IV

UN INTERLOCUTEUR DU *DE FINIBUS* À OPLONTIS (TORRE ANNUNZIATA) : M. PUPIUS PISO

par Gilles SAURON

Professeur à l'Université de Bourgogne

SOMMAIRE. — *Parmi les peintures découvertes dans la* ***villa « de Poppée »*** *sur le territoire de Pompéi, celle qui ornait le « salon carré » paraît représenter le* ***complexe monumental de Pompée au Champ de Mars.*** *Mais en réalité, la* ***scène*** *symbolise la* ***vie d'un parent,*** *tandis que les* ***portiques*** *qui encadrent un* ***trépied décoré d'étoiles*** *évoquent l'****apothéose astrale*** *de son âme dans la constellation des Gémeaux. Le propriétaire de la villa, qui connaissait sans doute les recettes de l'* ***« art de la mémoire »,*** *a disposé sur le front de scène des représentations qui lui rappelaient la vie de son père. C'est grâce à elles qu'il est encore aujourd'hui possible d'identifier le dédicataire de cet hommage commémoratif comme* ***Marcus Pupius Pison,*** *qui fut* ***légat de Pompée*** *au cours de sa guerre contre les pirates, puis* ***consul,*** *et à qui Cicéron confia dans le cinquième livre de son* ***« De finibus »*** *la défense et illustration du point de vue aristotélicien.*

EPITOME. — *In ea uilla in agro Pompeiano sita, quae Poppaeae dicitur, parietes pictae repertae sunt, quarum una ad oecum quadratum pertinens eorum operum, quae Cn. Pompeius Magnus in campo Martio exstruxit, speciem reddere uidetur. Nunc scaena uitam parentis, porticus cum tripode stellis ornato domicilium animi eius inter Geminos significant. Nam huius uillae dominus, qui artis memoriae peritus fuisse uidetur, eas imagines in scaena conlocauit, quibus uitam patris sui meminisse posset. Quibus imaginibus etiamnunc intellegi potest ab eo, qui hanc picturam inspexerit, M. Pupium Pisonem collaudatum esse, qui legatus Cn. Pompei Magni piratico bello posteaque consul fuit, eundemque Aristoteliae rationis interpretem fecit M. Tullius Cicero in libro quinto eius dialogi, quem de finibus bonorum et malorum scripsit.*

Une des découvertes archéologiques majeures du demi-siècle qui s'achève est sans doute la grande villa fouillée à partir de 1964 sur le territoire de Torre Annunziata au bord du golfe de Naples, et qui se trouvait donc dans l'Antiquité sur le territoire de Pompéi (l'*ager Pompeianus*), peut-être sur le *pagus* d'Oplontis mentionné par la *tabula Peutingeriana*[1], à proximité d'une route reliant Herculanum et Pompéi. Cette villa grandiose n'a été que partiellement fouillée, mais il apparaît qu'elle servit de résidence aristocratique pendant son siècle et demi d'existence, à partir du milieu du I^er^ siècle avant J.-C., époque à laquelle son noyau central reçut une extraordinaire décoration peinte correspondant aux normes de la phase I C du « deuxième style pompéien » établies par H. G. BEYEN[2]. Cette villa, qui connut de pro-

1. Sur le *pagus* d'Oplontis, voir surtout C. MALANDRINO, *Oplontis*, Naples, 1977.
2. Cette villa est restée non publiée à ce jour. Elle a fait l'objet de diverses présentations som-

souvient, la mise en formes plastiques de la théologie physique de Vénus *Victrix* imaginée par Varron[7]. Avant d'analyser ce nouveau décor, nous nous contenterons de rappeler très brièvement ce que nous disions alors du contexte géographique et politique où s'inséraient ces deux villas voisines qui ont été décorées à la même époque[8] : installées sur l'*ager Pompeianus*, la villa « de Fannius Synistor » à Boscoreale et la villa « de Poppée » à Torre Annunziata se trouvaient donc vers 50 avant J.-C. sur le territoire d'une colonie romaine fondée par Sylla, la *Colonia Cornelia Veneria Pompeianorum*, dans un contexte où les tensions politiques de la fin de la République devaient attirer les Romains favorables à l'héritage politique de Sylla qui s'incarnait alors de plus en plus dans la figure de Pompée. Et si le seul sénateur dont la résidence à Pompéi soit formellement attestée est Cicéron, s'il est d'autre part probable que Sextus Pompée lui-même a possédé ici une propriété, dont l'existence n'est attestée que par la dédicace à Neptune d'un de ses affranchis[9], il est loisible de conclure d'après les données dont nous disposons que Pompéi fut, entre la fondation de la colonie syllanienne en 80 avant J.-C. et l'assassinat de César en 44, une terre d'élection des partisans de la constitution oligarchique de Rome[10].

La fresque que nous allons étudier appartient à un grand salon de réception qui apparaît sous le numéro 15 sur les plans publiés par Alfonso DE FRANCISCIS (fig. 1). Son côté occidental n'a pas pu être dégagé, mais on observe que cette vaste pièce était largement ouverte au nord sur un *atriolum* dont le bassin était orné de fleurs[11] et au sud sur un péristyle encadrant un jardin, aménagement qui était largement visible du salon grâce à deux fenêtres encadrant une porte centrale. La paroi orientale, sur laquelle se trouve notre fresque, est percée d'une petite porte reliant ce salon à un *triclinium* d'hiver, lui-même orné de fresques de deuxième style[12]. Cette pièce a été récemment identifiée avec de bons arguments par Reinhard FÖRTSCH comme un « *oecus quadratus* », que Vitruve décrit comme un type de salle de réception orientée au sud et particulièrement vaste, adaptée pour recevoir jusqu'à quatre *triclinia* tout en permettant d'offrir aux invités des spectacles (*De architectura*, VI, 7, 3-4 : *... ad meridiem uero spectantes oecos quadratos ita ampla magnitudine, uti faciliter in eo quattuor tricliniis stratis ministrationum ludorumque operis locus possit esse spatiosus*; cf. *ibid.*,

7. Voir *Nature et signification de la mégalographie énigmatique de Boscoreale*, dans *R. É. L.*, 71, 1983, p. 87-117.

8. *Ibid.*, p. 89, 100-101, 115-117.

9. Pour Cicéron, voir *infra*, n. 41. Pour Sextus Pompée, voir M. DELLA CORTE, *Case ed abitanti di Pompei*, 3e éd., Naples, 1965, p. 444-445 ; J. H. D'ARMS, *Romans on the Bay of Naples. A Social and Cultural Study of the Villas and their Owners from 150 BC. to A. D. 400*, Cambridge, Massachusetts, 1970, p. 193, n° 32. L'inscription est *C. I. L.*, X, 8157 : *Sex(tus) Pompeius / Ruma / Neptuno / u(otum) s(oluit) l(ibens)*.

10. Nous renvoyons sur la colonie syllanienne de Pompéi aux travaux de P. ZANKER et P. CASTRÉN, cités dans notre étude précédente, *Nature et signification de la mégalographie énigmatique de Boscoreale*, *art. cit.*, p. 101, n. 41.

11. Voir FÖRTSCH, *op. cit.*, p. 37 (qui note la proximité de ce genre de petit *atrium* tétrastyle avec les installations de bain).

12. Voir *Quis deum ?*, *op. cit.*, p. 474-483.

fonds remaniements ou ajouts tant pour son architecture que pour sa décoration, en particulier à l'époque d'Auguste puis à celle de Néron[3], paraît s'être toujours située à l'avant-garde des innovations architecturales et décoratives dont l'aristocratie romaine de cette période troublée était insatiable. Si l'éruption du Vésuve de 79 après J.-C. surprit cette résidence luxueuse en pleine réfection[4], on peut tenir pour assuré, grâce aux arguments avancés par Alfonso DE FRANCISCIS, qu'elle était alors la propriété des *Poppaei* de Pompéi, et même qu'elle avait dû appartenir à Poppée, l'épouse de Néron[5]. Mais une telle attribution de la villa dans la dernière phase de son existence ne préjuge évidemment en rien de l'identité de celui qui la fit construire et décorer plus d'un siècle plus tôt, aux alentours de 50 avant J.-C. Or le décor d'une pièce de réception de la villa nous a semblé pouvoir apporter à cette question apparemment désespérée une réponse sans équivoque, et, aussi paradoxal que cela puisse paraître à nos préjugés contemporains, ce décor qui recèle sous des formes volontairement voilées un message précis est un témoin parmi d'autres de pratiques très courantes dans les milieux aristocratiques romains de la fin de la République[6]. C'est déjà ce que nous avions essayé de montrer lors d'une précédente communication devant la Société des Études Latines à propos de la mégalographie de la villa dite « de P. Fannius Synistor » à Boscoreale, qui serait selon nous, on s'en

maires du responsable de la fouille, A. DE FRANCISCIS, notamment dans *Neue Forschungen in Pompeji und den anderen vom Vesuvausbruch 79 n. Chr. verschütteten Städten*, actes du colloque réuni à la villa Hügel d'Essen en 1973, publiés par B. ANDREAE et H. KYRIELEIS, Recklinghausen, 1975, p. 9-17, avec un plan et 38 photographies en couleurs. Sur le matériel en marbre découvert pendant la fouille, voir St. DE CARO, *Sculture della villa « di Poppea » in Oplontis*, dans *Cronache Pompeiane*, 2, 1976, p. 184-225. Les fresques de deuxième style ont été systématiquement analysées et publiées, mais malheureusement sous la forme de reproductions photographiques en noir et blanc très défectueuses, par R. A. TYBOUT, Aedificiorum Figurae. *Untersuchungen zu den Architekturdarstellungen des frühen zweiten Stils*, dans *Dutch Monographs on Ancient History and Archaeology*, VII, Amsterdam, 1989. Nous avons procédé à un réexamen des décors de deuxième style de la villa dans notre thèse : Quis deum ? *L'expression plastique des idéologies politiques et religieuses à Rome à la fin de la République et au début du Principat*, dans *B. É. F. A. R.*, 285, Rome, 1994, p. 431-483. Les diverses phases de la construction sont remarquablement analysées dans le bel ouvrage de R. FÖRTSCH, *Archäologischer Kommentar zu den Villenbriefen des jüngeren Plinius*, dans *Beiträge zur Erschliessung hellenistischer und kaiserzeitlicher Skulptur und Architektur*, 13, Mayence, 1993. Les jardins, leur décor et leurs plantations ont été étudiés par W. F. JASHEMSKI, *The Gardens of Pompeii, Herculanum and the Villas destroyed by Vesuvius*, New Rochelle, New York, I, 1979, p. 290, 292 sq., 297 sq., 314 ; II, 1993, p. 293-301, nos 593-605, p. 375-379, nos 116-121. L'appartenance du décor le plus ancien de cette villa à la phase I C du deuxième style de la nomenclature de BEYEN a été notamment affirmée par A. et M. DE VOS, *Pompei, Ercolano, Stabia*, dans *Guide archeologiche Laterza*, 11, Rome-Bari, 1982, p. 252 (parenté avec le décor de la villa « de P. Fannius Synistor » à Boscoreale et peut-être même identité de l'atelier qui a réalisé les fresques).

3. Voir R. FÖRTSCH, *op. cit.*, p. 31, 35-36 et 99 (perspective aménagée à l'époque d'Auguste à partir de l'*atrium* en direction du *uiridarium*, incluant un jardin intérieur et un *triclinium* sur le même axe de vision libéré par divers types d'ouvertures), p. 52 sq. (aménagements de *diaetae* et d'une grande *natatio*, dans un secteur de la villa décoré en « quatrième style » précoce), p. 56, 110, 115 (aménagement d'une perspective sur de véritables jardins intérieurs complétés par des fresques de quatrième style représentant des jardins). Les fresques en troisième style précoce de la villa ont été étudiées par J. R. CLARKE, *The Early Third Style at the Villa of Oplontis*, dans *Röm. Mitt.*, 94, 1987, p. 267-294.

4. A. et M. DE VOS, *op. cit.*, p. 250-252 et 253.

5. A. DE FRANCISCIS, *art. cit.*, p. 15-16.

6. Nous reprenons ici en les complétant sur un point important et en les rectifiant sur des points de détail les analyses que nous venons de publier dans *Quis deum ?*, *op. cit.*, en part. p. 446-474.

VI, 3, 8 : *Sin autem exhedrae aut oeci quadrati fuerint, latitudinis dimidia addita altitudines educantur*)[13].

La fresque qui va retenir notre attention (fig. 2)[14] présente un décor principal, encadré par deux compositions symétriques représentant une ordonnance ionique vue de biais, dont les piliers sont ornés de crânes de capridé reliés par des guirlandes et dont les entrecolonnements laissent apercevoir un décor de jardin, tandis que, au niveau supérieur, on aperçoit un mur orné d'une corniche qui supporte six ou sept boucliers circulaires. Nous ne commenterons pas ici ce curieux dispositif[15]. Le décor principal montre une composition illusionniste qui se répartit sur deux plans :

— au premier plan, on voit une façade animée de quatre colonnes corinthiennes réparties deux par deux sur deux podiums qui encadrent une haute ouverture au sommet cintré, curieusement divisée en deux parties égales par un entablement surmonté d'un fronton, qui couronne une porte dont les deux grilles sont aux trois-quarts ouvertes. Dans l'encadrement de cette porte, on voit un dispositif doublement étrange (fig. 2 a), par sa position d'abord, qui paraît interdire le passage, par sa nature ensuite, puisqu'il s'agit d'une belle torchère en bronze, dont la pointe acérée n'est pas enfoncée dans le faisceau d'une torche et qui repose contre un empilement de pierres plates en même temps qu'un crâne de bovidé. Les parties latérales de cette façade présentent trois niveaux superposés : au niveau inférieur, un mur plein surmonté d'une corniche dorée, puis un premier vide limité par une corniche rouge, puis un deuxième vide couronné par l'entablement que supporte l'ordonnance corinthienne du premier plan. Un certain nombre de décors et d'accessoires sont disposés sur les trois niveaux de chacune des parties latérales de la façade. Sur chacun des podiums, on voit disposé un long rameau de laurier (fig. 2 f et f'), tandis qu'un paon est représenté de chaque côté, perché sur un rideau noir abaissé qui dévoile la perspective sur les portiques placés à l'arrière-plan (fig. 2 e et e'). Aux extrémités de la façade et à travers les deux ouvertures superposées, on aperçoit à droite et à gauche une paroi perpendiculaire au front de scène et peu profonde. Ces deux parois latérales sont reliées par un plafond et dotées de deux petites corniches, l'une placée au tiers, l'autre aux deux tiers de leur hauteur : les corniches situées sur la partie inférieure de ces murs latéraux servent de support à un masque tragique (fig. 2 d et d'), celles du niveau supérieur à un tableau dont les volets de protection sont largement ouverts et qui représente un bord de mer peuplé de personnages, parmi lesquels un pêcheur à la ligne figuré au premier plan du tableau de droite (fig. 2 c et c')[16].

13. FÖRTSCH, *op. cit.*, p. 103, qui cite, entre autres exemples, l'*oecus* H de la villa « de P. Fannius Synistor » à Boscoreale et l'*oecus* 15 de la villa « de Poppée » à Torre Annunziata. Dans ces deux cas, la porte de l'*oecus* est encadrée de deux fenêtres, dispositif, notons-le, qui rappelle celui de l'*andrôn* grec. D'ailleurs, Vitruve cite l' « *oecus quadratus* » aussi bien à propos de la maison romaine que de la maison grecque. Les citations de Vitruve sont empruntées à l'édition de C. FENSTERBUSCH.

14. Je remercie vivement M. Albéric OLIVIER (C. N. R. S.-U. M. R. 9934-Architecture antique-Dijon) qui a réalisé le magnifique dessin reproduit à la figure 2.

15. Voir *Quis deum?*, p. 448 (description) et 473-474 (interprétation).

16. Photographies de détail en couleurs de ces deux tableaux dans *Quis deum?*, pl. XLIV,

— Passons à l'arrière-plan. On aperçoit à travers les nombreuses ouvertures de la façade un grand péristyle encadrant un parc. Au centre du parc, une base circulaire supporte un haut trépied à l'éclat doré dont le bassin (la *cortina*), que l'on aperçoit sous l'arc disposé au centre de la façade, est orné de godrons sur la panse, tandis que son rebord est décoré de gemmes et surmonté de trois étoiles (fig. 2 b). Le péristyle présente une apparence des plus étranges : son ordonnance inférieure est dorique et sa couleur est une sorte de rose orangé qui pourrait évoquer l'éclat d'un marbre comme le pentélique, mais l'ordonnance supérieure ionique surprend, surtout du fait que le ciel apparaît entre les colonnes que l'on aperçoit à l'arrière du trépied, mais aussi par la différence de couleur avec l'ordonnance du bas (ici, il s'agit d'un gris bleuté), par le fait que la hauteur même de ces colonnes ioniques est disproportionnée pour une ordonnance supérieure [17], sans parler du fait très étrange que cette ordonnance supérieure paraît être en retrait par rapport à l'ordonnance inférieure. Ajoutons que toute une végétation paraît proliférer sur les corniches de ces deux ordonnances superposées.

Comment interpréter un tel décor ? Nous ne reprendrons pas ici l'exposé de toutes les polémiques suscitées depuis un siècle par l'étude de ces décors « architectoniques » du deuxième style précoce, notamment sur l'identification des éventuels modèles empruntés à l'architecture réelle que ces décors seraient censés reproduire [18]. En ce qui concerne la fresque qui nous intéresse ici, la présence du trépied au centre de la composition a miraculeusement réconcilié les commentateurs autour de l'idée que nous serions en présence d'un sanctuaire d'Apollon, et certains ont mis ce décor en rapport précis avec la dédicace par Auguste de trépieds en or au sanctuaire d'Apollon Palatin : affirmée indépendamment l'un de l'autre par Gilbert-Charles PICARD [19] et Erika SIMON [20], cette identification a été reprise par Arnold et Mariette DE VOS [21], Paul ZANKER [22] et Rolf A. TYBOUT [23]. Les commenta-

2 et 3. Je rectifie sur un point ce que j'écrivais dans *Quis deum ?*, p. 447, 454, 465 et 708 (Index des thèmes symboliques, *s. u.* COLONNE/ORDONNANCE) : les masques tragiques ne sont pas disposés sur des éléments de corniche faîtière, comme je l'ai cru, mais sur une corniche appartenant à un mur perpendiculaire à la *frons scaenae*, comme me le fait amicalement observer Albéric Olivier que je remercie de nouveau. Ce que j'écrivais sur la signification de ces corniches faîtières est donc désormais sans objet pour le décor de cet *oecus* (voir *Quis deum ?*, p. 454 et n. 121), mais reste évidemment pertinent pour les décors qui présentent des colonnes conservant leurs tenons de bardage ; ces colonnes démontables symbolisent la partie corruptible du cosmos (= la terre) par opposition aux colonnes monolithiques en marbre rouge ou jaune ornées de rinceaux gemmés, qui font allusion à la partie immuable du cosmos, celle des sphères planétaires et de la sphère des étoiles fixes (voir en particulier le décor du *cubiculum* M de la villa « de P. Fannius Synistor » à Boscoreale : *Quis deum ?*, p. 374-430 et pl. XXXV).

17. Comparer avec des constructions pergaméniennes analogues, datées du IIe siècle avant J.-C., comme le *propylon* d'Eumène au sanctuaire d'Athéna Niképhoros sur l'acropole de Pergame ou encore le portique d'Attale sur l'agora d'Athènes.

18. Voir notre brève mise au point : *Une polémique qui dure : le « deuxième style pompéien »*, dans *Topoi*, 5/1, 1995, p. 249-267.

19. G.-Ch. PICARD, *Origine et signification des fresques architectoniques romano-campaniennes dites de second style*, dans *R. A.*, 1977, p. 247.

20. E. SIMON, *Apollo in Rom*, dans *Jdl.*, 93, 1978, p. 217-218.

21. A. et M. DE VOS, *Pompei, Ercolano, Stabia, op. cit.*, p. 252.

22. P. ZANKER, *Augustus und die Macht der Bilder*, Munich, 1987, p. 265-266 et fig. 209.

23. R. A. TYBOUT, *Aedificiorum Figurae, op. cit.*, p. 361.

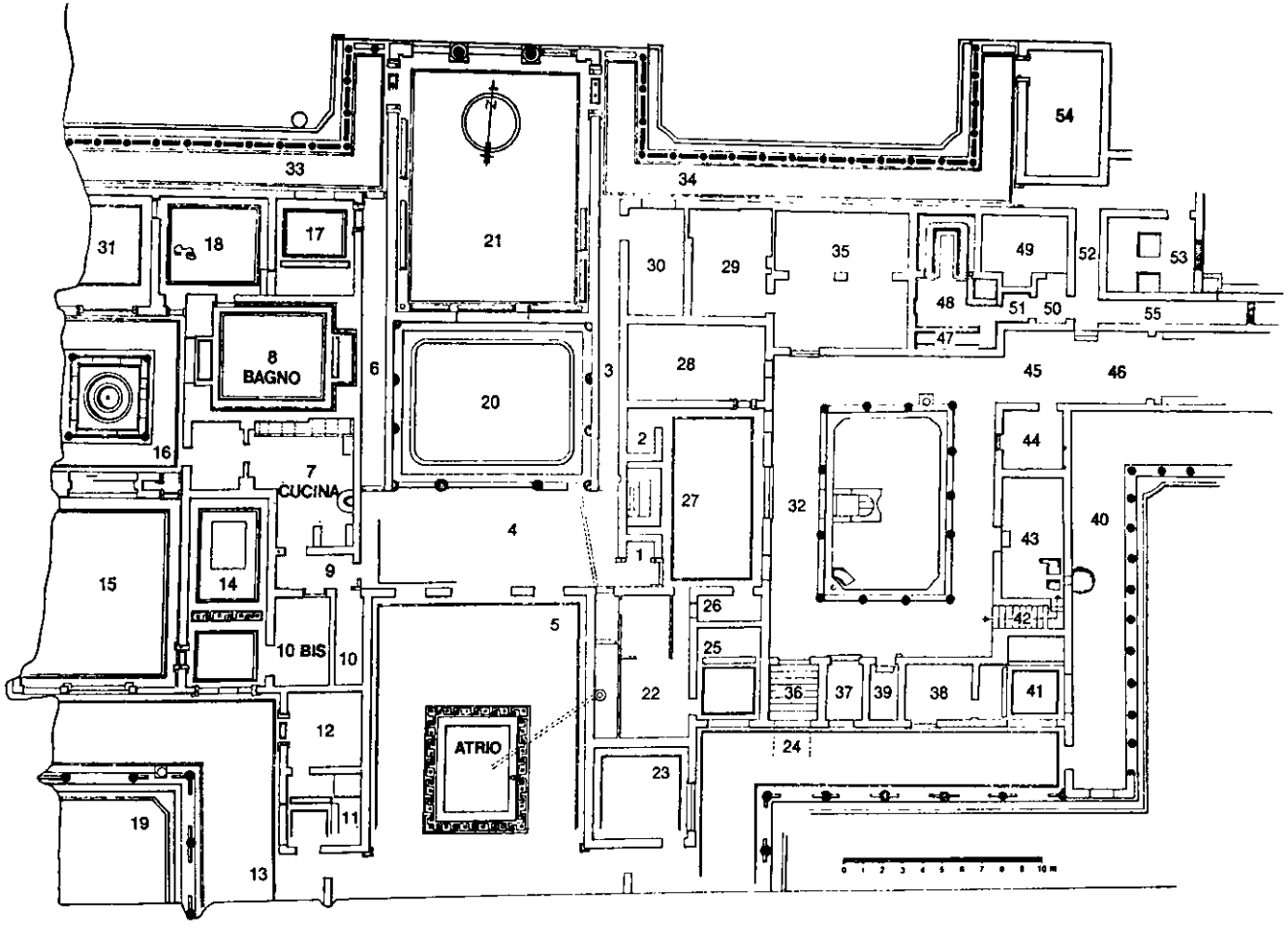


Fig. 1. — Plan de la villa « de Poppée » à Torre Annunziata (d'après A. De Franciscis).

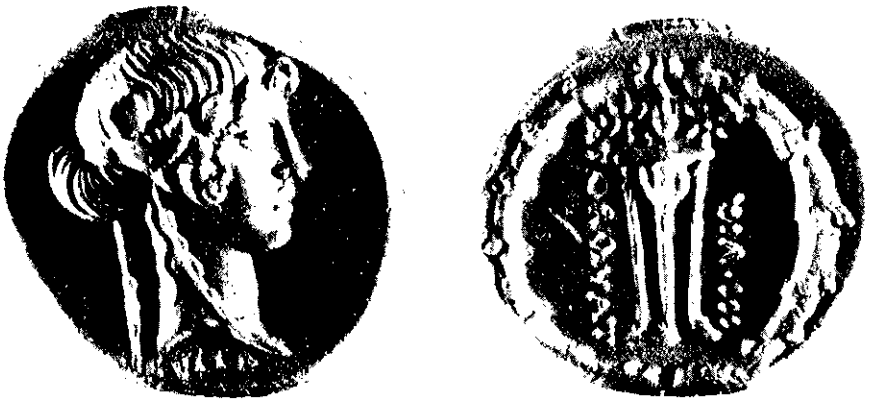


Fig. 3. — Denier de L. Manlius Torquatus
(moulage B. N., cliché D. Geoffroy).

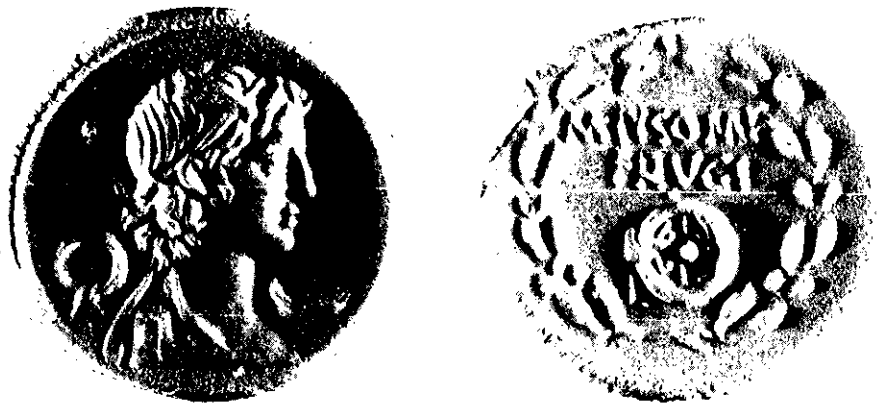


Fig. 5. — Denier de M. Pupius Piso
(moulage B. N., cliché D. Geoffroy).



Fig. 4. — Base néo-attique d'époque augustéenne
(cliché Musée du Louvre).

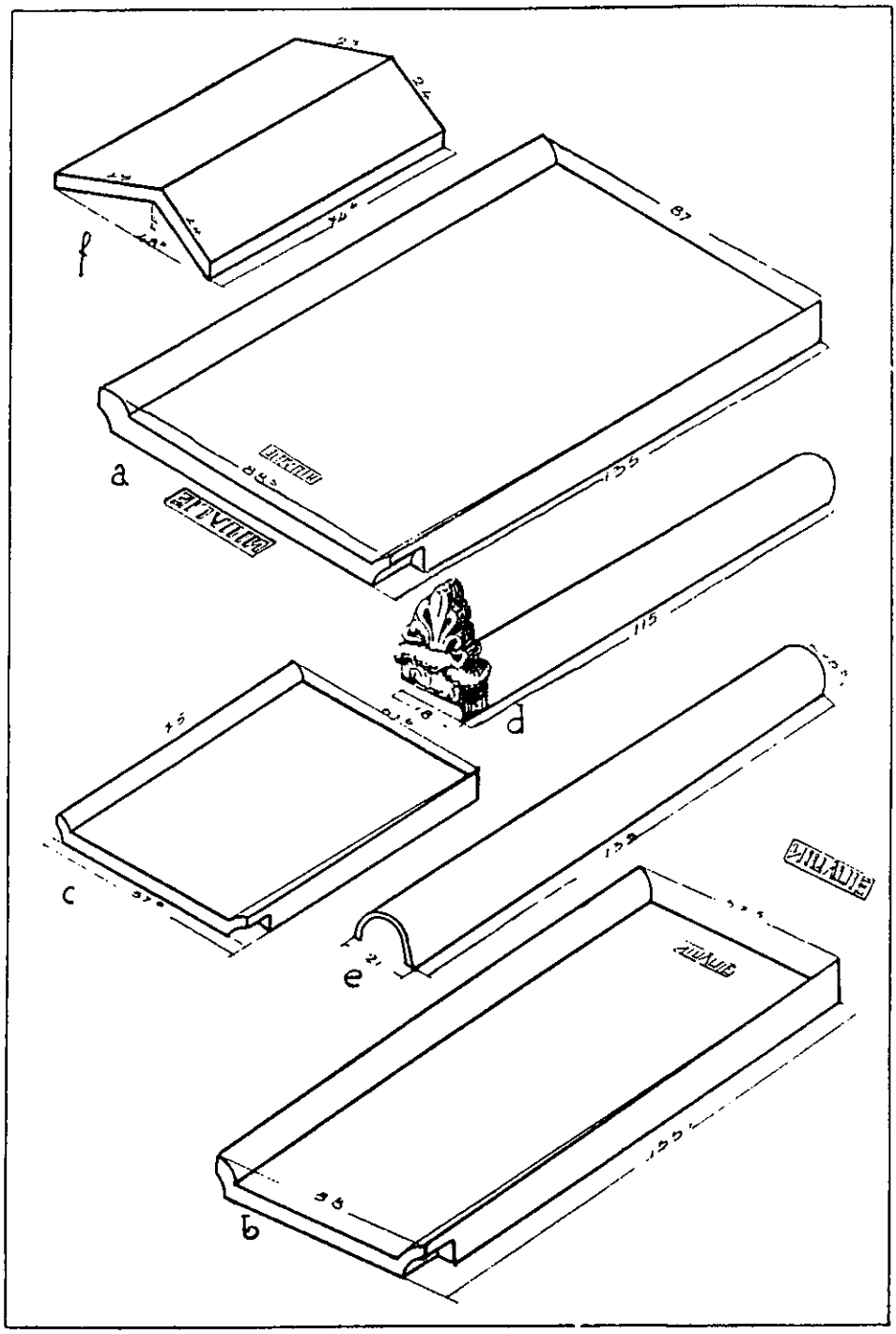


Fig. 6. — Tuiles de la basilique de Pompéi estampillées au nom de ni(umsis) púpie() (d'après A. Maiuri).

teurs qui ont vu dans cette fresque une allusion à l'initiative d'Auguste ont dû évidemment en abaisser l'exécution aux années 25 avant J.-C., faisant fi des connaissances pourtant bien établies sur l'évolution stylistique et iconographique du « deuxième style », mais le plus grave est qu'une telle interprétation se dispense de produire la moindre confrontation avec d'éventuels modèles qui auraient pu inspirer le peintre (où a-t-on le témoignage d'un sanctuaire d'Apollon constitué d'un trépied placé au centre d'un péristyle ? Sûrement pas sur l'*area Apollinis* du Palatin, en tout cas), et de plus néglige tous les détails d'une composition qui devrait frapper le regard le moins averti par son étrangeté. Que représente donc cette fresque ?

Si l'on considère l'ensemble de la composition, il apparaît clairement que l'on a voulu ici évoquer un modèle architectural bien connu dans la Rome de l'époque, une *frons scaenae* de théâtre en avant d'un parc entouré de portiques, ce que Vitruve appelle des *porticus post scaenam* (*De architectura*, V, 9, 1 sq.). À la *frons scaenae*, notre façade du premier plan emprunte d'abord la caractéristique de n'être qu'une façade, un pur décor ne donnant accès à aucun espace construit, et aussi le fait d'être une architecture délimitant toute une série de vides destinés normalement à être comblés par des panneaux peints servant de décors adaptés à chaque représentation, ce qu'on appelait alors des scénographies[24], dont l'usage est attesté à Rome à partir du début du I^er^ siècle avant J.-C.[25]. La présence des deux masques tragiques pourrait être un argument supplémentaire, mais nous n'envisageons pas pour l'instant les éléments de décor étrangers à l'architecture. Quant au parc entouré de portiques et disposé à l'arrière d'un front de scène, c'est exactement le dispositif que présentait le complexe monumental dédié par Pompée au milieu du Champ de Mars en 55 et 52 avant J.-C.[26]. Mais évidemment, répétons-le, cette peinture ne reproduit pas avec fidélité un modèle réel : le front de scène romain comportait trois portes, les scénographies comblaient les vides de l'architecture, et surtout que viendraient y faire deux paons disposés symétriquement sur des rideaux noirs en partie baissés ? La citation du modèle de la *frons scaenae* a ici une valeur évidemment toute symbolique. Or nous savons bien par de nombreuses

24. Voir *Quis deum ?*, p. 376 sq.

25. Les sources attribuent cette initiative à l'édile Appius Claudius Pulcher en 99 avant J.-C. (Pline, *H. N.*, XXXV, 23 : *Habuit et scaena ludis Claudii Pulchri magnam admirationem picturae, cum ad tegularum similitudinem corui decepti imagine aduolarent* ; Valère Maxime, II, 4, 6 : *Claudius Pulcher scaenam uarietate colorum adumbrauit, uacuis ante pictura tabulis extentam*). La date de l'initiative de Pulcher correspond exactement à celle de la naissance du « deuxième style pompéien », ce qui confirme que ce nouveau mode de décor pariétal était sans doute lié aux rapports qu'entretenaient les *nobiles* de Rome et les peintres scénographes, d'abord pour la réalisaton des décors de théâtre, puis pour l'aménagement des *domus* et des *uillae* : voir *Quis deum ?*, p. 536-541. On possède même un curieux témoignage sur cette frénésie de renouvellement du décor domestique chez les *nobiles* de ce temps : une quinzaine d'années après l'introduction de la scénographie dans le décor théâtral de Rome, Q. Lutatius Catulus qui avait été condamné à mort par Marius se suicida en faisant « allumer du charbon dans une chambre nouvellement crépie et encore humide, et se laissa étouffer » (Appien, *B. C.*, I, 74, tr. de J.-L. COMBES-DOUNOUS revue et annotée par C. VOISIN, Paris, 1993, p. 114 ; cf. Plutarque, *Marius*, 44).

26. Voir notre étude *Le complexe pompéien du Champ de Mars : nouveauté urbanistique à finalité idéologique*, dans *L'Urbs. Espace urbain et histoire (I^er^ siècle avant J.-C.-III^e^ siècle après J.-C.)*, dans *Coll. É. F. R.*, 98, Rome, 1987, p. 457-473, et *Quis deum ?*, p. 249-314.

sources que la scène antique était devenue un symbole courant de la vie humaine : développé en particulier par les Cyniques [27], ce thème est passé dans l'expression proverbiale « σκηνὴ ὁ βίος » (« la vie est un théâtre »), que l'on trouve gravée sur un des gobelets en argent du trésor de Boscoreale [28] et que l'on retrouve identique sous la plume de Clément d'Alexandrie (*Protreptique*, II, 12, 1) et sous une forme latine à peine transposée dans la locution « *mimus uitae* » employée par Auguste (*ap.* Suétone, *Diuus Augustus*, XCIX, 1). Un élément du décor de cette façade, situé exactement au centre de la composition, dans l'encadrement de la porte qui s'ouvre au milieu de la façade, et donc à une place privilégiée, apporte à cette interprétation une confirmation décisive : il s'agit de la torchère en bronze, appuyée, on s'en souvient, contre un empilement de pierres plates (fig. 2 a). Un gobelet du trésor de Boscoreale montre l'auteur de tragédies Moschion sous la forme d'un squelette, tenant d'une main un masque tragique représentant une femme, tandis que l'autre main abaisse une torche éteinte, et la figure est commentée par l'inscription ΖΩΗ [29], tandis qu'un autre gobelet montre le fameux auteur de comédies Ménandre sous la même apparence, examinant un masque féminin assez grotesque et brandissant une torche allumée semblablement commentée par l'inscription ΖΩΗ [30] : ainsi est symbolisée la vie sur ces gobelets où s'étale le plus insolent scepticisme, une torche qui s'allume et qui s'éteint, un état fragile et transitoire. Citons aussi la torche qui était l'emblème de la statue d'Eileithyia sculptée par Damophon de Messène vers le milieu du IIe siècle avant J.-C. pour son sanctuaire d'Aigion en Achaïe : après avoir supposé que cette torche symboliserait peut-être les douleurs de l'enfantement par analogie avec celles de brûlures, Pausanias estime avec plus de vraisemblance que l'on a voulu montrer que « la déesse fait voir le jour aux enfants » (Pausanias, VII, 23). Inversement, Virgile définit les morts comme « ceux qui sont privés de lumière » (*Georg.*, IV, 472 : *umbrae ibant tenues simulacraque* luce carentum ; cf. Cicéron, *De finibus*, V, 32 : *... cum decreuerit esse moriendum, tamen discessu a suis atque* ipsa relinquenda luce *moueatur*). En somme, ici, cette torchère sans torche qualifie le pseudo front de scène comme un symbole de la vie terrestre d'un personnage qui est mort.

Passons à l'arrière-plan et restons sur l'axe de symétrie de la composition. Notre regard est évidemment attiré par le grand trépied qui supporte une *cortina* décorée de trois étoiles (fig. 2 b). La présence de ce motif a conduit, on l'a vu, certains commentateurs à abaisser abusivement la datation de cette fresque en supposant un rapport avec la dédicace par Auguste de trépieds en or à Apollon Palatin après 28 avant J.-C. Outre que cette

27. Bion, cité par Télès (deuxième diatribe, περὶ αὐταρκείας, p. 5 sq. Hense), assimilait la Fortune à une faiseuse de pièces, donnant à chaque homme tantôt le rôle de protagoniste, tantôt de deutéragoniste, tantôt de roi, tantôt de mendiant. « Ne cherche pas, disait-il, si tu as le second rôle à jouer le premier, sinon tu troubleras la pièce » : texte cité d'après la traduction du P. A.-J. FESTUGIÈRE, *La vie spirituelle en Grèce à l'époque hellénistique ou Les besoins de l'esprit dans un monde raffiné*, Paris, 1977, p. 146.

28. A. HÉRON DE VILLEFOSSE, *Le trésor de Boscoreale*, dans *Monuments Piot*, V, Paris, 1899, p. 61.

29. *Ibid.*

30. *Ibid.*, p. 65.

interprétation fait bon marché de la chronologie avérée du deuxième style, elle néglige de prendre en compte un détail de la représentation qui joue évidemment les premiers rôles dans sa signification : les trois étoiles qui surmontent le bassin! Or ce motif ne trouve de confrontation pertinente qu'avec une image monétaire qui apparaît sur les deniers émis en 65 avant J.-C. par L. Manlius Torquatus (fig. 3) : au droit on voit la tête de la Sibylle vue de profil, avec l'inscription SIBYLLA ou SIBVLLA, et au revers, à l'intérieur d'un encadrement formé par un torque qui était le blason des *Manlii Torquati*, un trépied surmonté par deux étoiles encadrant une amphore[31]. Le trépied est sans doute un symbole bien connu de la prêtrise du monétaire, qui était *quindecimuir sacris faciundis*[32]. Mais la présence des deux étoiles encadrant une amphore est unique, et Michael H. CRAWFORD a sans doute eu raison de douter que ce motif n'eût ici qu'une simple valeur décorative[33]. Mais c'est à Andreas ALFÖLDI que revient le mérite d'avoir reconnu là un symbole des Dioscures, notamment dans l'iconographie spartiate[34] : les deux étoiles font évidemment allusion à l'identification des Dioscures avec la constellation zodiacale des Gémeaux, tandis que l'amphore est sans doute une évocation de la mythologie des deux frères divins, symbolisant l'urne funéraire « d'où le dévouement de Pollux fit resurgir Castor », comme dit joliment Jérôme CARCOPINO[35]. ALFÖLDI a sans doute eu raison de mettre en rapport cette évocation des Gémeaux au-dessus du trépied avec l'image de la Sibylle que montre le droit de ces deniers, et de supposer qu'il y aurait là une allusion précise au contenu d'un oracle Sibyllin. Nous n'aborderons pas cette question ici[36]. On retrouve une image semblable d'un trépied dont la *cortina* est surmontée de deux étoiles encadrant une amphore sur trois bases néo-attiques d'époque augustéenne (fig. 4)[37]. Hans Rupprecht GOETTE a judicieusement rapproché les monnaies de Manlius Torquatus et les bases néo-attiques, mais n'a pas vu le rapprochement qui s'impose avec la fresque de la villa de Torre Annunziata. Il convient en tout cas d'ajouter que l'association du trépied et des Dioscures assimile explicitement ceux-ci à la constellation des Gémeaux, car les astrologues faisaient d'Apollon le dieu tutélaire des Gémeaux (par exemple Manilius, *Astronomica*, II, 440 : *formosos Phoebus Geminos...*), ce que confirme l'extraordinaire autel astrologique de Gabies, conservé au Musée du Louvre, sur lequel les Gémeaux sont figurés à côté d'un trépied[38].

31. M. H. CRAWFORD, *Roman Republican Coinage*, 4e éd., Cambridge, 1989, n° 411, p. 439 et pl. L.

32. Voir Jean GAGÉ, *Apollon romain. Essai sur le culte d'Apollon et le développement du « ritus graecus » à Rome des origines à Auguste*, dans *B. É. F. A. R.*, 182, Paris, 1955, p. 463.

33. *Loc. cit., supra*, n. 31.

34. A. ALFÖLDI, *Redeunt Saturnia Regna IV : Apollo und die Sibylle in der Epoche der Bürgerkriege*, dans *Chiron*, V, 1975, p. 184-185, et pl. 28 (3-8 et 12), pl. 29 (1-8 et 10-12) pour les monnaies de Manlius Torquatus, et pl. 28 (9-11) pour les monnaies spartiates.

35. J. CARCOPINO, *La basilique pythagoricienne de la Porte Majeure*, nouv. éd., Paris, 1943, p. 364, citant FURTWÄNGLER, dans *Roscher-Lexikon*, I, col. 1471.

36. Voir *Quis deum?*, p. 449 sq.

37. H. R. GOETTE, *Corona Spicea, Corona Ciuica und Adler. Bemerkungen zu drei römischen Dreifussbasen*, dans *Arch. Anzeiger*, 1984, p. 573-589.

38. Voir A. BOUCHÉ-LECLERCQ, *L'astrologie grecque*, Paris, 1899, p. 141, n. 2, et p. 184, n. 1.

Mais pourquoi voyons-nous ici une troisième étoile entre les deux étoiles des Gémeaux, à la place de l'amphore qui est le troisième élément habituel de cette composition? La réponse s'impose, si l'on considère que cette troisième étoile est disposée sur l'axe de symétrie de l'ensemble du décor, ce qui la met en relation évidente avec la torchère sans torche du premier plan qui se trouve elle aussi, on s'en souvient, sur le même axe. Si l'on se rappelle la signification vraisemblable de cette torchère privée de lumière qui devrait symboliser la mort d'une personne précise, il faut sans doute conclure que l'étoile disposée entre les Gémeaux est une allusion à l'apothéose astrale de l'âme de ce défunt dans la constellation des Gémeaux, et nous avons la chance de disposer, pour commenter cette image, d'un texte qui émane du même milieu aristocratique romain et qui n'est point trop éloigné dans le temps. Ovide, en effet, se plaignant de l'absence à Sulmone de la femme qu'il aime, s'écrie dans les *Amores* : « Non vraiment, même si l'on me plaçait entre Castor et Pollux, sans toi je ne voudrais pas habiter le ciel » (II, 16, 13-14 : *Non ego, si medius Polluce et Castore ponar, / in caeli sine te parte fuisse uelim*)[39]. Point n'est besoin de développer ici les origines et l'histoire de cette croyance dans la translation astrale des âmes pures et valeureuses[40]. Qu'il nous suffise de rappeler que Cicéron possédait une propriété à Pompéi à partir de 60 avant J.-C. (il venait de défendre le fondateur de la colonie dans son *Pro Sulla*) et jusqu'à sa mort[41], en sorte que le Romain qui a fait peindre cette fresque était à la fois le contemporain et le voisin de l'auteur des *Tusculanes* et du *Songe de Scipion*.

Cette interprétation du motif des trois étoiles surmontant la *cortina* du trépied comme le symbole de l'apothéose astrale de l'âme d'un défunt dans la constellation des Gémeaux autorise quelques progrès dans la compréhension du décor architectural assez étrange qui est ici représenté. Nous avons en particulier relevé la nature déconcertante de l'ordonnance supérieure du portique qui encadre le sommet du trépied. Que symbolise ce portique qui laisse apercevoir le ciel entre ses colonnes? Que signifie ce portique privé de toit? Sans doute veut-on nous faire comprendre que cette colonnade délimite un espace clos et sacré, un *temenos* ou un *templum*, mais qui n'appartient pas à la terre, qui devrait être situé au ciel, bien au-dessus des nuages et des intempéries. On songe au fameux passage de l'*Odyssée* (VI, 42-45), où l'Olympe est décrit comme « la demeure toujours stable des dieux. Ni les vents ne l'ébranlent, ni la pluie ne la mouille, ni la neige n'y tombe, mais toujours s'y déploie une sérénité sans nuage et partout y règne une éclatante blancheur ». On songe surtout à ce curieux passage du *De oratore* (III, 180) où Cicéron imagine que le temple de Jupiter Capitolin se trouve

F. BOLL, Sphaera. *Neue griechische Texte und Untersuchungen zur Geschichte der Sternbilder*, Leipzig, 1903, p. 474; F. CUMONT, dans *Dict. Ant.*, *s. u.* « Zodiacus », p. 1056.

39. Éd. et tr. H. BORNECQUE, Paris, 1930, p. 63.

40. Nous nous permettons de renvoyer une nouvelle fois à notre ouvrage *Quis deum?*, *passim*, et en part. p. 36 sq. (travaux de F. CUMONT, A.-J. FESTUGIÈRE, M. P. NILSSON, L. ROUGIER, P. BOYANCÉ, notamment).

41. Voir J. CARCOPINO, *Les secrets de la Correspondance de Cicéron*, I, Paris, 1957, p. 83-92; J. H. D'ARMS, *Roman on the Bay of Naples*, *op. cit.*, p. 39-72 et 198.

au ciel, bien au-dessus des nuages où il ne peut pleuvoir (... *ut etiam si in caelo Capitolium statueretur, ubi imber esse non potest...*). Cicéron estimait que, même dans cette hypothèse d'école, le Capitole devrait conserver son toit parce que celui-ci confère au monument sa dignité (... *nullam sine fastigio dignitatem habiturum fuisse uideatur*). Ce passage de Cicéron trouve son illustration évidente dans le portique sans toit de notre fresque et nous confirme qu'il qualifie l'espace rectangulaire qu'il délimite et qui est exactement centré sur l'évocation de la constellation des Gémeaux comme un de ces « temples bleus du ciel », pour reprendre une expression récurrente chez Ennius (*Annales,* fr. 48 Skutsch : *caeli caerula templa*; *ibid.*, fr. 54-5 : *caerula caeli templa*; cf. *Tr.*, fr. CLXI a Jocelyn : *templa caeli summa*), où le mot « *templum* » possède évidemment tout son sens religieux d'espace céleste orienté et consacré. Il convient de plus de se rappeler que cette composition picturale qui dispose l'évocation d'un front de scène en avant d'un portique encadrant un parc est une allusion certainement concertée au complexe monumental du Champ de Mars, que Pompée avait dédié quelques années avant la réalisation de cette fresque[42]. Or cette allusion ne s'applique pas qu'à l'apparence des aménagements romains de Pompée : nous avons montré, dans une étude précédente[43], que le parc (*ambulatio Pompeiana*) entouré des portiques (*porticus Pompeiana*) était assimilé aux *campi Elysii* par la présence de statues d'héroïnes regroupées par catégories de destins terrestres, face à la statue de Pompée le Grand qui les « regardait » du fond de la *curia Pompeia,* dans une évocation traditionnelle de la visite du héros vivant aux Enfers. Mais il s'agissait, avons-nous expliqué, de l'évocation des Enfers homériques, de ce qui n'était plus à l'époque qu'un thème littéraire dont ce décor était l'illustration, pour exprimer sur le mode « héroïque » l'exceptionnelle envergure d'un conquérant. Nous savons que la propagande de Pompée, qui s'était notamment exprimée par un concours de poésie organisé par Théophane au théâtre de Mytilène (Plutarque, *Pompeius,* 42, 8), assimilait Pompée non seulement à Alexandre le Grand, mais même aux héros divinisés par les Grecs comme Hercule et Dionysos (Pline, *H. N.*, VII, 95 : ... *aequato non modo Alexandri Magni rerum fulgore, sed etiam Herculis prope ac Liberi patris*), et ces deux dernières identifications rejoignent un thème central de cette propagande, l'idée que Pompée « voulait n'avoir pour borne de ses victoires que l'Océan qui entoure de tout côté la terre » (Plutarque, *Pompeius,* 38, 4) : cette prétention plaçait, en effet, les pas de Pompée dans ceux des héros de la légende, et on comprend que l'amplification poétique ait poussé l'*imperator* un peu plus loin, au-delà de l'Océan, dans le monde des morts visité de leur vivant par la plupart de ces héros. Comment interpréter dès lors la composition de cette évidente transposition picturale du portique pompéien ? On observe que l'image est divisée en deux niveaux superposés : au niveau inférieur, nous reconnaissons bien les portiques entourant un parc à l'arrière d'un front de scène, mais au-dessus, le portique que l'on voit n'est sûrement pas

42. Voir *supra*, p. 97.
43. Références citées *supra*, n. 26.

l'évocation d'un portique en étage représenté d'une façon réaliste, car la colonnade du fond laisse apparaître le ciel entre ses colonnes, et on voit d'autre part des arbres disposés sur les corniches, comme si on avait voulu évoquer symboliquement les Champs Élysées célestes du mysticisme astral, ce qui explique que, à ce niveau, apparaisse au centre la *cortina* du trépied avec ses trois étoiles se détachant sur l'azur du ciel (l'âme du défunt à l'intérieur de la constellation des Gémeaux)[44]. Celui qui a imaginé ce décor voulait explicitement se référer à l'architecture du complexe pompéien du Champ de Mars, en connaissait la signification symbolique, et a voulu superposer aux Champs Élysées homériques qu'il évoquait les Champs Élysées célestes où il croyait devoir situer l'âme du grand personnage défunt qu'il commémorait.

Mais de quel grand personnage s'agit-il? L'évocation des constructions de Pompée au Champ de Mars que nous venons de mettre en évidence confirme ce que nous avons déjà déduit de l'environnement politique de cette colonie fondée par Sylla et aussi ce que nous avait enseigné l'étude de la mégalographie de Boscoreale : si le personnage ici commémoré avait un rang consulaire, ce qui ne devrait pas étonner étant donné la qualité exceptionnelle de cette peinture, il faudrait sans doute le chercher dans l'entourage de Pompée, dans l'hypothèse toutefois où il ne s'agirait pas de Pompée lui-même. Mais où trouver les indices permettant de l'identifier? On se rappelle que le front de scène symbolisait probablement la vie du défunt, nous voulons dire sa vie « terrestre », au sens où l'entendait le mysticisme de tradition pythagoricienne et platonicienne auquel se rattachaient, dans la Rome de cette époque, ceux qui croyaient en une destinée possible de l'âme au ciel. On peut alors supposer que les décors accessoires que nous avons vu accrochés au pseudo front de scène symboliseraient certains aspects de la vie du personnage qui a été jugé digne d'une apothéose astrale dans les Gémeaux.

Commençons par les deux petits *pinakes,* les petits tableaux disposés au niveau supérieur du front de scène, ce qui les place du même coup au même niveau mais non sur le même plan que l'étoile située entre les Gémeaux (fig. 2 c et c'). On y voit représentées, on s'en souvient, des scènes paisibles de bord de mer, avec des personnages vaquant à diverses occupations comme la pêche à la ligne. Or il y a un rapport qui saute aux yeux avec l'évocation des Gémeaux, puisque les Dioscures assimilés aux Gémeaux étaient considérés à l'époque comme les protecteurs de la navigation et des marins[45].

44. Peut-être pourrait-on alors proposer une explication de la différence de couleur entre la colonnade inférieure et la colonnade supérieure : nous avons déjà noté que la première présente la patine rose orangée du marbre pentélique, et on pourrait alors attribuer l'éclat gris bleuté de la colonnade du haut au marbre de l'Hymette ou au calcaire bleu d'Éleusis. Une telle association du marbre pentélique aux pierres bleutées de l'Attique (calcaire d'Éleusis ou marbre de l'Hymette) n'est pas sans exemple dans l'architecture d'Athènes, aussi bien à l'époque classique (propylées de l'Acropole) qu'à la fin de l'époque hellénistique (monument d'Agrippa devant les propylées de l'Acropole, agora romaine). Mais il ne s'agirait pas ici de variations chromatiques s'expliquant par un souci d'*elegantia* : il pourrait s'agir d'une signature du peintre qui signalerait par là son origine athénienne, mais surtout la couleur du marbre de la colonnade du haut pourrait évoquer la couleur de l'azur, ce « bleu profond » (*caeruleus*) qui caractérise, on l'a vu, les temples du ciel selon Ennius. Toutes ces raisons peuvent, selon nous, se conjuguer pour expliquer cet extraordinaire jeu chromatique.

45. Voir A. LE BŒUFFLE, *Les noms latins d'astres et de constellations*, Paris, 1977, p. 209-211.

Mais pourquoi nous montre-t-on ces évocations anecdotiques de paisibles activités au bord de la mer ? Pour le comprendre, sans doute faut-il se rappeler que, vers 50-45 avant J.-C., à l'époque où cette fresque a été peinte, la tranquillité des côtes méditerranéennes était un bienfait très récent, acquis grâce à la spectaculaire campagne de Pompée contre les pirates en 67 avant J.-C., alors qu'auparavant, non seulement les navires étaient attaqués, mais aussi les îles et les côtes (Cnide, Colophon, Samos, Délos, Égine) jusqu'en Italie (cap Misène, Gaète, Ostie), tandis que les enlèvements de Romains se multipliaient (César, Clodius, Antonia, Sextillius, Bellienus)[46]. Or P. Nigidius Figulus, que ses convictions politiques favorables aux *optimates* et ses convictions philosophiques dévouées au pythagorisme rendent très proche de l'inspirateur que nous supposons à notre fresque, écrivait vers l'époque où celle-ci a été peinte dans sa *Sphaera Graecanica* que les Dioscures « ont reçu l'honneur de la constellation des Gémeaux parce qu'ils ont été les premiers à pacifier la mer des méfaits des pirates » (Nigidius Figulus, fr. 91 Swoboda = *Sphaera Graecanica*, fr. IX Liuzzi : *Castorem et Pollucem Tyndaridas Geminorum honore decoratos, quod ii principes dicantur mare tutum ⟨a⟩ praedonibus maleficiisque pacatum reddidisse*)[47]. Notre enquête nous oriente donc désormais vers un des treize *legati pro praetore* qui ont secondé Pompée pour son *bellum piraticum* de 67 avant J.-C., et dont Florus (I, 41 sq.) et surtout Appien (*Mithridatica*, 95) nous ont conservé la liste avec l'indication de leur zone de commandement. Mais, avant d'envisager la candidature d'un des subordonnés de Pompée, sans doute convient-il de considérer d'abord celle de Pompée lui-même, d'autant plus que, nous l'avons rappelé[48], son fils Sextus possédait vraisemblablement une villa sur l'*ager Pompeianus*. Mais, outre le fait que Sextus Pompée n'a jamais pu résider en Italie après la mort de son père[49], un autre détail de notre fresque devrait nous dissuader de poursuivre l'enquête plus longtemps dans cette direction : il s'agit du rameau de laurier disposé sur chacun des podiums qui supportent l'ordonnance du pseudo front de scène (fig. 2 f et f'). Dans le contexte de notre composition picturale, un tel motif devrait symboliser un triomphe célébré par le personnage défunt dont la vie et l'apothéose astrale sont ici évoquées. Or une série de deniers émis en 56 avant J.-C. par Faustus Cornelius Sulla, le fils de Sylla et le gendre de Pompée, représente l'exceptionnelle carrière du *Magnus* par l'image de quatre couronnes de laurier, trois évoquant les trois triomphes successifs de son beau-père (celui de 79, celui de 71 et celui de 61 avant J.-C.), et la quatrième

46. Voir en part. J. CARCOPINO, *Jules César*, 5e éd. en coll. avec P. GRIMAL, Paris, 1968, p. 82 sq.

47. Il convient de rapprocher la formulation de Nigidius Figulus de celle qui concernait la victoire piratique dans la *praefatio* du triomphe de Pompée en 61 avant J.-C. (*apud* Pline, *H. N.*, VII, 98 : *Cum oram maritimam praedonibus liberasset et imperium maris populo Romano restituisset...*). Noter de plus dans ce dernier texte l'insistance sur la libération de l' « *ora maritima* », que nos deux petits tableaux illustrent précisément. Une inscription romaine concernant les victoires de Pompée, notamment celle sur les pirates, transcrite en grec par Diodore (XL, 4) précisait que l'*imperator* avait délivré des pirates « le littoral de la terre habitée » (τὴν παράλιον τῆς οἰκουμένης) et « toutes les îles en deçà de l'Océan » (πάσας τὰς ἐντὸς Ὠκεανοῦ νήσους).

48. Voir *supra*, p. 94 et n. 9.

49. Voir le détail de la discussion dans *Quis deum ?*, p. 459-461.

la *corona aurea* décernée en 63 avant J.-C., un aplustre symbolisant l'*imperium* universel sur les mers pour le *bellum piraticum* de 67 avant J.-C., et enfin un épi de blé faisant allusion à la *cura annonae* obtenue en 57 avant J.-C., tandis qu'une sphère placée au centre de la composition faisait sans doute allusion à la propagande de Pompée déjà évoquée, qui célébrait l'universalité de ses conquêtes[50]. En sorte que, si la fresque qui orne l'*oecus quadratus* de la villa de Torre Annunziata continue de nous apparaître comme un décor somptueux et fascinant, nous devons désormais la considérer comme bien étriquée pour évoquer dans toute son envergure le destin de Pompée le Grand.

Nous ne reprendrons pas ici l'examen détaillé de la liste des légats de Pompée pour la guerre piratique de 67[51]. Mais il convient de rappeler les critères qui devraient permettre de dégager le ou les candidats possibles comme dédicataires de cet extraordinaire décor : qu'ils soient morts avant 40 (la chronologie du « deuxième style » ne nous permet pas de descendre au-delà), qu'ils soient restés fidèles à Pompée (l'allusion aux constructions du Champ de Mars, pour s'en tenir au seul décor de cette pièce, l'impose), qu'ils aient eu un héritier susceptible d'accomplir un tel acte de *pietas*, qu'ils soient connus pour leur adhésion au spiritualisme dogmatique de tradition pythagoricienne et platonicienne (l'évocation de l'apothéose astrale le recommande). Le seul personnage qui nous a paru répondre à tous ces critères est M. Pupius Piso Frugi Calpurnianus, le consul de 61 avant J.-C., pour les raisons que voici :

— M. Pupius Piso a participé au *bellum piraticum* en tant que légat en Bithynie et en Thrace, chargé d'une flotte dans l'Hellespont et la Propontide, au témoignage formel d'Appien (*Mithr.*, 95 : Βιθυνίαν δὲ καὶ Θράκην καὶ τὴν Προποντίδα καὶ τοῦ Πόντου στόμα Πούπλιος Πείσων [*emendauit* Borghesi, *Opera*, VI, 401 : Πούπιος]), curieusement contredit par Florus, qui affecte Caton le Jeune à ce secteur de la Méditerranée (I, 41, 10 : *Ipsas Propontidis fauces Porcius Cato sic obditis nauibus quasi porta*[*m*] *obserauit*), mais confirmé par une inscription de Samos qui le désigne comme « patron » de l'île (*I. G. R. R. P.*, 4, 1709 : ὁ δῆμος... / Μάρκον Πίσωνα... / πρεσβευτὴν [καὶ ἀντιστρατηγὸν] / τὸν πάτρωνα κ[αὶ εὐεργέτην) et par la poursuite de ses fonctions de légat de Pompée en Orient jusqu'en 62, marquée en particulier par sa participation à la prise de Jérusalem en 63 (Flavius Josèphe, *Ant.*, XIV, 59; *Guerre*, I, 143).

— M. Pupius Piso était d'une éducation extrêmement soignée, qui conduisit le père de Cicéron à lui confier son fils pour une sorte de « monitorat »[52]. Sa profonde culture grecque a été saluée d'ailleurs par Cicéron (*Brutus*, 236 : *M. Piso quicquid habuit ex disciplina maximeque ex omnibus, qui ante fuerant, Graecis doctrinis eruditus fuit*), et nous savons qu'il put la développer chez lui grâce aux leçons du philosophe péripatéticien Staséas de Naples et l'enrichir à Athènes auprès d'Antiochos d'Ascalon (Cicéron,

50. M. H. CRAWFORD, *R. R. C.*, I, n° 426-4 a et b, p. 449-451.
51. Voir *Quis deum?*, p. 457 sq.
52. La formule est de Pierre GRIMAL, *Cicéron. Discours*, XVI, 1, *Contre Pison*, Paris, 1966, p. 183.

De finibus, V, 8 et 75), au point de mériter le qualificatif d' « Antiochien » sous la plume de Cicéron (*Ad Atticum*, XIII, 25, 3), et de se voir confier par l'auteur du *De finibus* la défense et illustration de la conception péripatéticienne du souverain bien tout au long du V^e^ livre de ce traité. Le spiritualisme syncrétique et dogmatique qui faisait la matière de l'enseignement d'Antiochos d'Ascalon trouvait son prolongement naturel dans ce que Franz CUMONT a si heureusement appelé le « mysticisme astral » [53], qui s'exprime ouvertement chez Cicéron au livre I des *Tusculanes* et au livre VI du *De re publica*, et qui, selon nous, trouve dans notre fresque de la villa de Torre Annunziata une de ses plus saisissantes illustrations plastiques.

— M. Pupius Piso, le consul de 61 avant J.-C., eut un fils, sur lequel on possède de rares renseignements [54] : il est *triumuir monetalis* l'année du consulat de son père, on le retrouve légat de Pompée à Délos en 49 au début de la guerre civile (Flavius Josèphe, *Ant.*, XIV, 231), puis Cicéron nous apprend dans une phrase de sa III^e^ *Philippique* qu'il était son ami intime tout en partageant l'amitié de Marc Antoine, qu'il était préteur en 44, et que, lorsque Marc Antoine procéda, après la mort de César, en tant que consul, au tirage au sort des provinces prétoriennes, il déclara s'en remettre à la décision du Sénat (Cicéron, *Phil.*, III, 25 : *Ipsi etiam qui, amicitiam M. Antoni ueriti, plus ei tribuerunt quam fortasse uellent, M. Piso, necessarius meus, et uir et ciuis egregius, parique innocentia M. Vehilius, senatus auctoritati se obtemperaturos esse dixerunt*). Nous supposons que c'est ce M. Pupius Piso, le préteur de 44 et le fils du consul de 61, qui fit construire et décorer la villa de Torre Annunziata vers 45 avant J.-C., et qui conçut et fit exécuter la fresque que nous commentons en hommage à son père. Peut-être est-ce à Pompéi même que se sont noués entre lui et Cicéron les liens de *necessitudo* évoqués dans la phrase des *Philippiques*.

— Le rameau de laurier que l'on aperçoit sur chacun des podiums qui supportent les ordonnances du pseudo front de scène (fig. 2 f et f') pourrait dès lors faire allusion au triomphe espagnol obtenu par M. Pupius Piso à la suite de son gouvernement de l'*Hispania Ulterior* en 69 (Cicéron, *In Pisonem*, 62). Son fils aurait ainsi fait représenter le laurier du triomphe sur cette fresque, comme il l'avait déjà fait représenter sur les monnaies émises par lui en 61 en hommage à son père consul cette année-là, sous la forme d'une couronne entourant la représentation d'un glaive et d'un bouclier espagnols (fig. 5) [55].

— Un élément capital de la fresque apporte une confirmation évidemment décisive à l'ensemble de cette interprétation : il s'agit des deux paons qui

53. F. CUMONT, *Le mysticisme astral dans l'Antiquité*, dans *Académie royale de Belgique. Bulletins de la Classe des Lettres, etc.*, Bruxelles, 1909, p. 256-287.

54. Voir T. R. S. BROUGHTON, *The Magistrates of the Roman Republic*, III, dans *Philolog. Monographs published by the Amer. Philolog. Association*, XIV, III, Atlanta, Georg., 1986, p. 177.

55. M. H. CRAWFORD, *R. R. C.*, n° 418, p. 442-443 et pl. LI. L'identification ici d'armes espagnoles est due à A. ALFÖLDI (dans *Mus. Helv.*, 1951, p. 198-200, et *Chiron*, V, 1975, p. 186). Elle nous paraît plus vraisemblable que l'évocation des emblèmes du pontife et l'hypothétique allusion à la prêtrise d'un ancêtre que retient M. H. CRAWFORD (*R. R. C.*, p. 443).

ornent de leur éclatante beauté (Varron, *Res rusticae*, III, 6, 2 : *huic (sc. pauoni) enim natura formae e uolucribus dedit palmam*) le front de scène fictif de cette extraordinaire composition picturale (fig. 2 e et e'). Nous savons, en effet, que M. Pupius Piso possédait dans l'île de Planasia un élevage de paons (*ibid.* : *Transmarini esse dicuntur in insulis, Sami in luco Iunonis, item in Planasia insula M. Pisonis*). Nous devons cette indication à Varron, un autre ami de Pompée, qui fut lui aussi légat pendant la guerre piratique, et qui était très lié à M. Piso à qui il acheta une propriété de Tusculum (Varron, *R. r.*, III, 3, 8). La phrase de Varron suggère, comme l'a noté F. MÜNZER[56], que la possession d'un élevage de paons par M. Piso s'explique par les liens que ce personnage avait entretenus avec l'île de Samos au cours de sa longue présence en Asie comme légat de Pompée : les paons étaient, en effet, les oiseaux sacrés d'Héra à Samos (Antiphane, *ap.* Athénée, XIV, 655 b) et le lien entre cet oiseau et l'*Heraion* de Samos était si fort qu'Athénée fait dire au Samien Ménodotos que le paon serait apparu dans cette île et se serait répandu à partir de là dans les autres contrées (*ibid.*, 655 b). Les monnaies de Samos associent l'image d'Héra à celle du paon après 129 avant J.-C., à une date où l'île faisait partie de la province romaine d'Asie[57]. Les paons de notre fresque, accrochés au pseudo front de scène parmi d'autres motifs qui symbolisent l'existence terrestre du dédicataire de la composition, contribuent d'une manière décisive à identifier celui-ci avec M. Pupius Piso, le consul de 61[58].

— Restent les masques tragiques disposés, on s'en souvient, sur une corniche appartenant à la partie inférieure de chacun des murs perpendiculaires aux extrémités du front de scène (fig. 2 d et d'), On ne peut désormais se dispenser de les mettre en rapport avec le fait que nous connaissons un Pupius auteur de tragédies grâce à un hémistiche d'Horace qui parle des « *lacrimosa poemata Pupi* » (Horace, *Ep.*, I, 1, 67) et au commentaire du scholiaste qui désigne ce Pupius comme un « *tragoediographus* »[59]. Mais rien dans nos sources ne nous permet d'identifier ce Pupius avec le consul de 61, et les masques de notre fresque pourraient aussi bien s'interpréter comme des symboles du « rôle » que joue tout homme dans son existence, pour reprendre une image popularisée dans tout le monde hellénisé par les Cyniques[60]. Mais leur disposition sur une corniche parallèle à la corniche appartenant au même mur et qui porte le tableau représentant un rivage pacifié symbolisant la campagne piratique de l'ancien légat de Pompée est un argument très fort qui plaide en faveur d'une allusion à une activité littéraire de Pison. Une telle activité littéraire est bien attestée chez les

56. F. MÜNZER, *Römische Adelsparteien und Adelsfamilien*, Stuttgart, 1920, p. 334.

57. Voir P.-W., *R. E.*, XIX, 2, *s. u.* Pfau, col. 1415-1417 (STEIER).

58. Ajoutons que les paons représentés au premier plan paraissent peints avec la même couleur bleue que le ciel (tête et cou) et la même couleur gris bleuté que les colonnades de l'ordonnance supérieure (plumage) (voir *supra*, p. 101-102 et n. 44) : ces paons « couleur de ciel » font peut-être allusion au symbolisme céleste de ces animaux (Ovide, *Métam.*, XV, 385 : *Iunonis uolucrem, quae cauda sidera portat*), qui s'ajouterait ici à la raison principale qui explique leur présence dans ce contexte : voir *Quis deum?*, p. 454-455 et 464-465.

59. M. SCHANZ-C. HOSIUS, *Geschichte der römischen Literatur*, II, 1, Munich, 1935, p. 292.

60. Voir *supra*, p. 97-98 et n. 27.

membres de l'aristocratie de l'époque, et si notre hypothèse était avérée, M. Pupius Piso, le consul de 61 avant J.-C., viendrait grossir la liste des sénateurs auteurs de tragédies naguère établie par Henry BARDON (Cassius de Parme, L. Cornelius Balbus le Jeune, Quintus Cicéron et César lui-même)[61]. Ajoutons, pour conclure cette revue des symboles qui apparaissent sur cette façade, que les rideaux noirs baissés qui dévoilent en plusieurs endroits l'arrière-plan de la composition et qui sont un des thèmes récurrents de ce genre de décor de « deuxième style », ne sont évidemment pas là de simples accessoires, empruntés à la réalité des *peripetasmata* et utilisés par le peintre pour adoucir la rencontre des architectures perpendiculaires, comme a cru devoir les interpréter Josef ENGEMANN[62], mais bien plutôt l'exacte transposition du mot grec ἀλήθεια, qui veut dire « vérité » mais dont l'étymologie transparente faisait un exact équivalent de notre mot « dévoilement », et l'on pourrait citer à ce propos Lucrèce créditant Épicure d'avoir « dévoilé » la nature par la force de son génie (Lucrèce, *De rerum natura*, I, 28-30 : *His ibi me rebus quaedam diuina uoluptas / percipit atque horror, quod sic* natura *tua ui / tam manifesta patens ex omni parte* retecta *est*). Ces rideaux noirs baissés signalent que l'arrière-plan de la composition donne une image analogique de réalités qui se dérobent au regard des hommes : ils qualifient cette fresque comme une allégorie picturale. Il y a là, selon nous, le témoignage précieux et émouvant des problèmes que ces platoniciens romains ont dû résoudre en songeant à la condamnation sans appel que Platon avait adressée à l'art du peintre (par exemple Platon, *Rép.*, 596 e-597 a) : comment faire d'un art qui représente des apparences d'apparences le moyen de rendre visible l'invisible, de donner l'image de l'inimaginable, bref comment faire de la peinture un équivalent du mythe platonicien ?

Un dernier mot sur la façon dont cette composition a été conçue, car il nous faut une nouvelle fois combattre le préjugé ruineux sur l'existence de modèles grecs à ce type de décors, ou encore sur l'intervention des peintres grecs qui les ont exécutés dans leur élaboration[63]. Nous voudrions à ce propos présenter trois observations :

— Les décors du deuxième style précoce, comme celui-ci, ont dû être réalisés par des peintres scénographes qui étaient les meilleurs de leur temps à l'intérieur de leur spécialité picturale, qui consistait notamment à représenter des architectures vues en perspective. Ils travaillaient pour l'aristocratie romaine, aussi bien lorsque celle-ci leur commandait des peintures pour les festivals théâtraux de Rome (les *ludi Apollinares*, par exemple), que pour la réalisation de décors privés tels que celui que nous commentons ici. Nous ignorons tout de l'édilité de M. Pupius Piso, mais il est probable qu'il dut commander de telles peintures à un peintre scénographe, ce qui faisait partie de sa charge, et c'est à ce même peintre scénographe ou à

61. Henry BARDON, *La littérature latine inconnue*, I, *L'époque républicaine*, Paris, 1952, p. 327 sq.

62. J. ENGEMANN, *Architekturdarstellungen des frühen zweiten Stils. Illusionistische römische Wandmalerei der ersten Phase und ihre Vorbilder in der realen Architektur*, dans *R. M., 12. Erg. H.*, Heidelberg, 1967, p. 96-97.

63. Cf. *Nature et signification de la mégalographie énigmatique de Boscoreale*, *art. cit.*, p. 99-101.

un de ses collègues qu'il dut plus tard, dans quelque année précédant l'exercice de sa préture (entre ses fonctions de légat en Orient en 49 et l'exercice de sa préture en 44 ? ou entre 55, année de la dédicace du théâtre de Pompée, et 49 ? nous ne savons pas, mais la mort de son père a dû intervenir peu de temps après 61, comme l'a supposé Ronald SYME[64]), confier la réalisation de cette fresque.

— La seconde observation est que nous avons affaire ici à une composition qui paraît inspirée des techniques de l' « *artificiosa memoria* », bien connues dans la Rome de cette époque (*Rhet. ad Herennium*, III, 16-24 ; Cicéron, *De oratore*, II, 351-354), consistant à mémoriser les données les plus complexes d'un procès, par exemple, en imaginant des lieux précis où sont disposés des personnages et des objets, rappelant souvent par jeu de mot et association d'idées la totalité de ce qui doit être retenu[65] : ici, le pseudo front de scène est un lieu commode et par lui-même signifiant puisque, nous l'avons vu, il symbolisait traditionnellement la vie (« σκηνὴ ὁ βίος »), pour accueillir divers motifs évoquant certains aspects particulièrement glorieux ou simplement remarquables de la vie terrestre du défunt (*pinakes* montrant une côte pacifiée = campagne piratique de 67, rameaux de laurier = triomphe hispanique après 69, paons = élevage de Planasia, masques tragiques = composition de tragédies ?). Il convient de noter que Cicéron fait dire à M. Pupius Piso, exprimant son émotion quand il se trouve à l'Académie d'Athènes ou dans la curie de Rome au souvenir des grands hommes qui s'y sont trouvés, que « les lieux ont un tel pouvoir de rappel que, non sans raison, on les a utilisés pour créer un art de la mémoire » (Cicéron, *De finibus*, V, 2 : *tanta uis admonitionis est in locis, ut non sine causa ex iis memoriae ducta sit disciplina*).

— La troisième remarque est que les décors de ce genre, auxquels, nous l'avons rappelé[66], la recherche a toujours voulu trouver des cautions dans la réalité, tiraient en fait leur signification des décalages qu'ils entretenaient

64. R. SYME, *Piso Frugi and Crassus Frugi*, dans *J. R. S.*, L, 1960, p. 15.

65. Voir F. YATES, *L'art de la mémoire*, tr. fr., Paris, 1975 ; Agnès ROUVERET, *Peinture et « art de la mémoire », le paysage et l'allégorie dans les tableaux grecs et romains*, dans *C. R. A. I.*, 1982, p. 571-588, et *Histoire et imaginaire de la peinture ancienne (V^e siècle avant J.-C.-I^er siècle après J.-C.)*, dans *B. É. F. A. R.*, 274, Rome, 1989, p. 303 sq. Dans notre décor, seul l'empilement de pierres plates pourrait relever des jeux de mots de l' « art de la mémoire » et désigner la constellation zodiacale du Scorpion, car ce genre d'empilement de pierres était appelé « *scorpio* » en certains endroits de l'Italie (Siculus Flaccus, « De condicionibus agrorum » / *Les conditions des terres*, texte et tr. par M. CLAVEL-LÉVÊQUE, D. CONSO, F. FAVORY, J.-Y. GUILLAUMIN, Th. ROBIN *et alii*, dans *Diaphora*, 1 = *Corpus agrimensorum Romanorum*, I, Naples, 1993, § 41-42, p. 18-19 : ... *alii congeries lapidum pro terminis obseruant et scorpiones appellant*, et § 71, p. 26-27 : ... *aut congeries lapidum aceruatim congestae sint, quas scorpiones appellant*, et n. 25 : selon L. TONEATTO, Siculus Flaccus fait des *scorpiones* un type particulier de *congeries petrarum* à la différence de nombreux passages des *Libri regionum* où les premiers sont nettement distingués des seconds) : d'après la *Vision d'Empédotime* rapportée par Héraclide Pontique et popularisée alors à Rome par Varron (*ap.* Servius, *ad Verg. Georg.*, I, 34 = Héraclide Pontique, fr. 94 Wehrli), la porte centrale du ciel empruntée par Hercule au cours de son apothéose passait « près du Scorpion », et cet empilement de pierres se trouve, en effet, placé dans l'encadrement de la porte qui conduit au paradis céleste évoqué à l'arrière-plan. Dans cette hypothèse, le bucrane posé contre cette « *congeries lapidum* » pourrait s'interpréter comme une évocation du Taureau, la constellation zodiacale opposée au Scorpion. Mais il ne s'agit que d'une possibilité ici indémontrable : voir *Quis deum ?*, p. 455.

66. *Supra*, p. 96-97.

avec cette même réalité. Ce qui intéressait ici M. Pupius Piso, le préteur de 44 avant J.-C., ce n'était pas de faire peindre une image ressemblante du théâtre de Pompée et de ses *porticus post scaenam*, mais d'utiliser cette architecture réelle et qui avait été dédiée par le chef du parti auquel sa famille était liée, pour en faire le cadre d'un spectaculaire acte de *pietas* sous la forme d'une commémoration de la vie de son père et d'une évocation de son apothéose astrale. De ce point de vue, notre décor fonctionne exactement à la manière des messages oraculaires visibles que les Romains plaçaient sous la rubrique générique des *miracula* (Cicéron, *De diuinatione*, I, 93). Cicéron expliquait, dans son *De diuinatione* (II, 49), que les miracles se présentaient comme des « choses nouvelles » (*in re noua*) en rupture avec les « choses habituelles » (*in rebus usitatis*), qui provoquaient de ce fait l' « étonnement » (*miratio*) et appelaient l' « interprétation » (*interpretatio, coniectura*). Il prenait comme exemple d'*ostentum* le fait de voir deux soleils ou trois lunes (*ibid.*, I, 97 : *Nam et cum duo uisi soles essent, et cum tres lunae...*). C'est exactement ce qui se passe sur notre fresque avec les trois étoiles qui surmontent le trépied : le motif habituel, que l'on voit notamment sur les deniers de L. Manlius Torquatus (fig. 3) émis environ vingt ans avant l'exécution de notre peinture, présentait deux étoiles encadrant une amphore et évoquait les Dioscures identifiés à l'astérisme des Gémeaux. Le Romain qui voyait une étoile se substituer à l'amphore (fig. 2 b) devait s'étonner et chercher une explication à ce motif inhabituel : deux vers des *Amores* d'Ovide nous ont autorisé, on s'en souvient, à supposer que l'explication qui devait lui venir à l'esprit était de reconnaître là l'évocation de l'apothéose astrale de l'âme d'un défunt à l'intérieur de la constellation des Gémeaux. On rejoint ici l'interprétation que nous avons proposée des rideaux noirs baissés, qui devaient symboliser la révélation d'une vérité cachée au regard des hommes, par référence à l'étymologie obvie du grec *aletheia* ou à des formules telles que la locution lucrétienne de la « *natura retecta* » (qui fait allusion sans doute à la formule héraclitéenne sur « la nature qui aime à se cacher », fr. B 123 Diels-Kranz : Φύσις δὲ καθ' Ἡράκλειτον κρύπτεσθαι φιλεῖ)[67]. Aux yeux de ces aristocrates romains, cette vérité cachée ne pouvait être révélée aux hommes que dans le langage allégorique et obscur de l'oracle, à la manière dont s'exprimait la Sibylle de Cumes selon Virgile, « *obscuris uera inuoluens* » (*En.*, VI, 100).

Ces diverses observations éclairent, nous semble-t-il, les modalités de l'élaboration d'un tel décor : ce sont les aristocrates romains qui devaient évidemment concevoir dans le moindre détail ce genre de composition picturale, dont on chercherait vainement les modèles dans l'histoire de la peinture grecque, alors que tout dans leur contenu et dans leurs modes d'expression relève de la formation rhétorique et philosophique (évidemment héritée des

67. Sur la diffusion de ce thème, notamment à travers sa formulation héraclitéenne, voir : W. BURKERT, *Les cultes à mystères dans l'Antiquité*, tr. fr., Paris, 1992, p. 72-73. À noter que Cicéron place à plusieurs reprises cette célèbre formule d'Héraclite dans la bouche de M. Pupius Piso (à l'imitation d'Antiochos d'Ascalon ?), dans le *De finibus*, V, 41, 51, 58.

Grecs, mais pas des peintres grecs[68]!) ainsi que des traditions notamment religieuses (nous songeons ici surtout aux conceptions romaines en matière de divination) et sociales ou politiques (nous pensons ici en particulier à la culture du secret et de la *dissimulatio* au sein de cette aristocratie) des *nobiles* romains.

Nous voudrions conclure cette étude par l'examen de quelques documents susceptibles d'apporter à notre identification de M. Pupius Piso *cos.* 61 comme dédicataire de la fresque et de son fils M. Pupius Piso *pr.* 44 comme auteur de la commande des confirmations épigraphiques.

Il y a d'abord le fait que nous connaissons à Pompéi un M. Pupius Rufus, vraisemblablement un descendant d'un esclave affranchi par M. Pupius Piso *pr.* 44 ou par son père le consul de 61, et qui vivait à l'époque néronienne et flavienne : de nombreuses inscriptions peintes signalent que ce personnage avait été candidat à l'édilité (*C. I. L.*, IV, 142) et au duumvirat (*C. I. L.*, IV, 302, 3527, 3529, 3534, 3562) et qu'il avait lui-même recommandé un candidat à l'édilité (*C. I. L.*, IV, 3537)[69]; il est cité à un rang de notable à l'intérieur d'une liste de témoins sur un acte de vente retrouvé dans les dossiers de L. Caecilius Iucundus (*C. I. L.*, IV, *Tabulae ceratae*, CIX)[70]. Nous savons avec certitude que ce personnage résidait dans la maison VI, 5, 15, située à peu de distance de la somptueuse maison des Vettii[71]. M. Pupius Rufus résidait dans une demeure assez vaste, dont la construction et la décoration remontaient au II^e^ siècle avant J.-C., mais qui avait été remaniée et agrandie; son décor le plus récent (« quatrième style pompéien ») et donc commandé par M. Pupius Rufus, s'accorde avec le goût de la bourgeoisie contemporaine pour les sujets érotiques et parfois scabreux, et on a retrouvé dans un *cubiculum* une image du mythe de Narcisse, le thème sans doute le plus représenté dans le décor des maisons de Pompéi à cette époque[72].

Mais surtout, Ronald SYME a montré avec des arguments très convaincants que M. Pupius Piso, le préteur de 44, était le père de M. Licinius Crassus Frugi, le consul de 14 avant J.-C., dont le nom s'explique par l'adoption d'un Crassus, probablement le consul de 30 avant J.-C., M. Licinius Crassus, le petit-fils du consul de 70 et le fils de Caecilia Metella à l'illustre tombeau[73]. Or, non loin de notre villa, à proximité de la mer, d'impo-

68. On ne peut évidemment exclure que ces *nobiles* romains aient fait appel à des peintres qui étaient en même temps des philosophes, tel ce Metrodoros que les Athéniens avaient adressé à Paul Émile et qui conjuguait les deux compétences (Pline, *H. N.*, XXXV, 135 : ... *Metrodorus, pictor idemque philosophus, in utraque scientia magnae auctoritatis...*). Mais, répétons-le, ils cherchaient d'abord des virtuoses de l'exécution, et leur culture leur permettait d'élaborer des commandes dont leur conception du pouvoir devait répugner à expliquer la signification réelle aux peintres chargés de les exécuter.

69. A. MAU, *Ausgrabungen von Pompeji, Insula VI 15*, dans *R. M.*, 13, 1898, p. 10-32; P. CASTRÉN, *Ordo Populusque Pompeianus. Polity and Society in Roman Pompeii*, dans *Acta Instituti Romani Finlandiae*, 8, Rome, 1975, p. 211. Nous ajoutons ici cet argument, qui n'a pas été évoqué dans notre thèse.

70. J. ANDREAU, *Les affaires de Monsieur Jucundus*, dans *Coll. É. F. R.*, 19, Rome, 1974, p. 190 et 201.

71. *Pompei, Pitture e Mosaici, V, Regio VI, Parte Seconda*, Rome, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1994, p. 580-621 (V. SAMPAOLO).

72. *Ibid.*, p. 618-621 et fig. 69-77, en part. 74-75.

73. R. SYME, *Piso Frugi and Crassus Frugi*, *art. cit.*, p. 12-20 (*stemma* reconstitué à la p. 16).

santes installations thermales ont été retrouvées à partir de 1831, puis de nouveau en mai 1960, et Amedeo MAIURI avait proposé de rattacher ces thermes antiques à une inscription découverte le 1er mai 1749 à proximité de la porte de Pompéi qui s'ouvre sur la route d'Herculanum. Cette inscription, qui devait inciter le public à se rendre à peu de distance de là aux thermes voisins de notre villa, précise que les *thermae* d'eau de mer et le *balneum* d'eau douce étaient la propriété de M. Crassus Frugi (*C. I. L.*, X, 1063 : *Thermae / M(arci) Crassi Frugi / aqua marina et bal(neum) / aqua dulci. Ianuarius l(ibertus)*) [74]. L'hypothèse de MAIURI s'est trouvée confirmée par la découverte d'une autre villa à Torre Annunziata, qu'un sceau permet d'attribuer à un M. Crassus Tertius, procurateur des *Crassi Frugi* ou affranchi devenu propriétaire de la villa à l'époque flavienne [75]. M. Crassus Frugi, consul en 14 avant J.-C., était le père, selon R. SYME, de M. Licinius Crassus Frugi, le consul de 27 après J.-C. et le mari de Scribonia, qui finit tragiquement sa vie avec une partie de sa famille sur ordre de Claude, entre 45 et 47 après J.-C. C'est peut-être à cette date et comme conséquence de cette tragédie, que la villa aurait pu devenir, selon nous, la propriété des *Poppaei* de Pompéi. Cette inscription contribue donc à cautionner notre proposition d'identifier M. Pupius Piso, le préteur de 44, comme le propriétaire de la villa autour de 45 avant J.-C. et le véritable auteur de notre décor. Compte tenu de ce que nous avons dit de l'environnement politique de cette colonie syllanienne, on comprend bien que le fils d'un ancien collaborateur de Pompée, et qui lui-même, semble-t-il, avait été légat du *Magnus* à la veille de Pharsale, soit venu construire une résidence aussi somptueuse en un endroit qui devait lui paraître aussi agréable que sûr. Mais on peut se demander s'il n'y avait pas une autre raison à son installation ici, en particulier s'il ne possédait pas déjà des attaches plus ou moins lointaines à Pompéi. C'est la dernière question que nous voudrions aborder [76].

Le nom des *Pupii Pisones*, qui parviennent aux plus hautes magistratures de Rome à la fin de la République, s'explique probablement par l'adoption d'un Calpurnius Piso Frugi par le M. Pupius mentionné à un rang prétorien sur le texte du sénatus-consulte *de agro Pergameno* [77] rédigé probablement en 101 avant J.-C. [78]. Or la basilique construite à Pompéi dans les

74. A. MAIURI, *Note di topografia pompeiana*, dans *Rend. Acc. Archeol. Lett. e BB. AA. di Napoli*, XXXIV, 1959, p. 81 sq. Voir la discussion qui a suivi cette proposition, dans *Quis deum ?*, p. 471.

75. Voir C. MALANDRINO, *Oplontis*, *op. cit.*, p. 81-85.

76. Ce dernier point n'a pas été abordé dans notre ouvrage *Quis deum ?*. Nous remercions Michèle Ducos, Dominique Briquel et Jean-Louis Ferrary pour leur aide amicale.

77. T. R. S. BROUGHTON, *The Magistrates of the Roman Republic*, II, New York, 1952, p. 495 ; P.-W., *R. E.*, *s. u.* Pupius 7 et 8, col. 1986 (H. Gundel).

78. R. K. SHERK, *Roman Documents from the Greek East. Senatus Consulta and Epistulae to the Age of Augustus*, Baltimore, 1969, n° 12 ; résumé des discussions notamment sur la date et ultime publication, dans *I. Smyrna*, II, 1 (= *I. K.*, 24, 1, Bonn, 1987), p. 51-64, en part. p. 58-59 (G. PETZEL). Voir aussi L. R. TAYLOR, *Voting Districts of the Roman Republic*, dans *M. A. A. R.*, 1960, p. 249, en part. à propos de la tribu *Scaptia* à laquelle appartenait le M. Pupius mentionné sur l'inscription, qui lui fait supposer que M. Pupius serait originaire de Vellitrae, comme les *Octauii*. Mais l'hypothèse n'a plus de fondement si le nom de Pupius est la transposition latine du nom d'un *socius*. Pour L. R. TAYLOR, ce M. Pupius était prétorien, ce que R. CAGNAT avait déjà supposé (*I. G. R.*, 4, p. 96).

années 130-120 avant J.-C. avec un usage massif de la terre cuite, puisque les colonnes y sont constituées de briques stuquées, était couverte de tuiles de dimensions exceptionnelles (certaines mesurent 1,35 × 0,885 m!) dont l'estampille porte en lettres osques le nom de **ni(umsis) púpie( )** (fig. 6)[79]. Il s'agit évidemment d'une abréviation, et le développement **púpie(s)** qui pourrait être transposé en latin sous la forme de *Pupius* ou de *Popius* ne paraît pas, en fait, le plus vraisemblable : Rosalba ANTONINI, qui vient de reprendre la publication des inscriptions osques de Pompéi, estime qu'il ne faut pas exclure d'autres possibilités, comme le développement en **púpie(dis)** ou même en **púpie(nis)**[80]. Il semble bien que la solution la plus vraisemblable soit **púpie(dis)**, car c'est le nom d'une famille samnite bien connue à Pompéi, notamment pour les constructions publiques que ses membres font construire en tant que magistrats, tels le **v(ibis) púpidiis** qui fait élever un portique en tant que *meddix tuticus* (Ve 13) ou encore le *V(ibius) Popidius Ep(idii) f(ilius)* qui en fait construire un autre sur le forum comme questeur entre 89 et 80 avant J.-C., dans la période de transition entre la prise de la ville par Sylla et la déduction coloniale (*C. I. L.*, I², 1627)[81]. Il faut noter de plus que le **ni(umsis) púpie( )** des estampilles de la basilique est mentionné comme *meddix* sur un exemplaire récemment publié[82], et d'autre part que son prénom **ni(umsis)** est l'équivalent osque du prénom latin *Numerius* qui revient une quinzaine de fois chez les *Popidii* de Pompéi à partir de la colonisation romaine, à côté des prénoms *Vibius*, *Caius*, *Lucius* et *Marcus*, plus rares[83]. Il n'existe donc aucune certitude concernant un éventuel rapport entre le **ni(umsis) púpie(dis)**, magistrat suprême et propriétaire d'une *figlina* associée à la construction de la basilique de Pompéi vers 130-120 avant J.-C., et le M. Pupius Piso, qui fait construire une magnifique villa sur l'*ager Pompeianus* vers 45 avant J.-C., en choisissant un terrain au bord de la mer, auquel était peut-être déjà annexée la source thermale qui sera exploitée par un de ses descendants, son fils ou son petit-fils. Tout au plus oserais-je proposer l'hypothèse suivante : on pourrait supposer que le M. Pupius, sénateur probablement de rang prétorien de 101 avant J.-C., père adoptif vraisemblable du consul de 61, sortait de la très riche famille des *Popidii* samnites de Pompéi et qu'il aurait obtenu la citoyenneté romaine à titre personnel dans le dernier quart du IIe siècle avant J.-C.[84]. Dans cette hypothèse, il aurait pu choisir un nom latin, non

79. K. OHR, *Die Basilika in Pompeji*, dans *Denkmäler antiker Architektur*, 17, Berlin-New York, 1991, p. 33-34.

80. R. ANTONINI, dans *Rivista di epigrafia italica* (= *S. E.*, XLIX), 1981, p. 327, n° 9* (= Ve 43). Voir aussi M. LEJEUNE, *L'anthroponymie osque*, Paris, 1976, p. 18, n° 117, et p. 111 ; V. SLUNEČKO, *Beiträge zur altitalischen Onomastik*, dans *Listy Filologicke*, 115, 1992, p. 36-109, n° 340.

81. Voir P. CASTRÉN, *Ordo Populusque Pompeianus*, *op. cit.*, p. 42, 51 et 207-208.

82. R. ANTONINI, dans *Rivista di epigrafia italica* (= *S. E.*, LIII), p. 266, n° 3 H.

83. P. CASTRÉN, *op. cit.*, p. 207-208.

84. Sur l'obtention individuelle de la *ciuitas Romana* par des *socii* au IIe siècle avant J.-C., voir E. BADIAN, *Roman Politics and the Italians (133-91 B. C.)*, dans *Dialoghi di Archeologia*, IV-V, 1971, p. 373 sq., mais l'auteur ne mentionne pas le cas de M. Pupius, dont le nom latin (mais qui pourrait être un nom latinisé!) n'attire pas l'attention ; C. NICOLET, *Rome et la conquête du monde méditerranéen*, 1, *Les structures de l'Italie romaine*, Paris, 1977, p. 270 sq., en part. p. 285-289. Dans son ouvrage

pas transposé de son nom samnite de **púpiedis**, mais de l'abréviation habituelle de son nom attestée par les estampilles des tuiles de la basilique, **púpie( )**, en choisissant un des noms latins les plus approchants, en l'occurrence celui de *Pupius*[85], ce qui lui permettait d'éviter de conserver le suffixe nominal en *-aedius* ou *-idius* qui aurait dénoncé son origine samnite dans un contexte où un tel aveu aurait été mal vu. Pure hypothèse, on le voit, mais qui nous paraissait devoir être formulée.

Concluons en revenant à notre fresque. Nous avons vu que Cicéron avait été un ami de jeunesse de M. Pupius Piso, le consul de 61, qu'il avait été comme lui auditeur d'Antiochos d'Ascalon à Athènes et qu'il en avait fait l'interlocuteur du livre V de son *De finibus*. Cicéron avait certes laissé exploser sa hargne en 61 dans le secret de sa correspondance contre l'action du consul Pison, qui agissait en fidèle agent de Pompée (*Ad Atticum*, I, 13, 2; 14, 5; 16, 8-12), mais il devait rendre publiquement hommage plus tard, au citoyen d'abord, dans sa plaidoirie pour Cn. Plancius (12), à l'homme de culture ensuite, dans son *Brutus* (236). Mais Cicéron fut aussi l'ami de son fils, M. Pupius Piso, qui fut préteur en 44 avant J.-C., et les liens de *necessitudo* qu'il mentionne dans sa III[e] *Philippique* (25) ont dû certes se nouer comme un héritage naturel de l'amitié pour son père, mais se resserrer du fait du voisinage de leurs résidences pompéiennes. Gageons que Cicéron dut être invité autour de 45 avant J.-C. dans le magnifique *oecus quadratus* de la villa de Pison, et qu'il dut y évoquer avec celui-ci le souvenir de son père, le consul de 61, dont à la même époque il faisait un interlocuteur de son *De finibus*. Gageons que Cicéron a contemplé la fresque qui orne la paroi orientale de ce salon, et qu'il mit très peu de temps à en comprendre la signification : il pouvait identifier spontanément les paons comme ceux de l'élevage de Planasia, les rameaux de laurier comme ceux du triomphe hispanique que lui-même avait défendu contre l'ironie de L. Piso (*In Pisonem*, 62), peut-être les masques tragiques étaient-ils une allusion à une activité littéraire du consul de 61, que, dans cette hypothèse, Cicéron aurait aussitôt saisie, enfin et surtout les deux tableaux évoquant la pacification de l'*ora maritima* devaient lui rappeler la participation du légat de Pompée au *bellum piraticum* de 67 avant J.-C.; quant à l'auteur du *Songe de Scipion*, au traducteur d'Aratos et au père de Tullia qui avait tant voulu proclamer à la face de Rome l' « apothéose » de sa fille, eût-il été surpris de voir une étoile au milieu des Gémeaux comme la résidence éternelle de l'âme d'un pacificateur des mers, appelé à prodiguer désormais pour l'éternité

New Men in the Roman Senate, 139 B. C.-A. D. 14, Oxford, 1971, T. P. WISEMAN n'évoque M. Pupius Piso *cos.* 61 que pour ses biens fonciers, du moins ceux connus par les textes littéraires (Planasia et Tusculum), p. 191 et 196. Il cite par contre le cas d'un Aulus Pupius Rufus (n° 350 de son catalogue prosopographique), questeur proconsul de Cyrène *ca.* 30/27 avant J.-C., qui pourrait venir selon lui de Clusium où des *Auli Pupii* sont attestés, notamment par une estampille de tuile inscrite « A. PVPI » (*C. I. L.*, XI, 7138).

85. Le nom gentilice *Pupius* est bien attesté par les inscriptions latines républicaines, en particulier pour des *magistri* de collèges (*I. L. L. R. P.*, 241, 699, 776, 778, 868). Voir aussi W. SCHULZE, *Zur Geschichte lateinischer Eigennamen*, Göttingen, 1933, p. 213, qui associe le latin *Pupius* au pélignien *Popdis*, à l'osque *Popidiis* et à la forme latinisée de ce dernier nom *Popidius*. Le gentilice *Popius* apparaît à *Teate Marrucinorum* (SCHULZE, p. 213) et à Pompéi (CASTRÉN, p. 209 : « probably Popidius »).

sa protection sur celles-ci[86]? Cicéron donc, dans l'hypothèse vraisemblable où il a été appelé à contempler cette fresque, et qui certes avait l'avantage de se savoir chez M. Pupius Piso, n'eût pas mis plus d'une minute, pensons-nous, pour en comprendre la signification. Il nous a fallu plus de dix ans pour, une nouvelle fois, essayer de retrouver son regard. Et si notre étude vaut quelque chose, elle le doit, on le voit bien, au fait que les Romains n'avaient de cesse de défier le temps et de se mesurer à l'éternité, qu'ils faisaient de la mémoire l'instrument privilégié de cette exigence, et que pour eux la seule vertu donnée aux hommes pour affronter la mort sous toutes ses formes était la piété.

86. Sur certains aspects de cette croyance en l'apothéose astrale, qui se mérite par des bienfaits prodigués au cours de la vie terrestre que le bénéficiaire de l'apothéose continue à adresser aux hommes à partir de son « domicile » céleste, voir *Quis deum?*, p. 625 sq.