très éloignée dans le temps et dans l'espace : le sarcophage d'Amathonte (voir PETIT 2004 ; 2006b, p. 80-93). Cf. aussi les chars sur le sarcophage des Pleureuses (voir PETIT 2013, p. 222-223) et le cavalier sur un amphorisque d'Amathonte (PETIT 2006a).

(160) HURLET 2015, p. 10-11.

(161) Sauron fait observer en ce sens qu'il lui a fallu dix ans pour comprendre les fresques de la Villa d'Oplontis, alors que Cicéron n'aurait pas mis une minute pour en saisir la portée (SAURON 1994, p. 644) ; ce qui incite à la modestie.

(162) Sur la prudence d'Auguste vis-à-vis du Sénat dans ses représentations, voir ZANKER 2009, *passim*, spéc. 83-84, 198.

(163) *Auguste* 2014, p. 30-31 (Parisi Presicce).

(164) HEINTZE 1963, p. 317 ; *Auguste* 2014, p. 25 (Parisi Presicce).

l'absence de chaussures est le signe que l'empereur était déjà divinisé¹⁶⁵. Dès 1959, Kähler avait réuni les arguments en ce sens, qui semblent devoir emporter l'adhésion¹⁶⁶, et d'autres opinions récentes vont en ce sens¹⁶⁷. L'explication des sphinx comme gardiens postés sur la route de l'apothéose ne fait que confirmer ces conclusions. Si la signification était comprise par tous, ce qui paraît avoir été le cas, alors l'œuvre fut très vraisemblablement commandée par son successeur, après la mort d'Auguste, moment admis pour la *consecratio*¹⁶⁸. Toutefois, même s'il exprimait déjà quelques doutes à cet égard¹⁶⁹, pouvait encore gêner Kähler – et d'autres commentateurs – l'idée que la statue évoque un fait historique précisément situé dans la chronologie : la restitution des enseignes romaines par les Parthes en 20 av. Les arguments de C.J. Simpson permettent de lever la difficulté : la scène centrale de la cuirasse renverrait, non à un événement particulier, mais à plusieurs restitutions d'enseignes par divers peuples barbares, qui jalonnent le règne d'Auguste, une manière d'évoquer la puissance romaine restaurée par ses soins¹⁷⁰. En ce sens, on rappellera qu'en 2 av., l'ensemble des enseignes remises par différents vaincus fut exposé dans le temple de Mars Ultor et que la statue d'Auguste fut installée parmi elles après sa mort¹⁷¹. La présence des sphinx, que lui-même tenait pour simplement « apotropaïques », constitue un indice majeur pour accréditer l'interprétation et la datation proposée par Kähler et ses continuateurs : après le 17 septembre 14 ap.¹⁷², moment où Tibère proclama la divinité du défunt empereur, instaura son culte et désigna Livie comme sa grande prêtresse¹⁷³. Le même auteur, en tout cas, l'affirme catégoriquement : jamais Auguste n'aurait admis qu'une telle statue affichant son apothéose fût érigée de son vivant¹⁷⁴, du moins à Rome¹⁷⁵. Dans ce cas de figure, inutile d'interpréter les éventuelles ambiguïtés de la cuirasse comme la volonté d'Auguste de dissimuler au Sénat ses prétentions eschatologiques. Faudrait-il, au contraire, considérer l'équivoque de cette imagerie comme le reflet de la complexion trouble, de l'esprit tortueux de son successeur, tels qu'ils sont rapportés par maints auteurs¹⁷⁶? Ou encore comme un effet de la volonté de Livie elle-même, qui pourrait être le commanditaire de la statue¹⁷⁷?

(165) HEINTZE 1963, p. 317 (du fait que le *Princeps* est pieds nus). Elle sous-entend que l'original métallique ne présentait pas ce détail. Voir aussi BASTET 1966 (*non vidi*).

(166) KÄHLER 1959, p. 14-16. p. 20-21 : le principal argument est la nature de la statue elle-même et de son imagerie. Déjà MÜLLER 1941 (la statue en marbre daterait d'après 14 ap.).

(167) *Auguste* 2014, p. 24-31 (Parisi Presicce), 75-76, n° 26 (Valeri).

(168) KÄHLER 1959, p. 19 : « So werden wir zwangsläufig zu dem Schluß geführt: Augustus ist in der Statue von Primaporta als übermenschliches göttlichen Wesen dargestellt, ja als Gott. Damit aber wird es unmöglich, daß die Statue zu Lebzeiten des Kaisers entstanden ist ». Le style même de la statue semble plaider pour une date au début du 1^{er} s. ap. J.-C. (KÄHLER 1959, p. 21-25).

(169) KÄHLER 1959, p. 17, se demandait déjà si ce n'était pas une allusion générale à la domination universelle de Rome.

(170) SIMPSON 2005, p. 83-85. Cf. SIMON 1957, p. 50-51 ; GRIECO 1977, p. 21-22, 35-36, 44-45 (la statue serait datée d'après les *Res Gestae*, parce qu'elle n'y est pas mentionnée. L'argument me paraît peu déterminant), 55 ; 1979, p. 163-164 ; 1980. Selon Grieco (1979, p. 163-164), l'occasion de la dédicace serait 15/16 ap. J.-C. Simpson (2005, p. 87-88) suggère soit une date vers 9 av. (au moment de la construction de l'*Ara Pacis*) ; soit (*ibid.*, p. 89) après l'ouverture du testament d'Auguste en 14 ap., (cf. *Res Gestae*, XXIX, 1).

(171) GRIECO 1977, p. 56-57 ; HURLET 2015, p. 92. Sur les remises d'enseignes par différents peuples, voir *Auguste* 2014, p. 19 (Giardina). Signalons aussi que la remise des enseignes par les Parthes n'est pas évoquée dans les « Reliefs d'Actium » (*Auguste* 2014, p. 295 [Schäfer]).

(172) KÄHLER 1959, p. 20 ; cf. *Auguste* 2014, p. 31 (Parisi Presicce).

(173) Dion Cassius, LVI, 46 ; Plinie, *HN*, VII, 150 ; Velleius, II, 124 ; Tacite, *Ann.*, I, 54.

(174) KÄHLER 1959, p. 20.

(175) Sur l'ambiguïté de son attitude à cet égard, voir FRASCHETTI 1980, p. 967 ; HURLET 2015, p. 92-93.

(176) GRIECO 1979, p. 148-152 ; Dion Cassius LVII, 1. Sur les intentions de Tibère, voir *Auguste* 2014, p. 31 (Parisi Presicce).

(177) KÄHLER 1959, p. 28.

Ou serait-ce simplement une nouvelle manifestation de ce goût très romain pour le symbolisme, la dissimulation, voire la cuistrerie, que Sauron a très bien mis en lumière¹⁷⁸ ?

Si elle ne résout pas toutes les difficultés que pose cette imagerie très dense et (volontairement ?) énigmatique, l'interprétation qui est proposée ci-dessus des sphinx sur les épaulières de la cuirasse, figures situées à proximité immédiate de la tête du *Princeps*, permet de trancher entre diverses théories sur la signification et la date de la statue. L'hypothèse selon laquelle le personnage est bel et bien représenté en sa qualité de *divus* en sort confortée, ce qui oblige à situer la réalisation de l'œuvre après la mort d'Auguste, mais sans doute avant celle de Livie, sa veuve et prêtresse, dont cette effigie monumentale ornait la villa de Prima Porta¹⁷⁹.

Thierry PETIT
Université Laval (Québec)

Bibliographie

- ALFÖLDI A., 1937, „Zum Panzerschmuck der Augustusstatue von Prima Porta“, *RM*, 52, p. 48-63.
- ALFÖLDI A., 1975, „Redeunt Saturnia regna IV: Apollo und die Sibylle in der Epoche der Bürgerkriege“, *Chiron*, 5, p. 165-192.
- Auguste 2014, Catalogue de l'exposition *Auguste. Rome, Scuderie del Quirinale, 18 octobre 2013-9 février 2014; Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 19 mars – 13 juillet 2014* (E. La Rocca, C. Parisi Presicce, A. Lo Monaco, C. Giroire, D. Roger), Paris.
- BALDASSARRE I. et al. 2003, *La Peinture romaine de l'époque hellénistique à l'Antiquité tardive*, Arles.
- BALTY J.-Ch., 2015, Préface à Fr. Cumont, *Recherche sur le symbolisme funéraire des Romains*, Rome, p. XI-CLXV.
- BARCHIESI A., 2005, „Learned Eyes: Poets, Viewers, Image Makers,“ in K. Galinsky (dir.), *The Cambridge Companion to the Age of Augustus*, Cambridge, p. 281-305.
- BASTET F.L., 1966, „Feldherr mit Hund auf der Augustusstatue von Prima Porta“, *Bulletin van de Vereeniging tot Bevordering der Kennis van de Antike Beschaving*, 49, p. 77-90.
- BAUER G.C., 1970-1971, „The Prima Porta Statue of Augustus,“ *Journal of the Society of Ancient Numismatics*, 2, p. 5-19.
- BAYET J., 1939, « L'Immortalité Astrale d'Auguste, ou Manilius commentateur de Virgile », *REL*, 17, p. 141-171.
- BORGEAUD Ph., 1983, « La mort du Grand Pan : problèmes d'interprétation », *RHR*, 200, p. 3-39.
- BRAGANTINI I. et DE VOS M., 1982, *Museo Nazionale Romano. Le Pitture. II. Le decorazioni della villa romana della Farnesina*, Rome 128-187.
- CARCOPINO J., 1943, *Virgile et le mystère de la IV^e Églogue*, Paris.
- CLARK REEDER J., 1997, „The Statue of Augustus from Prima Porta. The Underground Complex and the Omen of the Gallina Alba,“ *AJPh*, 118, p. 89-118.
- COARELLI F., 1983, « Architettura sacra e architettura privata nella tarda repubblica », dans *Architecture et société* (Actes du colloque, 1980), Rome, p. 191-217.
- COARELLI F., 1988, *Il foro boario dalle origini alla fine della Repubblica*, Rome.
- COHEN H., 1955, *Description historique des monnaies frappées sous l'Empire romain communément appelées médailles impériales*, I, Graz.

(178) SAURON 1994, *passim*, spéc. p. 5-8, 20-21, 371, 377 sq. Sur ces ambiguïtés, voir BALDASSARRE et al. 2003, p. 99-100; SQUIRE 2013, p. 270-272; *Auguste* 2014, p. 66 (Roger : « Ce que les mots doivent taire, il faut le faire dire aux images, laissant ouverte la possibilité de plusieurs interprétations ») et 75-76, cat. n° 28 (Valeri).

(179) Dernièrement E. Malizia (MALIZIA 2018 et à paraître) a fourni des arguments pour la position éminente de la statue dans la villa de Livie ainsi que pour sa datation à l'époque de Tibère.

- COOK R.M., 1981, *Clazomenian Sarcophagi*, Mayence.
- DEMISCH H., 1977, *Die Sphinx. Geschichte ihrer Darstellung von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Stuttgart.
- DOLCIOTTI A.M., 1998, «Criptoportico A», in M.R. Sanzi Di Mino (dir.), *Museo Nazionale Romano. La Villa della Farnesina in Palazzo Massimo alle Terme*, Milan, p. 32-45.
- EDMONDSON J. (dir.), 2014, *Augustus*, Édimbourg.
- ELIA O. et PUGLIESE-CARRATELLI G., 1979, «Il santuario dionisiaco di Pompei», *PP*, 34, p. 442-481.
- FLAGGE I., 1975, *Untersuchungen zur Bedeutung des Greifens*, Sankt Augustin.
- FRASCHETTI A., 1980, «La mort d'Agrippa et l'autel du Belvédère: un certain type d'hommage» *MEFRA*, 92, p. 957-976.
- GALINIER M., 2010, «Représentation iconographique de l'Au-delà à Rome», in P.-Y. Le Pogam (dir.), *Imaginer et représenter l'au-delà*, Paris, p. 41-62.
- GERMINI B., 2008, *Statuen des Strengen Stils in Rom*, Rome.
- GRANDAZZI A., 2017, *Urbs. Histoire de la ville de Rome, des origines à la mort d'Auguste*, Paris.
- GRIECO G., 1977, «La vraisemblance de la création posthume de l'Auguste de la Prima Porta à la lumière de sa signification globale historique et psychologique», *CEA*, 7, p. 20-58.
- GRIECO G., 1979, «À propos de la statue d'Auguste de Prima Porta: Confirmation de la thèse de la création tibérienne par l'analyse de certains traits caractéristiques de cette statue symbolique», *Latomus*, 38, p. 147-164.
- GRIECO G., 1980, «Démonstration de la création tibérienne de l'Auguste de Prima Porta à partir du mythe du *Princeps Pacis* réalisé par Tibère et exprimé par cette statue», *CEA*, 11, p. 24-43.
- GRIMAL P., 1984, *Les jardins romains*, 3^e éd., Paris.
- GRUNDEL H., 1955, „Der Planet Venus“, *RE*, VIIIA1, col. 887-892.
- HARTSWICK K.J., 2004, *The Gardens of Sallust. A Changing Landscape*, Austin.
- HAUSMANN U., 1981, „Zur Typologie und Ideologie des Augustusporträts“, in *ANRW*, II. 12. 2, p. 565-593.
- HEINLEIN C.E., 2011, *Kaiser und Kosmokrator. Der große Kameo von Frankreich als astrale Allegorie* (diss. Tübingen).
- HEINTZE H., 1963, „411. Statue des Augustus von Prima Porta“, in H. Helbig (dir.), *Führer durch die Öffentlichen Sammlungen klassischer Altertümer in Rom. I. Die Päpstlichen Sammlungen im Vatican und Lateran*, Tübingen, p. 314-319.
- HELLMANN M.-C., 2006, *L'architecture grecque. 2. Architecture religieuse et funéraire*, Paris.
- HERMANN J.J. et VAN DEN HOEK A., 2005, „The Sphinx: Sculpture as a Theological Symbol in Plutarch and Clement of Alexandria“, in H. Hilhorst et G.H. van Kooten (dir.), *The Wisdom of Egypt: Jewish, Early Christian and Gnostic Essays in Honour of Gerard P. Luttikhuisen*, Leyde, p. 285-310.
- HÜBNER W., 1977, „Das Sternbild der Waage bei den römischen Dichtern“, *AntAb*, 23, p. 50-63.
- HÜBNER W., 1983, «L'astrologie dans l'antiquité», *Pallas*, 30, p. 1-24.
- HURLET F., 2015, *Auguste. Les ambiguïtés du pouvoir*, Paris.
- INGHOLT H., 1969a, „The Prima Porta Statue of Augustus. I. The Interpretation of the Breastplate“, *Archaeologia*, 22, p. 176-187.
- INGHOLT H., 1969b, „The Prima Porta Statue of Augustus. II. The Location of the Original“, *Archaeologia*, 22, p. 304-318.
- INNOCENTI P. et LEOTTA M.C., 2004, «Il cosidetto Ninfeo degli Horti Sallustiani», *Bullettino della Commissione Archeologica Comunale di Roma*, 105, p. 149-196.
- JACOBSTHAL P., 1927, *Ornamente griechischer Vasen*, Berlin.
- KÄHLER H., 1959, *Die Augustusstatue von Prima Porta*, Cologne.
- KATAKIS S.E., 1997, „Die Sphinx in der römischen Welt“, in *LIMC* VIII/1, p. 1169-1174.
- KELLUM B.A., 1994, „The Construction of Landscape in Augustan Rome: The Garden Room at the Villa ad Gallinas“, *The Art Bulletin*, 1994, p. 211-224.

- KLEINER F.S., 2010, *A History of Roman Art*, 2^e éd, Belmont.
- KLYNNE A. et LILJENSTOLPE P., 2000, "Where to put Augustus? A Note on the Placement of the Prima Porta Statue," *AJPh*, 121, p. 121-128.
- KOORTBOJIAN M., 2010, "Crossing the Pomerium. The Armed Ruler at Rome," in B.C.Ewald, C.F.Noreña (dir.), *The Emperor and Rome: Space, Representation, and Ritual*, Cambridge, p. 247-274.
- LETTA C., 1988, "Helios/Sol", in *LIMC*, IV1, Zurich-Munich, p. 592-625.
- LULOF P., 2011, "The Late Archaic Miracle. Roof Decoration in Central Italy between 510 and 450 B.C.," in P. Lulof et C. Rescigno (dir.), *Deliciae Fictiles IV. Architectural Terracottas in Ancient Italy: Images of Gods, Monsters and Heroes: Proceedings of the International Conference held in Rome and Syracuse, October 21-25, 2009*, Oxford, p. 23-31.
- MALIZIA E., 2018, *Programmi decorativi delle ville imperiali nel Suburbio di Roma* (diss. Sorbonne Université et Sapienza Università di Roma).
- MALIZIA E., à paraître, «La villa de Livie à Prima Porta après la mort du Princeps et l'Auguste de Prima Porta», in E. Rosso, G. Sauron (dir.), *Le prince est mort. Autour de la mort d'Auguste: célébrations, discours, images et monuments. Actes du colloque organisé à Paris, les 3 et 4 novembre 2014*, Bordeaux.
- MOMMSEN P., 2006, „Ein Geschenk aus Italien. Zu einem Augustusporträt aus dem Nachlaß des Freiherrn von Neurath“, in N.Kreutz et B.Schweizer (dir.), *TEKMERIA. Archäologische Zeugnisse in ihrer kulturhistorischen und politischen Dimension. Beiträge für Werner Gauer*, Münster, p. 223-229, fig. 1-2.
- MORET J.-M., 1984, *Œdipe, la Sphinx et les Thébains*, 2 vol., Genève.
- MULLER V., 1941, "The Date of the Augustus from Prima Porta," *AJPh*, 62, p. 496-499.
- MURA SOMMELLA A.M., 2011, «La dea col tutulo dal tempio archaico del Foro Boario», in P. Lulof et C. Rescigno (dir.), *Deliciae Fictiles IV. Architectural Terracottas in Ancient Italy: Images of Gods, Monsters and Heroes: Proceedings of the International Conference held in Rome and Syracuse, October 21-25, 2009*, Oxford, p. 177-188.
- PADUANO FAEDO L., 1981, «I sarcofagi con muse», in *ANRW* 12:2, p. 65-155.
- PANOFKY E., 1975, *La perspective comme forme symbolique*, Paris.
- PETIT T., 2004, «Images de la royauté amathousienne: le sarcophage d'Amathonte», in Y. Perrin et Th. Petit (dir.), *Iconographie impériale, iconographie royale, iconographie des élites dans l'Antiquité*, Saint-Etienne, p. 49-96.
- PETIT T., 2006a, «Un voyage d'Outre-Tombe: le décor de l'amphorisque T.251/8 d'Amathonte», in N. Kreutz et B. Schweizer (dir.), *TEKMERIA. Archäologische Zeugnisse in ihrer kulturhistorischen und politischen Dimension. Beiträge für Werner Gauer*, Münster, p. 269-289.
- PETIT T., 2006b, «MALIKA: l'identité composite du Dieu-Roi d'Amathonte sur le sarcophage de New York», in S. Fourrier et G. Grivaud (dir.), *Identités croisées en un milieu méditerranéen: le cas de Chypre* (Actes du Colloque de Rouen, mars 2004), Rouen, p. 61-97.
- PETIT T., 2011, *Œdipe et le Chérubin. Sphinx levantins, cypriotes et grecs comme symbole d'Immortalité*, Fribourg et Göttingen.
- PETIT T., 2013, "The Sphinx on the Roof. The Meaning of Greek Temple Acroteria," *ABSA*, 108, p. 201-234.
- PETIT T., 2015, «Sphinx, chérubins et "gardiens" orphiques», *MH*, 72, p. 142-170.
- PETIT T., 2016, «Sphinx et katabasis dans la peinture de vases», *CEA*, 53, p. 113-150.
- PETIT T., 2017, «Monstres sauvages ou hybrides psychopompes? À propos du livre de Lorenz Winkler-Horaček, *Monster in der frühgriechischen Kunst: Die Überwindung des Unfassbaren*, Berlin/Boston, 2015», *DHA*, 43, p. 13-32.
- PETIT T., 2019, «Les sphinx sur le Vase François et l'Olpè Chigi: l'héroïsation des élites», *MEFRA*, 13, <https://doi.org/10.4000/mefra.9092>.
- POLLINI J., 1987-1988, "The Findspot of the Statue of Augustus from Prima Porta," *Bullettino della Commissione Archeologica Comunale di Roma*, 92, p. 103-108.

- REBUFFAT R., 1961, « Les divinités du jour naissant sur la cuirasse d'Auguste de Prima Porta. Recherches sur l'illustration symbolique de la victoire orientale », *MEFRA*, 1961, p. 161-228.
- SANSONE S., s.d., *Le sculture originali greche nel mondo romano tra pubblica magnificentia e privata luxuria* (diss. Naples).
- SANZI DI MINO M.R., 1998a, « Cubiculi B e D », in M.R. Sanzi Di Mino (dir.), *Museo Nazionale Romano. La Villa della Farnesina in Palazzo Massimo alle Terme*, Milan, p. 56-91.
- SANZI DI MINO M.R., 1998b, « Cubiculo E », in M.R. Sanzi Di Mino (dir.), *Museo Nazionale Romano. La Villa della Farnesina in Palazzo Massimo alle Terme*, Milan, p. 94-113.
- SAURON G., 1979, « Les modèles funéraires classiques de l'art décoratif néo-attique au 1^{er} siècle av. J.-C. », *MEFRA*, 91, p. 183-236.
- SAURON G., 1988, « Le message esthétique des rinceaux de "L'Ara Pacis Augustae" », *RA*, p. 3-40.
- SAURON G., 1990, « Les monstres, au cœur des conflits esthétiques à Rome au 1^{er} siècle av. J.-C. », *Revue de l'Art*, 90, p. 35-45.
- SAURON G., 1994, *QVIS DEVM? L'expression plastique des idéologies politiques et religieuses à Rome à la fin de la République et au début du Principat*, Rome.
- SCHEFOLD K., 1959, *Griechische Kunst als religiöses Phänomen*, Hambourg.
- SIMON E., 1957, „Zur Augustusstatue von Prima Porta“, *RM*, 64, p. 46-68.
- SIMON E., 1959, *Der Augustus von Prima Porta* (*Opus Nobile*, Heft 13), Brème.
- SIMON E., 1963, „255. Larenaltar (?) für Augustus als Pontifex Maximus“, in H. Helbig (dir.), *Führer durch die öffentlichen Sammlungen klassischer Altertümer in Rom. I. Die Päpstlichen Sammlungen im Vatican und Lateran*, Tübingen, p. 198-201.
- SIMON E., 1986, *Augustus. Kunst und Leben in Rome um die Zeitenwende*, Munich.
- SIMPSON C.J., 2005, "Where is the Parthian? The Prima Porta Statue of Augustus revisited," *Latomus*, 64, p. 82-90.
- SQUIRE M., 2013, "Embodied Ambiguities on the Prima Porta Augustus," *Art History*, 36, p. 242-279.
- TORELLI M., 1992, « I fregi figurati delle regiae latine e etrusche. Immaginario del potere arcaico », *Ostraka*, 1, p. 249-274.
- TORELLI M., 1997, *Il rango, il rito, l'immagine. Alle origini della rappresentazione storica romana*, Milan.
- TORELLI M., 2011, « *Fictilia tecta*. Riflessioni storiche sull'archaismo etrusco e romano », in P. Lulof et C. Rescigno (dir.), *Deliciae Fictiles IV. Architectural Terracottas in Ancient Italy: Images of Gods, Monsters and Heroes: Proceedings of the International Conference held in Rome and Syracuse, October 21-25, 2009*, Oxford, p. 3-15.
- TURCAN R., 2003, *Liturgies de l'initiation dionysiaque à l'époque romaine (Liber)*, Paris.
- VEYMIERS R., 2014, « Le basileion, les reines et Actium », in L. Bricault et M.J. Versluys (dir.), *Power, Politics and the Cult of Isis. Proceedings of the Vth International Conference of Isis Studies, Boulogne-sur-Mer, October 13-15, 2011*, Leyde-Boston, p. 195-236.
- WINKLER-HORAČEK L., 2015, *Monster in der frühgriechischen Kunst: Die Überwindung des Unfassbaren*, Berlin/Boston.
- WINTER N.A., 2009, *Symbols of Wealth and Power. Architectural Terracotta Decoration in Etruria & Central Italy, 640-510 B.C.*, Ann Arbor.
- WYLER S., 2004, « "Dionysos domesticus". Les motifs dionysiaques dans les maisons pompéiennes et romaines (II^e s. av.-I^{er} s. ap. J.-C.) », *MEFRA*, p. 933-951.
- WYLER S., 2005, « Le décor dionysiaque de la villa de la Farnésine : l'art de faire grec à Rome », *Mètis*, 3, p. 201-128.
- YALOURIS N., 1990, "Helios", in *LIMC*, VI, Zurich-Munich, p. 1005-1034.
- ZANKER P., 2009, *Augustus und die Macht der Bilder*, 5^e éd., Munich.
- ZUCHTRIEGEL G. (dir.), 2008, *The Invisible Image. The Tomb of the Diver on the Fiftieth Anniversary of its Discovery*, Paestum.