

RÉALITÉ ET REPRÉSENTATIONS DANS L'ART ROMAIN. L'EXEMPLE DES TROPHÉES AUX CAPTIFS

C. Huby

(Université de Liège)

Résumé. Le trophée accompagné de captifs, motif iconographique récurrent dans l'art romain, a fait l'objet de maints commentaires et tentatives d'interprétation. Certaines de ces approches, illustrées ici par l'exemple des trophées dits de Marius, se sont particulièrement attachées à identifier les prisonniers figurés et la victoire que le trophée a pu célébrer ou commémorer. Or, pour appréhender ces représentations dans toute leur complexité, il s'agit de renouveler la problématique en intégrant les compositions dans le contexte global qui les a suscitées et produites. C'est la signification de l'image comme élément faisant partie d'un système de représentations et participant à la diffusion d'un discours cohérent sur le succès, la défaite et l'ennemi qu'il nous incombe de mettre en évidence. Les trophées aux captifs sont des représentations orientées de la réalité, contribuant à définir l'identité de la société qui les a émises.

1. Définitions, origines et problématique

La problématique des corrélations entre réalité et représentation est omniprésente en histoire de l'art. Elle amène le chercheur à se poser de nombreuses questions de nature épistémologique : dans quelle mesure l'étude des créations plastiques peut-elle contribuer à la reconstitution des réalités passées ? L'art est-il le reflet des multiples aspects de la réalité d'un temps et d'un lieu, ou peut-il être envisagé isolément, indépendamment de son contexte de production ? Il est indispensable de s'interroger à ce sujet lorsqu'il s'agit d'étudier les témoignages artistiques de l'antiquité romaine, car il est indéniable que maintes œuvres d'art républicaines et impériales ont entretenu avec le domaine politique, composant essentiel de la réalité romaine, un rapport très étroit. Ce lien est manifeste dans le cas des trophées accompagnés de captifs,

qu'il est nécessaire de brièvement décrire et dont il faut succinctement retracer l'histoire.

Le trophée se présente comme un bâti cruciforme revêtu de divers éléments d'équipement militaire disposés en panoplie (cuirasse ou tunique, cnémides, boucliers, épées, lances, etc.). Au pied du tronc d'arbre ou du pieu formant le support de l'assemblage se tiennent un ou plusieurs personnages debout, assis ou agenouillés. Les prisonniers ainsi figurés sont soit représentés dans une attitude d'affliction et de résignation, soutenant leur tête de leurs mains, soit tentent en vain de se libérer des liens entravant leurs poignets. Ce groupe principal peut être complété par des armes amoncelées ou s'enrichir de figures adventices, notamment celle de l'*imperator* ou de la Victoire personnifiée.

L'évolution de la signification du trophée antique peut être retracée à partir de la période archaïque grecque¹. Il consiste alors en un assemblage provisoire élevé sur le champ de bataille par les vainqueurs. À la fin du v^e siècle avant notre ère, la fonction essentiellement rituelle du trophée s'évanouit au profit d'une vocation commémorative : devenu monument permanent édifié sur les lieux du combat ou dans la cité victorieuse, le trophée célèbre le succès du vainqueur et la défaite de l'adversaire. Il est dès lors mentionné dans la littérature classique² et intègre le répertoire iconographique et monumental³.

C'est en tant que symbole de victoire que, dès le III^e siècle au moins⁴, le trophée est transmis à Rome. S'il n'est guère élevé sur les lieux de la bataille⁵,

1 La question de l'origine du trophée et de l'évolution de sa signification, depuis son apparition en Grèce, est très largement abordée dans Picard (1957) et Janssen (1957).

2 Notamment dans XÉN., *An.*, IV, 6, 27 ; VI, 5, 32 ; VII, 6, 36.

3 Il apparaît essentiellement au revers des monnaies et sur des gemmes (par exemple sur une gemme attribuée à Onatas et figurant Niké érigeant un trophée, voir Mansuelli 1963 : 997), mais il est également associé à des monuments honorifiques célébrant un succès militaire : PAUSANIAS (I, 15, 1) décrit la porte de l'Agora hellénistique d'Athènes, surmontée d'un trophée et dédiée en 319, suite à la victoire de la cavalerie athénienne sur Pleistarchos. Cette porte peut avoir constitué l'un des précédents de l'arc honorifique romain (Gros 1996 : 57).

4 Le trophée comme monument commémoratif est présent dans l'*Urbs* dès le III^e siècle avant notre ère : des trophées sont ainsi élevés sur le Capitole par Flaminius, à la suite de sa victoire, en 222, sur les Cénomans (FLOR., II, 4). On le trouve également au revers des monnaies, notamment sur les *uictoriati*, émis dès 228 (Rebuffat 1996 : 215).

5 Parmi les trophées érigés sur le champ de bataille ou à proximité, et dont l'existence est attestée par des mentions textuelles, les plus anciens seraient ceux de Fabius Maximus et

le trophée romain n'en sera pas moins un motif récurrent dans l'art, renvoyant au succès de Rome et à la soumission ennemie. Cette signification particulière est encore renforcée à partir du II^e siècle avant notre ère⁶, lorsque le trophée accueille à son pied un ou plusieurs petits personnages, prisonniers ou personifications de peuples vaincus, incarnations de l'ennemi aux mains de Rome. Le type du trophée aux captifs connaîtra, à la fin de la République et durant la période impériale, une vaste répartition géographique; il investira de nombreux supports, dont les piles des arcs honorifiques, les angles des sarcophages, les gemmes ou encore le revers des monnaies.

Le thème iconographique du trophée en général et du trophée aux captifs en particulier a fait l'objet de maints commentaires et essais d'interprétation, plus ou moins détaillés⁷. Or, de nombreuses études se sont exclusivement attachées à certains aspects de la problématique et en ont négligé d'autres. L'objectif de ma démarche est de renouveler l'étude du trophée accompagné de captifs à la lumière d'un contexte global. J'espère ainsi appréhender la signification du thème dans toute sa complexité, grâce à l'adoption d'une perspective alliant les diverses sources disponibles. Il est dès lors indispensable de se positionner

de Domitius Ahenobarbus, élevés en 121 en Gaule Transalpine (FLOR., III, 3). Composés d'armes ennemies, ils auraient pris place au sommet de tours de pierre (*turres*). Quant aux plus anciens trophées romains connus grâce à l'archéologie, ce sont ceux des alliés de Sylla à Chéronée (en 86, voir *infra* n. 43) et celui de Pompée dans les Pyrénées (en 71, voir Castellvi, Nolla & Rodà, sous presse). Le premier est proche des modèles grecs, avec sa base conservée, support du bâti cruciforme; le second, véritablement plus monumental, turriforme, annonce le Trophée des Alpes, élevé sous Auguste (en 6–5 av. J.-C., voir Formigé 1949).

6 La première occurrence connue se retrouverait sur une frise sculptée de la *domus* 2 de Fregellae (Samnium), datée de 200–170 avant notre ère (Coarelli 1994 : 93–108); le piètre état de conservation de cette frise rend cependant douteuse l'identification des figures flanquant le trophée. Les premiers exemples attestés apparaissent à la fin du II^e siècle, en glyptique (camée de Berlin, voir Zwierlein-Diehl 1969 : n° 341) et au revers de monnaies datées de 101 (quinaires de Titus Cloulius [Sydenham 1952 : 81, n° 586] et de Caius Fundanius [Sydenham 1952 : 81, n° 584]). Le type iconographique du trophée aux captifs a cependant des précédents dans le monde grec : il est intégré à des monuments commémoratifs (groupe d'Artémisia de Carie à Rhodes, érigé en 351 [VITR., II, 8]) et figure sur des gemmes hellénistiques (Furtwängler 1900 : xxvii, n° 3).

7 Pour la bibliographie ancienne, voir Picard (1957) et Janssen (1957 : xiv–xvii).

face aux approches « traditionnelles », déjà éprouvées, et de mettre en évidence leurs apports et leurs limites.

2. L'exemple des trophées dits de Marius : histoire d'un débat séculaire

2.1. Identification et datation : les hypothèses

Les deux œuvres de marbre, en ronde-bosse et hautes de 4,50 mètres environ, s'élèvent aujourd'hui de part et d'autre de l'escalier monumental⁸ menant au Capitole romain. Si le trophée de gauche est isolé, celui de droite domine un personnage féminin aux mains liées dans le dos.

Au fil des siècles, les trophées dits de Marius ont fait l'objet de diverses tentatives d'interprétation, tant sur les plans stylistique, iconographique et chronologique, que concernant leurs rapports avec les témoignages épigraphiques et littéraires. Dès la période médiévale et la Renaissance, des auteurs et artistes ont tenté d'associer ces réalisations à un règne précis, ainsi qu'à une victoire et à son auteur⁹. Ainsi, l'une des hypothèses formulées a donné lieu à une tradition tenace, qui ne sera infirmée qu'au xvii^e siècle. Cette interprétation, probablement basée sur la présence d'un manteau de fourrure, considéré comme typiquement germanique, parmi la panoplie habillant le trophée de gauche, fera de ces trophées les monuments commémorant les victoires de Marius sur les Cimbres et les Teutons, au i^{er} siècle avant notre ère¹⁰. Bien que reposant sur une intuition, cette tradition était si prédominante que certains auteurs vont en trouver une pseudo-confirmation dans les textes antiques, notamment chez Suétone et Plutarque, qui mentionnent tous deux l'existence de trophées élevés à Rome par Marius¹¹. Ainsi, en 1590, lorsque Sixte V fait enlever les trophées des ruines du nymphée¹² qu'ils ornaient pour les placer

8 La *Cordonata* de Michel-Ange (1536).

9 Les diverses hypothèses proposées sont détaillées par Tedeschi Grisanti (1977 : 52–sq).

10 L'un des tenants de cette théorie fut Poggio Bracciolini dit Le Pogge (1449 [éd. 1871] : 236).

11 SUÉT., *Cés.*, 11 ; PLUT., *Marius*, 32. Flavio Biondo expose sa réflexion à ce sujet dans *Roma restaurata et Italia illustrata* (1543 : II, 23).

12 Ce nymphée se trouvait sur l'actuelle place Vittorio Emanuele II, à Rome. Il aurait été édifié ou usurpé par Alexandre Sévère, au iii^e siècle de notre ère, tandis que les trophées auraient été laissés en place ou enlevés d'un autre monument pour rejoindre le décor de la fontaine. Pour le nymphée, sa datation et l'appartenance — originelle ou non — des trophées à cette construction, voir Tedeschi Grisanti 1977 : 30–sq.

sur la balustrade du Capitole, il fait apposer sur l'un des socles une inscription désignant l'ensemble comme les trophées des victoires germaniques de Marius¹³.

En 1653, Celso Cittadini affirme avoir démontré, grâce à une inscription découverte sur le plan de pose de l'un des trophées, que ces derniers avaient été élevés sous le règne de l'empereur Domitien, à la fin du I^{er} siècle de notre ère¹⁴. Cette inscription, qui a pu être réexaminée au XX^e siècle¹⁵, nomme un certain Chresimus, affranchi de Domitien *Germanicus*¹⁶. Grâce à une mise en série de cette inscription avec des mentions épigraphiques plus explicites¹⁷, ce Chresimus a pu être identifié comme un *procurator lapicidinarum*¹⁸. Il s'agit donc d'une marque de carrière, apposée sur le bloc non taillé; cela indique que le monument qui en a été tiré ne peut être antérieur au règne de Domitien. Nous disposons dès lors d'éléments substantiels permettant de dater ces œuvres avec davantage de précision et de les insérer dans leur contexte de réalisation. Sachant que Domitien a obtenu le titre de *Germanicus*

13 SIXTI V PONT MAX AUCTORITATE/ TROPHAEA C MARI VII COS DE TEUTONIS/ ET CIMBRIS EX COLLE ESQUILINO ET RUINOSO AQUAE OLIM MARCIAE CASTELLO/ IN CAPITOLIUM TRANSLATA ERECTIS BASIBUS/ ILLUSTRIO LOCO STATUENDA CURAVERE/ PAULUS AEMILIUS ZEPHYRUS/ HIERONYMUS MORONUS CONSSS/ POMPEIUS CAVALERIUS/ DOMINICUS CAPITE FERREO PRIOR/ AN SALUT M.D.X.C., sur le socle du trophée de droite, sur deux niveaux.

14 Cette affirmation apparaît dans un commentaire, par Cittadini, du *Libro delle antichità di Roma* (Venise, 1553) de Pirro Ligorio, partiellement édité dans l'appendice de Martinelli (1653 : 43).

15 Voir Colini 1947 : 197–201. Les trophées avaient dû être mis à l'abri sous le portique du musée du Capitole, lors de la seconde guerre mondiale. C'est au cours de cette opération que l'inscription située sous la plinthe est redécouverte.

16 IMP(eratori) DOM(itiani) AVG(usti)/ GERM(anici). PER/ CHRESIM(um) LIB(ertum), d'après Colini (1947 : 198). Cependant, un cliché publié par Tedeschi Grisanti (1977 : xxix), permet de lire CHRES. (avec S inversé) au lieu de CHRESIM.

17 Notamment *CIL*, III, 7146 et *AE*, 1988, 1028.

18 Responsable de carrière (voir Dubois 1908 : 96, n° 254 et 113, n° 267).

à la fin de l'année 83¹⁹, on peut postuler que la réalisation des trophées est postérieure à cette date, mais antérieure à la mort de l'empereur²⁰.

La datation flavienne, confirmée par le style (Picard 1957 : 359), permet de réfuter toute attribution à Marius. Si l'appartenance des trophées au règne de Domitien est aujourd'hui presque unanimement admise²¹, les considérations qui précèdent montrent que la question essentielle posée à propos de ces œuvres était celle du commanditaire et de l'occasion de réalisation. L'hypothèse formulée n'était alors que peu remise en doute et oblitérait des réflexions tout aussi importantes pour la compréhension de ces réalisations.

2.2. La thèse de Couissin

Après avoir résolu la question de l'attribution à Domitien, certains historiens de l'art ont tenté d'identifier la ou les victoires romaines que célébraient ces trophées ; ils ont également essayé de déterminer l'appartenance ethnique de la prisonnière debout au pied du trophée de droite²². Nous savons, par les sources antiques, que Domitien a triomphé deux fois : la première en 84 à la suite de sa victoire sur les Chattes, un peuple de Germanie, et la seconde sur les Daces et ces mêmes Chattes, en 89²³. La présence d'armes germaniques et daces parmi celles qui composent les trophées permettrait de dater l'ensemble entre 89, date du double triomphe, et 96, date de la mort de Domitien²⁴. Si cette

19 Ce type d'informations est obtenu grâce à une mise en série des titulatures de l'empereur. Le titre *Germanicus* figure au droit de certaines monnaies de Domitien (Mattingly & Sydenham 1968 : 158, n° 39).

20 Sur décision du Sénat, Domitien a été frappé, post-mortem, de *damnatio memoriae* (SUÉT., *Dom.*, XXIII) : ses actes sont décrétés nuls, les mentions épigraphiques de son nom sont martelées et les œuvres dont il fut le commanditaire, tout comme ses portraits, sont détruites, usurpées ou reléguées dans des entrepôts de marbre, dans l'attente d'être retaillées (Stefan 2005 : 458). Le fait que l'inscription mentionnant Domitien ait été apposée sous le trophée, hors de vue, aurait sauvé cet ensemble de la destruction.

21 Voir Lehmann-Hartleben 1924 : 185–192 ou encore Stefan 2005 : 456–sq. La thèse marianiste n'a cependant pas totalement été abandonnée : Goldsworthy (2003 : 164) postule que les trophées ont été réalisés en 101 avant notre ère puis restaurés et déplacés au 1^{er} siècle de notre ère, sous le règne de Domitien.

22 C'est cette dernière information qui apparaît comme particulièrement importante dans les notices commentées de l'œuvre (Krierer 2004 : cat. 310 ; Ostrowski 1990 : 154, n° 30, etc.).

23 SUÉT., *Dom.*, VI.

24 Voir, par exemple, Picard 1957 : 352 ; Tedeschi Grisanti 1977 : 66.

fourchette chronologique n'est effectivement qu'hypothétique et donc sujette à être réexaminée, Paul Couissin (1928 : 65–94) est allé plus loin en remettant en question l'existence même des succès militaires de l'empereur : en 1928, il démontre dans un long article le caractère factice des victoires de Domitien, et donc des triomphes et des trophées qui les auraient consacrées, en usant d'arguments archéologiques et littéraires²⁵. Il affirme ainsi, à la suite de Dion Cassius²⁶, que les campagnes contre les Chattes n'ont été qu'une « promenade militaire » (Couissin 1928 : 66) et que l'empereur est rentré à Rome sans avoir combattu : il aurait obtenu l'annexion d'un territoire, par ailleurs désert, non par le combat, mais par l'achat des dirigeants germaniques. Couissin commente cela en s'exclamant : « Beau motif de triompher ! » (Couissin 1928 : 66). À l'instar de Tacite, il qualifie le double triomphe sur les Chattes et les Daces de ridicule parodie : Domitien aurait fait exhiber dans le cortège triomphal des armes empruntées aux butins amassés par les empereurs précédents ou confectionnées pour l'occasion, ainsi que des figurants jouant le rôle de prisonniers, des esclaves accoutrés à la mode germanique²⁷. Si les trophées du Capitole étaient l'image de ces « faux » triomphes, sanctionnant des victoires fictives, nous nous trouverions devant l'illustration ultime de l'art comme instrument au service du pouvoir, comme élément d'une mise en scène glorifiant des événements militaires n'ayant pas eu lieu, mais étant promis à rejoindre la liste des hauts faits de l'empereur.

Paul Couissin étaye sa théorie par des arguments empruntés aux textes antiques, en l'occurrence ceux de Pline le Jeune²⁸, Tacite²⁹ et Dion Cassius³⁰. Or, les deux premiers étaient proches de la cour impériale et ont occupé de hautes fonctions politiques sous Trajan³¹, qui du reste a mis tout en œuvre pour se distinguer de Domitien, son prédécesseur indirect³². Il était par ailleurs

25 Les faiblesses de la théorie de Couissin ont été mises en évidence dès 1957 par Picard (1957 : 358–sq.) et plus récemment par Stefan (2005 : 458–sq.).

26 LXVII, 4.

27 TAC., *Agr.*, 39.

28 PLINE, *Pan.*, 16–17.

29 Voir *supra* n. 28.

30 *Ca* 155–235. Voir *supra* n. 27.

31 Pline le Jeune était légat de Bithynie et Tacite fut proconsul d'Asie.

32 Toute mention à Domitien est évitée, en raison de la *damnatio memoriae* dont il fut victime. De plus, il semble que Trajan ait manifesté un certain rejet des excès de Domitien :

stratégiquement intéressant, pour Trajan, d'apparaître comme le premier et unique agent de la pacification de la Dacie ; il est donc naturel que les auteurs ayant rédigé son éloge, même dissimulé sous une forme de narration historique, l'aient présenté comme tel³³. Couissin, s'évertuant à confirmer son hypothèse, n'a donc pas tenu compte de la partialité des affirmations de ces auteurs. Pour ce qui est de Dion Cassius, il n'est pas contemporain des faits et n'a ainsi pu fonder ses dires que sur les écrits antérieurs, manifestement impitoyables envers l'empereur flavien.

Dans ce même article, Paul Couissin va tenter de revaloriser la tradition hostile³⁴ en apportant, grâce à l'examen des armes composant les trophées du Capitole, de nouveaux indices « archéologiques » témoignant du caractère factice des triomphes : « nous avons encore sinon ces armes elles-mêmes, du moins leurs portraits vraisemblablement fidèles, figurés sur les restes des monuments élevés à la gloire militaire de Domitien » (Couissin 1928 : 69–70)³⁵. Il postule ainsi que les trophées reproduisent fidèlement les panoplies exhibées lors des triomphes de l'empereur, et que leur examen minutieux suffit pour conclure que, au vu de l'absence d'armes « authentiquement » daces, les campagnes militaires de l'empereur ne peuvent qu'être fictives. Or, la présence d'armes daces a depuis lors été démontrée, grâce à un examen plus attentif des œuvres et des dessins anciens les figurant³⁶ ; si cette constatation ne permet pas de prouver l'historicité des campagnes de Domitien en Dacie, elle témoigne des insuffisances de l'argumentation de Couissin. Ce dernier affirme enfin que l'allure singulière des armes représentées — style « baroque » et éléments fantaisistes — est l'expression la plus convaincante de leur inauthenticité : elles auraient été spécialement confectionnées pour le triom-

si l'on en croit Pline le Jeune, il refusa, au début de son règne, les dédicaces d'arcs, de statues et de trophées (*Pan.*, 59).

33 PLINE, *Lettres*, VIII, 4 et *Pan.*

34 Cette tradition sénatoriale trouvera un écho jusque dans les écrits de Paul Orose, prêtre espagnol du v^e siècle, auteur d'une *Histoire contre les Païens* (VII, 10). Ce passage tardif est également cité par Couissin (1928 : 67, n. 3), et ce malgré son évident parti pris.

35 Il ajoute : « Il semble très probable que les trophées officiels décorant les monuments triomphaux ont été exécutés d'après les armes ayant figuré aux triomphes correspondants » (Couissin 1928 : 70, n. 1).

36 Picard 1957 : 361–362 et Stefan 2005 : 458. Pour les figurations modernes, voir Tedeschi Grisanti 1977 : 49–sq. (notamment Francesco de Hollanda, vers 1540).

phe et non récoltées sur les lieux des prétendues victoires romaines en Dacie. Il en conclut que victoires et butin n'ont jamais eu de réalité : « Il y a ici un parti pris de fraude et de mensonge qui n'est point le fait des sculpteurs de ces reliefs. [...] Si les trophées du Capitole [...] portent les marques si évidentes du mensonge, c'est que les sculpteurs qui les taillèrent, avec une conscience digne du meilleur objet, s'attachèrent à reproduire fidèlement les feintes dépouilles, les armes imaginaires ou empruntées [...] dont Domitien ne craignit point d'orner ses ignominieux triomphes. Et leur scrupuleuse exactitude a perpétué jusqu'à nous, non point la gloire, mais la fraude du faux *imperator* » (Couissin 1928 : 94). Or, la critique archéologique et historique affirme aujourd'hui que les campagnes de Domitien en Germanie et en Dacie ont sans doute bien eu lieu, et qu'elles ont dès lors permis d'amasser des armes et d'autres dépouilles prises à l'ennemi³⁷. L'accusation de falsification des *spolia* exhibées lors du cortège triomphal ne tenant pas, on peut en conclure que les artistes antiques ont délibérément ajouté à leur composition des armes fantaisistes. Ils ont ainsi respecté les formules de l'art « triomphal » romain en traduisant avec faste le potentiel victorieux de l'empereur, sans pour autant calquer la nature exacte du butin, qu'il ait ou non été produit lors des cérémonies de triomphe. De même, ces trophées pourraient ne pas se rapporter à une victoire en particulier, en Germanie ou en Dacie, mais exprimer la magnificence des victoires de Domitien en général, en Orient et en Occident ; le caractère « universel » des trophées expliquerait la profusion d'armes et leur diversité³⁸.

2.3. Conclusion

On ne peut fonder sur les seuls trophées de Domitien une théorie confirmant ou infirmant les dires des auteurs anciens, détracteurs de l'empereur ; à l'inverse, les textes ne constituent pas les preuves absolues permettant aux historiens de l'art de désigner les trophées du Capitole comme des « faux ».

Il n'est pas fondamental, pour l'étude des trophées aux captifs, de déterminer si les triomphes de Domitien étaient ou non totalement mérités ; on peut par contre s'interroger sur le rôle effectif qu'ont tenu les trophées du Capitole

³⁷ L'ouvrage de Stefan (2005) s'attache à rassembler les divers indices témoignant de l'historicité des campagnes de Domitien en Dacie.

³⁸ On parle de « trophée universel », expression empruntée à Picard (1957 : 220 et 363 notamment) lorsque le trophée, par la diversité des armes qu'il porte, est consacré à l'ensemble du pouvoir victorieux de l'empereur.

dans l'expression du prestige militaire de l'empereur, que ces victoires aient eu ou non une quelconque valeur factuelle. Certains débats ont en effet parfois occulté d'autres questions au moins aussi essentielles pour la compréhension des œuvres. Que prétendaient-elles exprimer ? Dans quel contexte furent-elles produites ? Quelle était la signification de la captive liée à l'un des trophées ? Cette dernière a parfois été identifiée comme étant Dacia ou Germania, en raison du double triomphe et des armes composant le trophée³⁹. Or, comme nous l'avons vu, ces arguments ne sont pas toujours concluants. De même, il importe peu, pour notre propos, de déterminer si des prisonnières germaniques et daces, ou leur personnification, ont fait partie du cortège triomphal de Domitien : l'essentiel réside dans l'interprétation du mode de représentation, en relation avec ce que nous savons de la conception du pouvoir impérial et des relations qu'entretenait Rome à cette époque avec l'ennemi vaincu ou à vaincre. Ainsi, Alexandre Stefan propose de s'intéresser à l'attitude de la captive ou de la personnification figurée au pied du trophée de droite, enchaînée mais debout et digne ; la hauteur du trophée qui la domine et les boucliers appuyés sur ses épaules renverraient à la puissance romaine assurant le contrôle mais aussi la sécurité des peuples vaincus devenus alliés, ce qui pourrait correspondre au rapport de clientélisme unissant Rome et la Dacie après les campagnes de Domitien (voir Stefan 2005).

3. Le trophée aux captifs comme *medium* plastique du discours triomphal romain

Dans son analyse des trophées dits de Marius, Paul Couissin postule que les monuments du Capitole sont directement inspirés des panoplies d'armes exhibées lors des cérémonies triomphales. De même, Gilbert-Charles Picard (1957 : 194) avance que les trophées figurés au revers des monnaies césariennes reproduisent un ou plusieurs monuments républicains. Il s'agit donc de se demander si les trophées accompagnés de captifs dans l'art sont des représentations de monuments ou de pratiques réels, qui auraient dès lors servi de modèles. Nous savons que des trophées ont été élevés par les Grecs sur le champ de bataille ou dans des lieux publics⁴⁰, et que cet usage a été imité ou

39 Voir entre autres Helbig 1963 : 11, n° 1165 ; Stefan 2005 : 460–sq.

40 Par exemple le trophée élevé par les Péloponnésiens à Naupacte (THUC., II, 92) ou encore le groupe sculpté d'Artémisia de Carie à Rhodes (voir *supra* n. 6).

adapté par les Romains⁴¹. Nous savons également, grâce aux textes antiques⁴² et à certaines représentations figurées⁴³, que des prisonniers ou des statues personnifiant le peuple vaincu ont été exhibés lors des cérémonies triomphales. Cependant, si le trophée dans l'art peut effectivement être la copie d'un monument existant, il ne l'est pas nécessairement, tout comme les captifs ne sont pas les portraits fidèles des prisonniers de guerre ayant défilé lors des processions de triomphe. Le trophée aux captifs dans l'art semble avoir eu pour fonction d'évoquer la victoire romaine et la défaite ennemie, sans pour autant faire référence aux éventuels monuments ayant sanctionné un succès particulier. L'association entre trophée et prisonniers confère à ce motif un rôle d'ensemble signifiant, contribuant à traduire et à transmettre le discours triomphal romain. C'est donc la signification de l'image comme élément participant à l'expression et à la diffusion d'une idéologie globale qu'il s'agit de mettre en évidence et, pour ce faire, de replacer dans le contexte qui l'a suscitée et produite.

L'un des objectifs essentiels des détenteurs du pouvoir, à Rome, consistait à élaborer un discours spécifique visant à légitimer et à asseoir ce pouvoir⁴⁴. Selon une conception proche de celle qui dominait dans les royaumes hellénistiques, cette légitimation reposait notamment sur la victoire militaire et le prestige (le « charisme victorieux »⁴⁵) qui en était la conséquence directe. Le discours émis devait, pour se révéler efficient, être diffusé largement, en tenant compte de la vaste extension du territoire sur lequel il fallait conserver un contrôle solide. Les véhicules de cette propagande eurent des formes

41 Sylla va ainsi faire élever des trophées après sa victoire à Chéronée sur Mithridate VI, roi du Pont, en 86 avant notre ère (PLUT., *Sylla*, XIX, 9–11 ; PAUS., IX, 40, 7), voir Camp 1992 : 443–455.

42 T.-L., XLV, 40 (triomphe de Paul-Émile) ; TAC., *Ann.*, II, 41 (triomphe de Germanicus), etc.

43 Relief du temple d'Apollon Sosianus (*Musei Capitolini, Centrale Montemartini*, voir Viscogliosi 1988 : 136–148) ; relief de la Collection Buoncompagni-Ludovisi (*Museo Nazionale Romano, Palazzo Altemps*, voir De Lachenal 1983 : 195–198), etc.

44 Ce discours, qui visait notamment la légitimation dynastique du *princeps*, se traduisait entre autres par les dédicaces de monuments officiels, tels que les arcs honorifiques ou les temples dédiés à un illustre prédécesseur (temple du Divin Jules consacré par Auguste sur le *Forum Romanum*, arc dédié à Titus et Vespasien par Domitien, au pied du Palatin [Pfanner 1983], par exemple).

45 Cette notion est longuement explicitée dans Picard 1957 (voir *supra* n. 1).

écrites⁴⁶, mais également plastiques : face à des peuples très dispersés et sans doute en majeure partie illettrés, il est naturel que les éléments constitutifs du discours républicain et impérial aient été « traduits », aient trouvé des équivalents iconiques, plus aisément diffusables. C'est ainsi que s'est développée, dès les premiers siècles d'existence de Rome, une tradition figurée se déclinant en un certain nombre d'expressions artistiques spécifiques. Le motif du trophée accompagné de captifs fait partie de ce répertoire : sa présence récurrente au revers des monnaies républicaines et impériales confirme sa participation dans la diffusion d'une certaine vision du pouvoir. Ainsi, ce thème iconographique est moins la représentation d'un monument réel que l'équivalent plastique d'un discours global sur la victoire, la défaite, le vainqueur et l'ennemi, dans un contexte, un temps et un lieu particuliers. Il ne s'agit cependant pas d'une « illustration » de textes, mais bien d'un moyen de communication ayant son propre langage⁴⁷. Il utilise en effet, par des combinaisons stéréotypées d'éléments signifiants, des procédés assimilables à des figures de style. Les armes, équivalents sémantiques de la guerre et du guerrier, rappellent que les ennemis ont été vaincus par la force. Suspendues au trophée ou amassées à son pied, inutiles, elles mettent en évidence le dépouillement de l'adversaire, spolié de ses moyens d'action. Elles ne sont pas nécessairement les images fidèles d'armes employées lors d'une bataille particulière⁴⁸, pas plus qu'elles ne forment l'inventaire précis des biens pris à l'ennemi⁴⁹ : si le trophée renvoie au butin réalisé, ce dernier est figuré selon un procédé assimilable à la synecdoque.

Quant aux images de captifs flanquant le trophée, elles relèvent de ce même type de représentation métonymique : elles renvoient aux vaincus, à un peuple en particulier ou à l'ennemi en général, tandis que les entraves des prisonniers et leur affliction témoignent de leur défaite. Or, dès les premières mentions et études du trophée aux captifs, le but initial et souvent unique de certains

46 Notamment par le biais des inscriptions officielles comme les dédicaces.

47 Le « langage » utilisé par les monuments commémoratifs et triomphaux, ainsi que dans les figurations de Barbares, a été étudié par Monique Clavel-Lévêque dans plusieurs articles, dont Clavel-Lévêque & Lévêque (1982 : 675–698) et Clavel-Lévêque (1983 : 607–635).

48 Voir *supra*, à propos des trophées dits de Marius.

49 De nombreux trophées figurés dans l'art romain rassemblent des éléments appartenant manifestement à l'ennemi (*cornyx* [trompette de guerre] par exemple), mais également des armes romaines.

historiens de l'art s'intéressant à une œuvre figurant ce motif était d'identifier le peuple soumis, lors d'une bataille particulière, par l'intermédiaire de son représentant prisonnier au pied du trophée⁵⁰. Les éléments mis en œuvre pour obtenir cette identification étaient principalement les armes, composant le trophée ou amoncelées aux pieds des captifs, ainsi que la mise vestimentaire et l'allure générale des prisonniers. Les historiens de l'art adoptant cette démarche semblaient avoir pour objectif de dater les représentations grâce aux témoignages littéraires, à un événement relaté dans les textes anciens, voire d'étayer ou de corriger, grâce aux figurations, les mentions textuelles portant sur l'histoire militaire⁵¹. Cette démarche était effectuée sans préalablement remettre en question l'authenticité et l'impartialité des témoignages écrits, sans tenir compte du décalage chronologique plus ou moins important pouvant intervenir entre l'évènement et sa relation, et sans se soucier de la présence d'un filtre déformant entre cet évènement, sa narration et son éventuelle illustration plastique⁵². De plus, il est bien imprudent de postuler que les auteurs de ces œuvres ont pris soin de fournir au spectateur contemporain des faits, ou futur, les clés permettant l'identification précise, dans un but documentaire, des éléments composant ces témoignages plastiques, et de l'occasion, si occasion il y eut, de leur réalisation.

50 Il serait long et fastidieux de citer ici toutes les mentions concernées, tant elles sont nombreuses. Chacune des œuvres composant le répertoire des trophées aux captifs dans l'art romain, sans exception ou presque, a fait l'objet d'une tentative d'identification ethnique de la part de certains des auteurs l'ayant commentée. La tendance consistant à identifier le prisonnier représenté se manifeste particulièrement dans les monographies consacrées à l'image de tel ou tel peuple dans l'art romain (notamment Schumacher 1910; Schumacher 1911; Landskron 2005). Elle est également illustrée par les études portant sur les personnifications de peuples ou de provinces (par exemple Trzinski 1992 et, d'avantage encore, Ostrowski 1990, qui organise géographiquement son catalogue des personnifications). Cette démarche a parfois même occasionné des débats à portée nationaliste. C'est ainsi qu'en 1918, des savants allemands ont catégoriquement refusé de reconnaître, dans le décor d'un casque de gladiateur pompéien figurant la restitution d'enseignes militaires entre deux trophées aux captifs, la commémoration d'une soumission germanique (Schumacher & Ruppertsberg 1918 : 44-46). L'argumentation de leurs opposants (notamment Bienkowski 1918 : 14-17) était certes basée sur des éléments iconographiques peu concluants (armes composant les trophées, mise vestimentaire des captifs, etc.), mais il est manifeste que des préoccupations politiques concouraient à cette controverse.

51 L'article de Paul Couissin est particulièrement éloquent sur ce point (voir *supra*).

52 Ces écueils sont mis en évidence par Lafon (1984 : 89-95).

Les figurations de captifs rassemblent certains caractérisants conventionnels répondant à une sorte d'« anthropologie de l'ennemi »⁵³, à un ensemble d'« ethnotypes » (Clavel-Lévêque 1983 : 609) reflétant une vision de l'adversaire progressivement élaborée et fournissant aux Romains différents contre-modèles, tant physiques que culturels, leur permettant de se définir. Cette notion d'« anthropologie de l'ennemi » semble pouvoir être appliquée à tous les groupes de population rencontrés par les Romains : les textes littéraires et de nombreuses représentations figurées offrent au lecteur ou au spectateur des stéréotypes fondés sur la perception que le Romain pouvait avoir de l'adversaire vaincu ou à vaincre, mettant en évidence les traits attribués aux différents peuples ou groupes de population concernés (sauvagerie, rouerie, impulsivité, etc.). Cela pouvait se traduire dans l'art par la nudité, la musculature, la taille, la posture, la pilosité, la mise vestimentaire, certains bijoux ou armes et l'expression du visage du guerrier ou du captif. La dichotomie Romains/Gaulois, Romains/Germains, etc., ou plus simplement Romain/Ennemi est ainsi manifeste dans la plupart des figurations de bataille ou de soumission. Il semble cependant qu'il ne faille pas y voir une différenciation ethnographique stricte ou vouloir en tirer des conclusions documentaires absolues : il s'agit vraisemblablement avant tout de procédés visant à différencier les Romains de leurs ennemis. Cela est particulièrement perceptible dans les scènes de bataille ou de clémence ornant la cuve des sarcophages⁵⁴ : Romains et « Barbares » peuvent être immédiatement distingués. Ainsi, tenter d'identifier l'ennemi représenté n'est pas vain, pour autant que ces figurations ne soient pas considérées comme les portraits fidèles et objectifs de l'adversaire affronté, permettant d'identifier une bataille particulière, mais comme des représentations orientées et conditionnées par une certaine vision générale ou particulière du « Barbare », fondées sur des stéréotypes que l'on peut retrouver dans des textes comme *La Guerre des Gaules* de César ou *La Géographie* de Strabon, dont

53 Cette expression dérive de l'« anthropologie du Barbare » de Clavel-Lévêque (1983 : 618 et 630). Cependant, contrairement à la vision grecque classique de l'Autre, fondée sur une dichotomie stricte entre Grecs et non-Grecs, la vision romaine du non-Romain est plus nuancée : à chaque peuple ou groupe de population correspondait une série de préjugés qui ont été ou non traduits dans les représentations figurées. Ces stéréotypes sont systématiquement repris dans Dubuisson (1985 : 86).

54 Voir notamment Reinsberg 1995 : 353–370.

nous connaissons la partialité⁵⁵. S'il existe effectivement des analogies entre les images littéraires et plastiques, ni les unes ni les autres ne peuvent aujourd'hui être considérées comme des témoignages ethnographiques. De plus, les caractéristiques mentionnées dans les textes sont rarement physiques ; les figurations plastiques ne peuvent donc que tenter de traduire iconographiquement des traits de comportement, de type essentiellement culturel, attribués à ces peuples. Ces préjugés ethniques, à la source de stéréotypes, justifient la soumission des peuples rencontrés : ils légitiment la politique de conquête et une certaine « hostilité de principe » (Dubuisson 1985 : 90). Cette dernière est intimement liée à une conception proprement romaine du monde : les défauts de l'étranger constituent l'antithèse des *virtutes* des Romains et légitiment leur rôle de conquérants, tout en justifiant la soumission de l'ennemi. Ainsi, derrière la diversité plus ou moins apparente des caractéristiques attribuées à chaque peuple sourd une vision cohérente de l'étranger, en particulier de l'ennemi vaincu ou à vaincre⁵⁶.

Malgré son apparente simplicité plastique et la syntaxe élémentaire de ses éléments, le trophée accompagné de captifs est riche de sens : il s'agit donc de dépasser les considérations matérielles, stylistiques et esthétiques, ainsi que l'aspect proprement documentaire, pour tenter de l'inscrire dans un discours global, un système de représentations façonné par le pouvoir et transmis sous une forme figurée aux populations romaines et provinciales. Il a eu une efficacité opératoire, en tant qu'élément faisant intrinsèquement partie du discours dicté par le besoin impérieux de diffuser une certaine conception de

55 Voir Stevens 1952 : 3-18 et Clavel-Lévêque 1974 : 75-93.

56 Cette distinction peut être nuancée ou mettre en scène d'autres acteurs, ce qu'illustre très bien l'article de Pierre Gros portant sur le relief nord de la face ouest de l'arc de Glanum (1980 : 159-172). Si l'on en croit l'auteur, la scène, articulée autour d'un trophée d'armes, figure un Gallo-romain et un Celte. L'un et l'autre se distinguent de la même manière que Romains et Barbares (par exemple la mise vestimentaire), mais le membre romanisé et urbanisé de ce binôme conserve quelques signes de son ancienne barbarie (*sagum* et braies). Il a cependant abandonné cette dernière au profit des « bienfaits » de la romanité, ce qui est attesté par des témoins d'acculturation (son manteau est drapé à la manière du *pallium* romain). Cette dichotomie plus subtile aurait ici pour fonction d'illustrer le degré de romanité, d'assimilation, atteint par les habitants de Glanum, et de l'opposer à la barbarie brute du Celte guerrier, tout en faisant preuve envers ce dernier, soumis mais digne, amené à se « civiliser », d'une certaine commisération (Gros 1980 : 164).

l'imperator, d'exprimer son potentiel victorieux et de créer une dichotomie simple, mais explicite, entre Romains et « Barbares », civilisation et « barbarie », victoire et défaite, vainqueurs et vaincus. C'est en cela que ces images ne témoignent pas obligatoirement de faits militaires précis, de l'existence d'une bataille victorieuse quelconque, mais avant tout de la réalité de la politique romaine, de ses moyens de propagande et de diffusion. Il s'agit donc de se détacher de l'apparent intérêt documentaire pour tenter d'atteindre une perspective iconologique, c'est-à-dire de déterminer la ou les significations que ces représentations ont pu véhiculer, en les intégrant au contexte qui les a suscitées et produites : elles échappent ainsi à une catégorisation bien commode qui en ferait de simples témoignages stéréotypés de la puissance de Rome, mais également à une analyse les interprétant uniquement comme des reproductions exactes de monuments et de prisonniers réels, qui permettrait d'en tirer des observations de nature documentaire et à portée historique. Chaque composition, malgré un aspect générique, a ses particularités, reflétant le temps et le lieu qui en ont dicté la création, et s'intégrant parfois dans un programme iconographique d'une grande complexité⁵⁷. Le trophée aux captifs contribue à définir une situation : il renvoie à la réalité, mais celle-ci est déformée par le filtre que Rome a appliqué aux images. Ces dernières deviennent ainsi porteuses d'une certaine conception du pouvoir et de l'ennemi qui s'y oppose.

4. Conclusion

Les trophées aux captifs dans l'art consistent en une représentation orientée de la réalité, non seulement transmise par un artiste, mais également conditionnée par la conception romaine des notions de victoire, de défaite et d'ennemi. Ces figurations ne relèvent donc pas du domaine de la fiction ou de l'invention : les éléments auxquels elles renvoient se font les échos d'une situation réelle et ancrée dans un temps, malgré des « figures de style » et des déformations traduisant l'importance de la mise en scène. Ainsi, l'image contribue à définir, dans son langage propre, l'identité d'une société ; elle porte en ce sens une valeur d'historicité. Elle « raconte une histoire » qui l'inscrit dans un contexte référentiel particulier, mais cette histoire ne correspond pas obligatoirement à un évènement précis. L'historien de l'art ne peut donc reconstituer de toutes

57 Cela est manifeste dans le cas des arcs honorifiques (par exemple à Glanum, Orange, Carpentras, Tripoli ou Leptis Magna).

pièces un évènement passé par l'intermédiaire du trophée aux captifs, pas plus qu'il ne peut fournir grâce à lui une preuve indiscutable de la véracité ou de l'inauthenticité des dires d'un auteur ancien. Témoignages écrits et plastiques ont parfois le même sujet d'énonciation, mais chacun apporte, à sa manière, des informations sur un temps et une pensée. Ils ne doivent être conçus ni comme la réalité fidèle ni comme une pure fiction : textes et images revêtent ici une valeur historique en tant qu'éléments contribuant à définir la société qui les a émis. Ils deviennent à ce titre un sujet d'étude pour le chercheur, dont la tâche n'est pas d'y distinguer des composants plus ou moins réels ou fictionnels, mais de comprendre les motifs et les modalités de ce mariage.

Bibliographie

- P. BIENKOWSKI (1918), *De signis Varianis a Roma receptis in anaglypho quodam expressis*, dans *Germania*, 2, p. 14-17.
- F. BIONDO (1543), *Roma restaurata et Italia illustrata*, II, 23, Venise.
- P. BRACCIOLINI dit LE POGGE (1449), *De varietate fortunae*, dans C.L. ULRICHS [éd.] (1871), *Codex Urbis Romæ Topographicus*, Wurtzbourg, p. 236.
- J. CAMP *et al.* (1992), *A trophy from the Battle of Chaironeia of 86 B.C.*, dans *American Journal of Archaeology*, 96, 3, p. 443-455.
- G. CASTELVI (2002), *Les trophées romains : monuments et iconographie (des modèles grecs à Byzance)*, dans *Mémoires de pierre et d'airain. Monuments et monnaies antiques, XVII^e journée d'études numismatiques*, Perpignan, Musée numismatique Joseph Puig, p. 17-39.
- (2003), *Le captif au trophée : développement d'un thème iconographique dans l'art romain (II^e siècle av. J.-C. - IV^e siècle ap. J.-C.)*, dans *Revue archéologique de Narbonnaise*, suppl. 35 (*Peuples et territoires en Gaule méditerranéenne. Hommage à Guy Barrauol*), p. 451-462.
- G. CASTELVI, J.M. NOLLA & I. RODÀ (sous presse), *Le trophée de Pompée dans les Pyrénées*, suppl. à *Gallia*.
- M. CLAVEL-LÉVÊQUE (1974), *Les Gaules et les Gaulois. Pour une analyse du fonctionnement de la Géographie de Strabon*, dans *Dialogues d'Histoire ancienne*, 1, p. 75-93.
- (1983), *La domination romaine en Narbonnaise et les formes de représentation des Gaulois*, dans *Modes de contacts et processus de transformation dans les sociétés anciennes, Actes du colloque de Cortone (24-30 mai 1981)*, Pise et Rome, p. 607-635 (= *Collection de l'École Française de Rome*, 67).
- M. CLAVEL-LÉVÊQUE & P. LÉVÊQUE (1982), *Impérialisme et sémiologie : l'espace urbain à Glanum*, dans *Mélanges de l'École Française de Rome*, 94, p. 675-698.

- F. COARELLI (1994), *Due fregi da Fregellae : un documento storico della prima guerra siriana?*, dans *Ostraka*, 3, p. 93–108.
- A.M. COLINI (1947), *La iscrizione dei trofei di Mario*, dans *Strenna dei Romanisti*, 8, p. 197–201.
- P. COUSSIN (1928), *Les triomphes de Domitien*, dans *Revue archéologique*, sér. 5, 28, p. 65–94.
- L. DE LACHENAL (1983), *Frammento di rilievo storico (inv. 8640)*, dans A. GIULIANO [éd.], *Museo Nazionale Romano. Le sculture*, 1/5, De Luca, p. 195–198.
- C. DUBOIS (1908), *Étude sur l'administration et l'exploitation des carrières dans le monde romain*, Paris, Fontemoing.
- M. DUBUISSON (1985), *La vision romaine de l'étranger. Stéréotypes, idéologie et mentalité*, dans *Cahiers de Clio*, 81, p. 82–98.
- J. FORMIGÉ (1949), *Le Trophée des Alpes (La Turbie)*, 2^e supplément à *Gallia*, Paris.
- A. FURTWÄGLER (1900), *Antike Gemmen*, III, Leipzig – Berlin, Giesecke & Devrient.
- A.K. GOLDSWORTHY (2003), *The Complete Roman Army*, Londres, Thames & Hudson.
- P. GROS (1980), *Note sur deux reliefs des « Antiques » de Glanum : le problème de la romanisation*, dans *Revue archéologique de Narbonnaise*, 13, p. 159–172.
- (1996), *L'architecture romaine, du début du III^e siècle av. J.-C. à la fin du Haut-Empire*, Paris, Picard.
- W. HELBIG (1963), *Führer durch die öffentlichen Sammlungen klassischer Altertümer in Rom*, 4^e éd., Tübingen, Wasmuth.
- A.J. JANSSEN (1957), *Het antieke tropaion*, Bruxelles, Erasmus.
- K.R. KRIERER (2004), *Antike Germanenbilder*, Vienne, Verlag der österreichischen Akademie der Wissenschaften.
- X. LAFON (1984), *Sur quelques représentations iconographiques des habitants de Narbonnaise de César à Tibère*, dans *Ktéma*, 9, p. 89–95.
- A. LANDSKRON (2005), *Parther und Sasaniden. Das Bild der Orientalen in der römischen Kaiserzeit*, Vienne, Phoibos.
- K. LEHMANN-HARTLEBEN (1924), *Ein Siegesdenkmal Domitians*, dans *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Römische Abteilung*, 38/39, p. 185–192.
- G.A. MANSUELLI (1963), *Trofeo*, dans *Enciclopedia dell'arte antica, classica e orientale*, VII, p. 996–998.
- F. MARTINELLI (1653), *Roma ex ethnica sacra*, Rome.
- H. MATTINGLY & E.A. SYDENHAM [dir.] (1968), *The Roman Imperial Coinage*, II, Londres, Spink.
- J.A. OSTROWSKI (1990), *Les personnifications des provinces dans l'art romain*, Varsovie, Comer.

- M. PFANNER (1983), *Der Titusbogen*, Mayence, von Zabern.
- G.-Ch. PICARD (1957), *Trophées romains. Contributions à l'histoire de la religion et de l'art triomphal de Rome*, Paris, de Boccard (= *Bibliothèque des Écoles française d'Athènes et de Rome*, 187).
- Fr. REBUFFAT (1996), *La monnaie dans l'Antiquité*, Paris, Picard.
- C. REINSBERG (1995), *Senatoren Sarkophag*, dans *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Römische Abteilung*, 102, p. 353–370.
- K. SCHUMACHER (1910), *Germanendarstellungen. Kataloge des Römisch-Germanischen Zentralmuseums zu Mainz n° 1, Darstellungen aus dem Altertum*, Mayence, Römisch-Germanisches Zentralmuseum.
- (1911), *Verzeichnis der Abgüsse und wichtigeren Photographien mit Gallier-Darstellungen, Kataloge des Römisch-Germanischen Central-Museums zu Mainz n° 3*, Mayence, Römisch-Germanisches Zentralmuseum.
- K. SCHUMACHER & A. RUPPERSBERG (1918), *Zur Darstellung des pompejanischen Gladiatorhelms*, dans *Germania*, 2, p. 44–46.
- A.S. STEFAN (2005), *Les guerres daciques de Domitien et de Trajan. Architecture militaire, topographie, images et histoire*, Rome, École Française de Rome.
- C.E. STEVENS (1952), *The « Bellum Gallicum » as a Work of Propaganda*, dans *Latomus*, 11, 1, p. 3–18.
- E.A. SYDENHAM (1952), *The Coinage of the Roman Republic*, Londres, Spink.
- G. TEDESCHI GRISANTI (1977), *I « Trofei di Mario ». Il ninfeo dell'acqua Giulia sull'Esquilino*, Rome, Istituto di studi Romani.
- E. TRZINSKI (1992), *Studien zur Ikonographie der Germania*, Münster, Westfälische Wilhelms-Universität.
- A. VISCOGLIOSI (1988), *Die Architektur-Dekoration der Cella des Apollon-Sosianus-Tempel*, dans E. KÜNZL [éd.], *Kaiser Augustus und die verlorene Republik*, Catalogue de l'exposition, Berlin, von Zabern, p. 136–148.
- E. ZWIERLEIN-DIEHL (1969), *Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Antikenabteilung*, Berlin, Munich, Prestel.

