HAL
open science

Cicéron, collectionnisme et connaissance de l´art grec

Karolina Kaderka

To cite this version:

Karolina Kaderka. Cicéron, collectionnisme et connaissance de l´art grec : (projet " Pillages de guerre vs. culture esthétique : les œuvres d'art grecques dans le contexte romain pendant la période de la République "). 2017. halshs-01539108v2

HAL Id: halshs-01539108

https://shs.hal.science/halshs-01539108v2

Preprint submitted on 21 Jun 2017

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

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

Bourses
Fernand
Braudel
IFER

Cicéron, collectionnisme et connaissance de l'art grec

Karolina Kaderka

N°130 | juin 2017

L'étude tente de faire apparaître, en soulignant l'importance d'une association des documents archéologiques et des sources littéraires, les aspects du transfert des œuvres d'art grec par les Romains à la fin de la République et plus précisément au temps de Cicéron. L'orateur et homme de lettres, qui désapprouve officiellement l'intérêt pour l'art considéré comme excessif, est en réalité un collectionneur passionné d'œuvres grecques et, de plus, ses traités de rhétorique attestent même une connaissance approfondie de l'histoire de l'art dans son propre cas, mais aussi dans celui de ses contemporains.

Working Papers Series

Cicéron, collectionnisme et connaissance de l'art grec

(projet « Pillages de guerre vs. culture esthétique : les œuvres d'art grecques dans le contexte romain pendant la période de la République »)

Karolina Kaderka

juin 2017

L'auteur

Karolina Kaderka est archéologue et historienne de l'art antique. Elle a obtenu en 2012 un doctorat (co-tutelle EPHE Paris/Université de Dresde), avec une thèse consacrée au décor tympanal des temples de Rome. En tant que post-doctorante Fernand Braudel-IFER *outgoing* à l'Université de Constance (2013/2014) elle a commencé un projet d'étude sur des pillages d'art et la culture esthétique des Romains pendant la République romaine. Depuis 2014 ATER à l'EPHE, associée dans l'équipe d'accueil AOROC (UMR 8546), elle poursuit ses travaux sur la sculpture antique et sur les transferts culturels et artistiques entre la Grèce et Rome.

Le texte

Ce texte a été rédigé grâce au soutien de la bourse Fernand Braudel-IFER outgoing lors du séjour de l'auteure à l'Université de Constance (2013/2014).

Citer ce document

Karolina Kaderka, *Cicéron, collectionnisme et connaissance de l'art grec*, FMSH-WP-2017-130, juin 2017.

© Fondation Maison des sciences de l'homme - 2015

Informations et soumission des textes :

wpfmsh@msh-paris.fr

Fondation Maison des sciences de l'homme
190-196 avenue de France
75013 Paris - France

http://www.fmsh.fr
http://halshs.archives-ouvertes.fr/FMSH-WP
http://wpfmsh.hypotheses.org

Les Working Papers et les Position Papers de la Fondation Maison des sciences de l'homme ont pour objectif la diffusion ouverte des travaux en train de se faire dans le cadre des diverses activités scientifiques de la Fondation : Le Collège d'études mondiales, Bourses Fernand Braudel-IFER, Programmes scientifiques, hébergement à la Maison Suger, Séminaires et Centres associés, Directeurs d'études associés...

Les opinions exprimées dans cet article n'engagent que leur auteur et ne reflètent pas nécessairement les positions institutionnelles de la Fondation MSH.

The Working Papers and Position Papers of the FMSH are produced in the course of the scientific activities of the FMSH: the chairs of the Institute for Global Studies, Fernand Braudel-IFER grants, the Foundation's scientific programmes, or the scholars hosted at the Maison Suger or as associate research directors. Working Papers may also be produced in partnership with affiliated institutions.

The views expressed in this paper are the author's own and do not necessarily reflect institutional positions from the Foundation MSH.

Résumé

L'étude tente de faire apparaître, en soulignant l'importance d'une association des documents archéologiques et des sources littéraires, les aspects du transfert des œuvres d'art grec par les Romains à la fin de la République et plus précisément au temps de Cicéron. L'orateur et homme de lettres, qui désapprouve officiellement l'intérêt pour l'art considéré comme excessif, est en réalité un collectionneur passionné d'œuvres grecques et, de plus, ses traités de rhétorique attestent même une connaissance approfondie de l'histoire de l'art dans son propre cas, mais aussi dans celui de ses contemporains.

Mots-clefs

Cicéron, collectionnisme, art grec, butin de guerre, République romaine

Cicero, art collecting and knowledge of Greek art

(project "War booty versus aesthetic culture: Greek works of art in Roman context during the Republican period")

Abstract

This study aims to show, by highlighting the importance of the combination of archaeological evidence and literary sources, the aspects of the transfer of Greek works of art by the Romans at the end of the Republic and specifically at the time of Cicero. The orator and man of letters, who officially disapproves all interest in art, considered as excessive, is actually a passionate collector of Greek art and what's more, his treatises on rhetoric even attests a thorough knowledge of art history in his case as well as in his contemporaries'.

Keywords

Cicero, art collecting, Greek art, war booty, Roman Republic

Sommaire

Introduction : la rencontre des Romains avec la culture grecque 5

Le marché de l'art entre la Grèce et la Rome au temps de Cicéron 5

Cicéron contre Verrès 7

Cicéron en tant que collectionneur d'art 8

Les traités de rhétorique de Cicéron et l'art grec 10

Bibliographie 14

Introduction : la rencontre des Romains avec la culture grecque

Le développement de la culture romaine est inséparable des contacts culturels des Romains avec ses voisins, qu'il s'agisse des contacts avec d'autres tribus italiques, avec les Étrusques ou avec les Grecs, bien avant que leurs territoires ne fassent partie de la République romaine (Camporeale G. 2010 : 7-29). L'intérêt des Romains pour la culture grecque et leur admiration pour les œuvres d'art helléniques s'est éveillé au moment de leurs premiers contacts directs avec cette culture (Vogt-Spira G. 1996 : 11-33). Les colonies grecques d'Italie du Sud et de Sicile s'étaient développées depuis le VIIIe siècle av. J.-C., de façon concomitante à l'essor de la civilisation romaine dans le centre de la péninsule Apennine. Après la conquête de ces colonies par les Romains qui a fait de la ville de Rome la capitale d'un État puissant et qui se termina au IIIe siècle av. J.-C., une stratégie militaire efficace permit, entre le IIe et Ier siècle av. J.-C., l'expansion romaine dans les territoires orientaux du bassin méditerranéen, dominés eux aussi par la culture grecque (Salmon E.T. 1982).

Il va de soi qu'après les victorieuses campagnes militaires romaines, les prises de guerre furent systématiquement rapportées à Rome par les généraux triomphateurs et leurs troupes (Coudry M. – Humm M. 2009 ; Pape M. 1975). S'il s'agissait en premier lieu des insignes ou d'autres éléments de l'équipement militaire pris à l'ennemi, les objets d'art figuraient eux aussi parmi le butin et devinrent de plus en plus prisés. D'emblée, ils prirent place dans les processions triomphales et furent dédiés sur des places ou dans des édifices publics, ou bien alors exposés lors de jeux sur le forum et dans les théâtres (Östenberg 2009 ; Holliday 2002 : 22-121 ; Hölscher 1978 : 315-357). Les sources littéraires et archéologiques nous confirment qu'exposer les prises de guerre dans les sanctuaires était aussi chose courante.

C'est à ce moment-là, à la suite de contacts directs et constants avec la société et la culture grecques, qu'a lieu l'hellénisation des élites romaines qui, conscientes de sa grandeur, érigent la culture grecque en modèle : une éducation à la grecque fait dès lors partie du bon ton romain et la bonne société romaine devient bilingue (Vogt-Spira G. – Rommel B. 1999 ; La Rocca 1990 : 289-495). Les écoles philosophiques grecques jouissent d'une grande popularité chez les Romains qui s'adonnent à la *philosophia* ; la connaissance de la littérature grecque fait partie de la culture générale des Romains bien éduqués. Les nouvelles œuvres de la littérature latine se construisent alors sur des modèles grecs et, dans la sphère esthétique, les œuvres d'art sont transférées à Rome en nombre croissant : le butin de guerre ne suffit plus à satisfaire les Romains qui se fournissent désormais couramment en art grec pour embellir leurs résidences privées (Galsterer H. 1994 : 857-866).

Le marché de l'art entre la Grèce et la Rome au temps de Cicéron

L'achèvement des œuvres grecques charme les Romains à tel point qu'ils constituent un véritable marché de l'art afin de faciliter la venue de ces œuvres non seulement dans la capitale, mais aussi dans leurs lieux de villégiature, dans la campagne romaine où ils possèdent de vastes villas (Neudecker R. 1988). La passion de collectionner des objets d´art grec dans ses demeures se développe depuis le IIe siècle av. J.-C. et tout particulièrement au cours du Ier siècle av. J.-C. ; elle devient une pratique tout à fait courante chez les membres de l´aristocratie romaine (Stähli A. 1998 : 55-86 ; Bartman E. 1994 : 71-88 ; Neudecker R. 1998 : 77-91). Des ateliers de copistes chargés de créer des œuvres à la grecque s'établissent même alors dans le monde grec et s'installent finalement aussi à Rome afin de travailler sur place pour les nouveaux commanditaires. Ils imitent non seulement les styles de l'art grec plus ancien, mais ils réalisent aussi des œuvres éclectiques réunissant des éléments des différents styles (Anguissola A. 2012 ; Geominy W. 1999 : 38-59 ; Fullerton M. D. 1998 : 94-99 ; Cain H.-U. – Dräger O. 1994 : 809-830).

Tandis qu'un très grand nombre de sources littéraires atteste que des œuvres d'art précises d'artistes grecs célébrissimes faisaient partie du butin de guerre des généraux romains vainqueurs, notamment au IIe et Ier siècle av. J.-C. (Bravi A. 2012 ; Holtz S. 2009 : 187-206 ; Galsterer H. 1994 : 857-866 ; Pape M. 1975) et de leur exposition dans des endroits publics notamment de la capitale, ce sont surtout les sources archéologiques, tout à fait remarquables, qui nous font mieux connaître le marché de l'art entre la Grèce et Rome. Il ne s'agit pas seulement de la statuaire

provenant des villas romaines du golfe du Naples, sur la base desquelles on peut reconstituer de véritables programmes iconographiques au sein de ces résidences (Neudecker R. 1998 : 77-91 ; Neudecker R. 1988), particulièrement bien conservées grâce à l'éruption meurtrière du Vésuve en 79 ap. J.-C. Il s'agit aussi des dépôts de cargaisons dans les ports grecs et d'objets provenant des naufrages des navires de commerce survenus sur la route en traversant la Méditerranée (Gelsdorf F. 1994 : 759-766). Grâce au fait que les documents archéologiques les plus importants de ce genre sont datables des environs du deuxième quart du Ier siècle av. J.-C., on peut acquérir des informations assez précises sur les objets d'art grec qui ont été particulièrement recherchés par les Romains à cette époque.

De manière concrète, nous pouvons citer le nom d'Euphranor, sculpteur et peintre célèbre du milieu du IVe siècle av. J.-C., auquel on attribue un certain nombre de sculptures transportées à Rome au Ier siècle av. J.-C. Pline l'Ancien (N.H., XXXIV, 77) nous apprend que Q. Lutatius Catullus dédia en contrebas du Capitole une Athéna en bronze d'Euphranor, une œuvre grecque connue par la suite comme Minerva *Catulliana*. La date de la dédicace de cette statue coïncide à quelques années près avec la datation de deux ensembles d'œuvres d'art mis au jour dans un dépôt au port du Pirée détruit par un incendie, qui étaient sans doute originairement destinés à rejoindre Rome par navire. Le premier de ces ensembles contenait deux statues en bronze de remarquable qualité, attribuées à Euphranor (Sauron 2013 : 38-39) : l'une représente Athéna et l'autre Artémis. Le second dépôt, d'importance légèrement moindre quant à la qualité d'objets grecs qu'il contenait, fournit, grâce à la plus récente des monnaies associées à l'ensemble, une date post quem pour la destruction du dépôt qui pourrait coïncider avec l'incendie du Pirée par Sylla en 86 av. J.-C. (Varoucha-Christodoulopoulou I. 1960 : 485-503).

Les célèbres épaves d'Anticythère et de Mahdia complètent l'image du marché de l'art fleurissant entre la Grèce et Rome à cette époque. Le navire coulé au large de l'île grecque d'Anticythère au second quart du Ier siècle av. J.-C. transportait en effet, outre la célèbre machine astronomique en bronze, un très grand nombre d'œuvres d'art (Kaltsas N. – Vlachogianni E. – Bouyia P. 2012 ; Svornos I.N. 1903). Si cette cargaison n'a jamais atteint la clientèle romaine, de nombreux objets ont pu être repêchés du fond marin et étudiés. Parmi les plus remarquables figure le fameux Ephèbe d'Anticythère, un bronze datant de la seconde moitié du IVe siècle av. J.-C. et attribué également à Euphranor. Le style de cet artiste, s'il s'agit réellement de l'auteur de ces statues, semble avoir été particulièrement à la mode à l'époque. Les nombreuses copies d'originaux classiques de la cargaison, sculptées en marbre de Paros, incluent par ailleurs une copie du célèbre Héraclès du type dit Farnèse, de Lysippe.

Le navire marchand grec échoué quelques années plus tôt (Baratte F. 1995 : 213) que celui d'Anticythère au large du cap tunisien de Mahdia permet de compléter le tableau des objets grecs livrés aux riches Romains et de montrer ce qui était particulièrement prisé à l'époque. Les objets les plus coûteux sont sans doute les sculptures en bronze et celles en marbre pentélique de production néo-attique. Le navire transportait néanmoins aussi en grand nombre des éléments d'architecture et des objets décoratifs en marbre et en métal, des appliques de tous genres, tout comme de nombreux objets en usage dans la vie quotidienne, mais de grand luxe ; les représentations de thématiques théâtrale et dionysiaque sont très fréquentes (Hellenkemper Salies G. et al. 1994 ; Fuchs W. 1963). Il est évident que le goût des Romains était très diversifié : à côté des œuvres des grands artistes anciens des différents styles, on achetait des copies, des variations, des œuvres variées et des objets divers, créant ainsi une ambiance éclectique chez soi (Cain H.-U. – Dräger O. 1994 : 809-830 ; Geominy W. 1999 : 38-59). La popularité de tout ce qui ressemblait à des objets grecs encourageait une production de masse.

En l'occurrence, ce marché de l'art ne concernait que les élites, dont seulement les plus riches pouvaient constituer de véritables collections. Dans les sources écrites de la République, les mentions concernant le collectionnisme privé des œuvres d'art grec invoquent toutefois au moins une légère connotation négative : le luxe croissant au sein de l´élite romaine est jugé décadent (Salluste, *Catil.*, 11, 5-7 ; Tite-Live. 36, 6, 7 et 9 ; Rawson E. 1985 : 193). Le plus grand accusateur public de l´accumulation démesurée des produits de luxe était au IIe siècle av. J.-C. Caton l'Ancien, pour lequel une telle démesure, liée à l'hellénisation, ne répondait pas aux valeurs de la République, et

représentait une menace pour l'ordre républicain (en résumé voir Jehne M. 1999 : 115-134). À côté des critiques du luxe croissant dans la société romaine, les pillages guerriers d'art suscitaient également des protestations. Celles-ci relevaient de deux courants : le courant grec, d'après Polybe (9, 10, 1-13), qui considérait que priver une cité de ses ornements n'attisait que la haine et la jalousie et le courant romain, dans le sillage de Caton l'Ancien, qui voyait dans l'appropriation de l'art une sorte de corruption des valeurs romaines (développé dans Miles M.M. 2008 : 82-95 ; pour Caton voir aussi Jehne M. 1999).

Cicéron contre Verrès

À côté des pillages guerriers qui suivaient une victoire et qui étaient régi par des règles particuliers (sur le droit et la morale du pillage voir principalement Tarpin M. 2013 : 81-100), un certain nombre d'œuvres grecques provenait des pillages complétement illégitimes qui résultaient d'abus de pouvoir des magistrats romains. Il s'agissait ici simplement du vol ou du racket. Cicéron se saisit d'une telle affaire. L'homme d'État et l'orateur célébrissime de la fin de la République établit sa notoriété à la fin des années 70 av. J.-C. comme avocat des Siciliens lors du procès contre C. Verrès. Propréteur de Sicile de 73 à 71 av. J.-C., Verrès avait, lors de sa magistrature, pillé l'île de ses ressources et des œuvres d´art grec de propriété publique et privée (Dubouloz J. – Pittia S. 2007). À côté des statues grecques des artistes célèbres, il avait une passion prononcée notamment pour la vaisselle en métal précieux avec des appliques de tous genres (*Verr.*, 2, IV, 32-35, 37-38, 48-54 ; Robert R. 2007 : 15-34). Verrès, sans aucun doute par crainte d'une condamnation sévère, partira en exil avant la fin du premier procès et Cicéron, qui avait prévu d'emblée plusieurs discours contre lui, les fait publier. Dans son *Actio secunda*, jamais prononcée, il consacre un de ces cinq livres uniquement aux pillages des œuvres d'art en Sicile par le propréteur insatiable.

Lors de l'argumentation dans ce cinquième livre, il cite un très grand nombre d'œuvres d'art illustres dont la plupart avaient été pillées par Verrès et les noms des artistes grecs célèbres qui les ont créées. En même temps, il ajoute des passages dans lesquels il souligne le fait de ne pas être lui-même un très grand connaisseur de l'art. Le passage emblématique est celui dans lequel il commente les anciennes statues grecques pillées par Verrès dans un ancien sanctuaire de la maison de C. Heius, un riche habitant de la ville sicilienne de Messine :

> « la première est le Cupidon en marbre de Praxitèle (ne vous étonnez pas ; tout en menant mon enquête contre Verrès, j'ai appris jusqu'au nom des artistes) ; le même artiste, je crois, est l'auteur du Cupidon de même style qui est à Thespies (…) ; lui faisant pendant, un Hercule merveilleux en bronze. On le disait de Myron, je crois ; oui, c'est bien exact. (…) Il y avait en outre deux statues de bronze, pas très grandes, mais d'une grâce exquise (…) ; on les appelait des Canéphores, mais le nom de l'artiste ? Oui, le nom ? Tu me le rappelles bien : c'est de Polyclète qu'elles étaient, disait-on. » (*Verr.*, 2, IV, 4-5)

En énumérant les statues pillées par Verrès, Cicéron cherche l'aide du *plenum* pour trouver les noms des artistes célèbres qui les ont sculptées et affirme avoir mémorisé tous les noms des artistes qu'il cite uniquement pour les besoins de la préparation de sa plaidoirie. Il ajoute un peu plus loin, en faisant allusion à des prix très bas que Verrès prétend avoir payé : « J'aime à voir ces beaux noms d'artistes, que les connaisseurs exaltent jusqu'au ciel, tombés si bas après évaluation de Verrès » (2, IV, 12). Ce commentaire sous-entend qu'il juge exagérés les prix exorbitants que ce genre d'objets coûte sur le marché d'art. Dans un autre passage, Cicéron souligne l'attachement des Grecs pour les œuvres d'art grec anciennes, et remarque la différence entre les Grecs et les Romains : « En effet les Grecs ont une vraie passion pour ces objets que nous méprisons », c'est pour cela, explique-t-il, qu'on leur laissait leurs objets comme une sorte de consolation dans leur dépendance et ajoute : « ces objets agréables à leurs yeux, frivoles aux nôtres » (2, IV, 134). Il énumère ensuite un grand nombre d'œuvres d'art grec connues de Grèce et d'Asie mineure et leurs célèbres créateurs. Il mentionne par exemple Europe sur un taureau et un satyre dans le temple de Vesta à Tarente, un célèbre Éros de Thespies, la fameuse Aphrodite de Cnide et la peinture très connue de la même déesse à Kos, en s'arrêtant finalement sur l'illustre vache de Myron (2,4, 135).

Les passages qui mentionnent des vols d'œuvres d'art grec par Verrès chez les riches Siciliens et les autres commentaires présentés ci-dessus témoignent du fait que ceux-ci étaient déjà aussi

des amateurs d'objets anciens, même si leurs possessions semblent avoir été limitées à quelques-uns, d'après ce que nous transmet Cicéron. En soulignant le fait que le goût pour les œuvres d'art grecques est courant chez les Grecs, mais n'appartient pas aux préoccupations habituelles des Romains, il dévoile toutefois une certaine culture relative aux œuvres grecques connues. Il est difficile d'imaginer que Cicéron a mémorisé ces informations à seule fin de sa plaidoirie : il aurait largement suffit de faire référence aux œuvres grecques célèbres présentes sur les anciens territoires grecs sans énumérer des exemples précis, si ces œuvres n'étaient pas familières ni à lui ni à ceux à qui s'adressait son discours.

Ces contradictions sur la (mé)connaissance de l'art grec sont apparentes dans l'ensemble de l'œuvre de Cicéron et ont encouragé un véritable débat scientifique sur ce sujet (par exemple Marinone 1997 ; Zimmer G. 1994 : 867-873 ; Desmoulez 1976 ; Bardon 1960 : 1-13 ; Showerman G. 1904 : 306-314). Parmi les différentes hypothèses la plus plausible semble celle qui explique que la posture de Cicéron dans son œuvre dépend du contexte dans lequel le rhéteur se présente, et ainsi du public qui est visé (Gotter U. 2001 : 17-35, 250-268 ; Leen A. 1991 : 229-245 ; Michel A. 1960 : 298-327). Cette théorie semble en effet pouvoir expliquer les contradictions apparentes, mieux qu'une inconséquence de l'homme politique ou qu'un développement progressif de sa personnalité. Et ceci semble particulièrement flagrant dans les passages concernant l'art grec. Comme il a déjà été remarqué, la seconde partie des Verrines n'a jamais été déclamée publiquement. Elle était néanmoins écrite en tant qu'inculpation publique et était ainsi destinée à un large auditoire composé des sénateurs et du public. C'est le succès du premier discours qui a fait que l'*Actio secunda* n'a atteint finalement qu'un public réduit de lettrés romains.

Les figures rhétoriques qui font croire à l'ignorance de Cicéron en matière d'art sont adressées à un large auditoire. Toutefois son évocation d'œuvres célèbres demeurées en place dans leurs cités méditerranéennes d'origine, alors que Verrès commettait ses exactions en Sicile, élève son discours au niveau de son public de sénateurs : ils avaient l'habitude d'admirer ces œuvres non seulement dans la capitale, mais également lors de leurs voyages et chez eux. Cependant, il ne fallait pas trop en faire, car, comme le souligne Cicéron dans un de ses manuels sur l'art oratoire, un rhéteur semble plus sympathique et plus convainquant quand il ne manifeste pas trop de son habilité et de son érudition grecque (*De Orat.*, II, 153).

Cicéron en tant que collectionneur d'art

En contradiction avec ce qu'il affirme dans les *Verrines*, Cicéron était lui-même un collectionneur d'art. Grâce à son ami proche, Titus Pomponius Atticus, avec lequel Cicéron se lie d'amitié au moment de son voyage de formation en Grèce entre 79 et 77 av. J.-C. (Bringmann K. 2010) et qui publie le recueil de lettres que Cicéron lui avait envoyé lors de leurs échanges épistolaires entre 68 et 44 av. J.-C., il est possible d'en savoir plus sur le collectionnisme de Cicéron. C'est en effet Atticus qui était chargé de lui dénicher des œuvres grecques pour ses diverses résidences italiennes et le rhéteur s'adresse à lui en pleine confiance pour lui demander : « les statues et autres objets d'art qui te paraîtront convenir à l'endroit en question, à mes préférences, à ton goût si pur, surtout ce qu'il te semblera fait pour un gymnase et pour un xyste. Car je suis là-dessus si emballé que je mérite bien ton aide, mais aussi presque le blâme d'autrui. » (*Ad Att.*, 1, 8, 2.). La dernière phrase dans laquelle Cicéron souligne sa passion privée montre que cette recherche du décor coûteux pour ses résidences n'était pas toujours vue de manière favorable, voire qu'elle était vivement critiquée. Dans plusieurs lettres à Atticus, il cherche en particulier des objets pour orner le gymnase de sa villa à Tusculum (1, 6, 2; 1, 9, 2; 1, 11, 3 ; voir aussi 1, 3, 3), qu'il appelle Académie d'après le modèle de l'Académie de Platon qui fut établie également dans un *gymnasion* :

> « Ce que tu m'écris au sujet de l'*hermathena* m'est extrêmement agréable : c'est proprement l'ornement qui convient à mon Académie, car Hermès décore habituellement tous les gymnases, et Minerve va spécialement au mien. Aussi voudrais-je que, comme tu me l'écris, tu ornes ce lieu des autres objets d'art aussi, les plus nombreux possible. Les statues que tu m'as envoyées précédemment, je ne les ai pas encore vues. Elles sont dans ma propriété de Formies, pour laquelle je me dispose à partir en ce moment. Je les apporterai toutes dans celle de Tusculum. La décoration de ma villa

> de Gaète, ce sera pour le jour où je serai un richard. » (*Ad Att.*, 1, 4, 3)

Dans une autre lettre à Atticus (1, 1, 5), il commente de nouveau le pilier hermaïque d'Athéna : « Ton hermathena fait mes délices, et on l'a mise en si belle place que c'est le gymnase tout entier qui paraît un ex-voto offert à la déesse ». Les autres parties de ses villas n'en étaient pas moins ornées, comme l'atteste un passage d'une autre lettre qui concerne de nouveau la villa de Tusculum : « Je te prie en outre de me procurer des bas-reliefs que je puisse enchâsser dans les murs de mon petit atrium, et deux margelles ornées de reliefs. » (1,10, 3 ; voir aussi 1, 5, 7 et 1,7).

Les nombreux échanges avec Atticus montrent non seulement l'existence d'un marché de l'art à l'époque dont le fonctionnement nécessitait d'avoir des agents sur place qui se chargeaient des achats et des négociations, mais aussi le besoin d'aménager les intérieurs selon certains principes : les objets devaient s'accorder avec la nature des pièces pour lesquels ils étaient acquis (pour le terme *decor/propon* voir Cic., Or., 70 ; Politt J.J. 1974 : 343). Si la correspondance des objets avec la fonction des pièces était thématique, on ne trouve pas de mentions de styles particuliers privilégiés dans la littérature ancienne et on peut ainsi penser à des aménagements éclectiques tels que nous le montre la documentation archéologique. Le fait que Cicéron laisse à Atticus une liberté quant au choix des objets précis qui lui étaient destinés a amené certains chercheurs à penser que Cicéron n'était lui-même pas un grand connaisseur d'art et qu'il privilégiait simplement des objets à la mode (Zimmer G. 1994 : 867-873). C'est toutefois plutôt le contraire qui semble être le cas si on s'en tient aux passages présentés ici. Alors qu'Atticus semble satisfaire toutes les attentes de Cicéron, ce dernier se montre moins content des autres transactions qui ont été faites pour lui dans une lettre à son ami M. Fabius Gallus en 46 av. J.-C. :

> « Comme tout serait facile, mon cher Gallus, si tu avais acheté ce dont j'avais envie, et pour le montant que j'avais fixé. (…) Par ignorance de mes principes, tu as acquis ces quatre ou cinq statues pour un prix que ne valent pas, à mon sens, toutes les statues du monde. Tu compares ces Bacchantes avec les Muses de Métellus : aucune ressemblance ! D'abord, je n'aurais jamais estimé les Muses en personne à un tel prix, et cela avec l'approbation de toutes les Muses ! Encore l'ensemble était-il approprié à une bibliothèque et assorti à mes études. Mais quelle place y a-t-il chez moi pour des bacchantes ? » (*Ad Fam.*, 7, 23, 1-3)

et plus loin il ajoute « Non, mais que ferait d'une statue de Mars un partisan de la paix comme moi » ?

Cicéron se montre critique au sujet des statues acquises pour lui par Gallus. Celui-ci a acheté des figures dionysiaques, une thématique de décor certes populaire et recherchée, comme l'atteste par exemple la cargaison de Mahdia, mais qui ne correspond pas à l'esprit de Cicéron qui souhaite de toute évidence mettre en valeur son côté intellectuel et sa nature conciliante. Cicéron a donc très clairement une idée précise sur la nature des œuvres qu'il souhaite avoir. Il est par ailleurs évident que donner une certaine liberté à son agent était un choix stratégique qu'on pratique encore de nos jours : c'est ainsi qu'on peut tomber sur une perle rare.

Il est douteux que Cicéron n'ait acquis ses connaissances en histoire de l'art grec qu'à l'occasion du procès contre Verrès, comme il le prétend. Son éducation à la grecque culmine avec un séjour d'études à Athènes bien avant le procès, et les textes antiques comme l'archéologie (dont quelques exemples ont été présentés ci-dessus) montrent que l'import de produits grecs était pratiqué en quantité non négligeable à l'époque : tout suggère que Cicéron figurait déjà parmi les nombreux destinataires d'objets grecs. Les extraits de ses écrits prouvent même qu'il était un connaisseur, même s'il affirmait le contraire dans les *Verrines*.

Les sources écrites fournissent peu d'informations sur la possession d'œuvres d'art dans les maisons des contemporains de Cicéron : L. Cornelius Sylla possédait l'Hercules Trapezios de Lysippe (Martial, IX, 43,10) ; M. Aemilius Paullus orna sa maison de portraits dans des clipei (Neudecker R. 1988 : 24) ; Sextus Titius, le tribun de la plèbe de 99 av. J.-C., possédait un portrait en buste (Neudecker R. 1988 : 25) et un certain L. Sisenna avait réuni une collection de vaisselle en argent (Verr., 2, IV, 65). L. Licinius Lucullus avait exposé des sculptures et peintures qu'il avait achetées dans ses *horti Luculliani* et sans doute aussi l'intérieur de ses résidences (Plutarque, *Lucull.*, 39,2). L'archéologie dans les plus luxueuses demeures du Golfe de Naples reste sur ce sujet plus éloquente (Neudecker R. 1998 : 77-91).

Les traités de rhétorique de Cicéron et l'art grec

Pour juger de la connaissance de l'art grec à Rome au milieu du Ier siècle av. J.-C. et notamment chez Cicéron, il existe encore une catégorie d'ouvrages écrits par l'orateur et homme de lettres dans lequel l'art grec est abordé : les traités de rhétorique. L'art oratoire était un élément important de la vie publique romaine et Cicéron, en tant que maître illustre de cet art, a rédigé plusieurs manuels de rhétorique et traités sur l'art oratoire. Trois d'entre eux nous intéressent pour notre propos. Dans le plus ancien, *De Oratore*, qui fut publié en 55 av. J.-C., Cicéron tente de définir à travers des dialogues fictifs entre les grands orateurs de la génération précédente – l'orateur Antoine, Crassus, Scaevola l'Augure, et plus tard aussi Catulus, César et Strabon –, ce que sont l'éloquence politique et l'orateur idéal. Dans le Brutus, publié en 46 av. J.-C., il conçoit un dialogue fictif avec les orateurs Brutus et Atticus, en leur racontant l'histoire de l'art oratoire à Rome et décrivant les qualités de tous les orateurs romains. Dans l'*Orator ad Brutum* enfin, rédigé la même année, il décrit l'orateur idéal.

C'est dans son *De oratore* que Cicéron laisse l'orateur Antoine expliquer l'importance, pour ceux désireux de se perfectionner dans l'art oratoire, d'obtenir de solides bases théoriques et pratiques en rhétorique (*De Orat*., II, 68-73). Celui-ci fait le parallèle avec l'art : la maîtrise dans la représentation des motifs de base doit permettre à un sculpteur ou un peintre de créer aussi d'autres images (II, 69-70), en précisant : « que ne le fut Polyclète, lorsqu'il travaillait à son Hercule, pour rendre l'hydre ou la peau du lion, quoiqu'il n'eût jamais fait ni de l'une ni de l'autre une étude particulière » (II, 70). En soulignant l'importance de la capacité d'un rhéteur à nuancer le ton et le rythme dans ses discours (II, 72-73), Cicéron utilise la voix de l'orateur Antoine pour résumer la nécessité de se perfectionner dans l'art oratoire en faisant de nouveau un parallèle avec l'art grec : « Si l'orateur, embrassant ces diverses parties de sa tâche, parvient, nouveau Phidias, à dresser en pieds une Minerve, alors, soyons-en sûrs, pas plus que le maître-statuaire n'eut de peine à sculpter le bouclier de la déesse, il n'aura besoin de leçons, lui, pour réaliser des ouvrages de moindre importance. » (II, 73).

Les passages cités attestent non seulement une connaissance précise de la part de Cicéron de la célèbre statue d'Athéna *Parthénos* de Phidias, avec son bouclier couvert de scènes de l'Amazonomachie, la Gigantomachie et la Centauromachie, et qui aurait même contenu un portrait de Périclès et un autre de Phidias lui-même (Pline l'Ancien, *N.H.*, XXXVI, 18 ; Paus., *Pericl.*, 31 ; Cic., *Tusc.*, I, 15, 34), mais aussi sa connaissance d'une statue d'Héraclès tueur de l'Hydre, sculptée par Polyclète et dont l'existence nous est transmise uniquement par ce passage (Muller-Dufeu 2002 : 298-301).

En expliquant par la suite la méthode de la mnémotechnique, qui est susceptible d'être d'une très grande utilité pour un rhéteur, Antonius conseille de mémoriser des images précises dans des lieux précis et mémoriser ainsi son discours : « comme un peintre habile marque les rapports de distance par la différence de proportions des objets » (*De Orat*., II, 358). On peut se demander à juste titre, et cela semble même plus que probable, si Cicéron ne fait pas référence aux peintures grecques complexes de l'époque classique comprenant de nombreux personnages placés sur différents niveaux de la composition (pour ce genre de compositions voir Cousin C. 2000 : 61-103). Ces images, peintes par les artistes illustres comme Polygnote, figuraient par exemple dans la *stoa Poikilé* à Athènes (Paus., I, 15 ; Shoe Meritt L., 1970 : 255-258), un endroit célèbre non seulement pour son décor, mais aussi pour son association avec l'école philosophique stoïcienne. Lors de son séjour à Athènes, Cicéron a certainement visité cet endroit. On voit des réminiscences de tels peintures (Denoyelle, M. 1997) sur le célèbre cratère des Niobides au Louvre (G 341) qui reproduit la scène du massacre des enfants de Niobé par Artémis et Apollon en les plaçant à divers endroits du vase.

En laissant parler Crassus, Cicéron lui fait souligner le fait qu'on peut être un excellent rhéteur, sans pourtant devoir ressembler à un autre. Celui-ci fait aussi une transposition avec les beaux-arts en citant les noms des sculpteurs et peintres les plus célèbres de l'époque classique et en reconnaissant à chacun son individualité :

> « Un est l'art de la sculpture. Myron, Polyclète, Lysippe y ont excellé ; chacun des trois est différent des autres ; mais l'on ne voudrait pas qu'aucun d'eux fût différent de lui-même. Un est l'art de la peinture et l'ensemble de ses

règles. Cependant Zeuxis, Aglaophon, Apelle sont très différents les uns des autres ; mais rien, dans son art, ne semble manquer à aucun d'eux. Et si cette variété, toute réelle qu'elle soit, étonne dans ces arts en quelque sorte muets, combien n'est-elle pas plus étonnante dans l'éloquence et l'art de la parole ? » (De Orat., III, 26)

Pour souligner l'importance de l'exercice pour un rhéteur – car selon Crassus même un rhéteur médiocre a toutes les chances d'être reconnu grâce à la pratique (III, 78-81), il fait de nouveau un parallèle avec un artiste grec : « laissons je ne sais quel Pamphile dessiner sur des bandes d'étoffe une chose aussi importante, comme on fait d'un amusement pour les enfants ». Pamphile d'Amphipolis était un peintre de la première moitié du IVe siècle av. J.-C., qui compta Apelle parmi ses élèves. Rares sont les mentions antiques qui évoquent ce peintre (Pline l'Ancien, *N.H.*, XXXV, 76 et 77) que Cicéron connaissait au moins de nom.

Tandis que dans les passages du *De Oratore* on peut trouver des renvois plutôt génériques à des artistes grecs et à leurs œuvres connues, qui prouvent une certaine culture, mais pas nécessairement une connaissance approfondie des styles de l'art grec, dans le *Brutus*, au-delà des simples parallèles avec les beaux-arts et les mentions de Myron (*Brut.*, 75) et de son Athéna *Parthénos* (256-257), de Phidias (228), de Lysippe et de Polyclète avec son Doryphore (296), on trouve de vraies évaluations artistiques d'artistes précis.

En parlant de la rhétorique et particulièrement de Caton l'Ancien, Cicéron signale que « l'antiquité » est mal considérée dans l'art oratoire, dans le sens où ce dernier est soumis à un développement constant vers la perfection. Évidemment, ce passage permet en réalité de mettre en valeur la rhétorique actuelle et notamment Cicéron lui-même. Dans le même temps, il justifie Caton l'Ancien qui représente les débuts de la rhétorique à Rome à l'aide d'un nouveau parallèle avec l'art :

> « Parmi les personnes qui ont des regards pour des œuvres d'un ordre moins relevé, quelle est celle qui ne se rende compte que les statues de Canachos ont trop de raideur pour reproduire la réalité vivante ; que celles de Calamis, avec de la dureté, sont cependant plus souples que celles de Canachos ; que celles de Myron, si elles n'atteignent pas encore tout à fait la vérité de la nature, sont pourtant des œuvres qu'on n'hésiterait pas à appeler belles ; que plus belles encore sont les statues de Polyclète, véritables chefs-d'œuvre, du moins à ce qu'il me semble. De même en peinture : Zeuxis, Polygnote, Timanthe et les artistes qui n'ont employé que quatre couleurs, sont cités avec éloges pour leur modelé et le trait de leur dessin, au lieu que dans Aétion, Nicomaque, Protogène, Apelle, tout déjà est parfait. Et peut-être en est-il ainsi de toutes choses : le premier essai et la perfection ne sont jamais simultanés ». (*Brut.*, 70-71).

Cicéron montre ici, en donnant l'avis sur leur style, sa bonne connaissance des créations sculpturales et statuaires de l'époque classique. Certains parmi les artistes, comme par exemple Calamis ou Canachos ne sont pas mentionnés dans les *Verrines* et il est donc improbable qu'il les a connus dans le cadre des préparatifs de sa plaidoirie.

Même dans l'*Orateur*, Cicéron démontre sa grande culture générale et son érudition en matière d'art en évoquant des artistes grecs et leurs œuvres connues. En décrivant l'orateur idéal, il rapproche, en y associant les « idées » platoniciennes, l'idéal de l'éloquence et celui de la création artistique, plus particulièrement celui de Phidias qui devait avoir à l'esprit, en sculptant le célèbre Zeus d'Olympie ou l'Athéna *Parthénos*, une image parfaite qu'il tenta de reproduire en pierre du mieux possible (Or., 8-11). En parlant des Grecs anciens, il spécifie que, comme dans tous les arts, dans la poésie et la rhétorique il y a les meilleurs et les très bons. Puis il ajoute :

> « Et ce ne sont pas seulement les disciplines les plus hautes dont les hommes supérieurs ne se sont pas laissé détourner, mais les artistes manuels non plus n'ont pas renoncé à leur art quand ils n'ont pas pu rendre la beauté de l'Ialysos que nous avons vu à Rhodes ou de la Vénus de Cos ; ni la statue de Jupiter Olympien ou celle du doryphore n'ont découragé les autres d'essayer ce qu'ils pouvaient faire et jusqu'où ils pouvaient aller ; et il y en a eu tant, leur mérite est tel, chacun dans son genre, que notre admiration pour les plus grandes œuvres ne nous empêche pas de goûter néanmoins celles de second ordre. » (*Or.*, 5)

En plus de manifester une fois de plus sa connaissance de l'art grec, en soulignant qu'il y a un grand nombre de très bons artistes (comme

de rhéteurs), Cicéron affirme que les beaux-arts n'appartiennent pas aux « sciences » les plus nobles, comme la philosophie, la littérature ou la rhétorique. Il ajoute néanmoins avoir personnellement vu à Rhodes l'Ialysus, qui fut un chef-d'œuvre de Protogène, peintre grec de la seconde moitié du IVe siècle av. J.-C. (Pline l'Ancien, XXXV, 101-102).

Deux autres passages de Cicéron confirment sa connaissance approfondie de l'art grec. Quand il insiste sur la bonne mesure dans l'utilisation des figures rhétoriques en affirmant que moins est mieux que trop, il cite le peintre Apelle qui aurait réprouvé de la même façon l'exagération dans la peinture (*Or.*, 73). Puis il souligne l'importance d'adapter la manière de parler à l'occasion. Après avoir donné des exemples analogues dans la poésie et le théâtre, il revient à Timanthe : « le peintre a vu dans le sacrifice d'Iphigénie, alors que Chalcas était sombre, Ulysse plus sombre encore et Ménélas accablé, qu'il lui fallait voiler la tête d'Agamemnon puisqu'il était incapable de rendre avec son pinceau le comble de la douleur » (74). Ce tableau de sacrifice d'Iphigénie devait être en effet très familier à Cicéron, s'il connaissait de manière si précise sa composition.

D'une façon similaire, Cicéron évoque une nouvelle fois dans l'Orateur le bouclier d'Athéna *Parthénos*, en tant que modèle d'une création ultérieure, en faisant le rapprochement avec un orateur modèle :

> « Mais si quelqu'un préfère ce qui est défait, qu'il suive sa préférence, pourvu que ce soit comme si on défaisait le bouclier de Phidias en lui ôtant l'aspect général de la mise en place des détails, mais non la grâce de chacun d'eux. Ainsi chez Thucydide je regrette seulement qu'il n'y ait pas l'arrondi de la phrase, les ornements sont apparents. Mais eux, quand ils défont leur style où il n'y a ni chose ni mot qui ne soient plats, ce n'est pas un bouclier, mais comme dit le proverbe (quoique la comparaison soit assez triviale, elle est exacte), c'est, si j'ose dire, un balai qu'ils ont l'air de défaire. » (*Or.*, 234-235)

Il est incontestable que tous ces parallèles avec l'art grec qu'on trouve dans les différents traités de rhétorique de Cicéron témoignent d'une bonne connaissance de cet art de la part de l'auteur, et, en même temps, présupposent une culture similaire chez ses lecteurs. Son public lettré représente forcément un cercle politique restreint qui comprend des acteurs de la vie publique romaine. C'est à ces derniers que les manuels de rhétorique étaient destinés, à ceux qui avaient lors de leur carrière obtenu des responsabilités dans les régions dominées par la culture grecque, qui attachaient de l'importance à une éducation à la grecque et qui ornaient leurs résidences privées avec le luxe jugé décadent en public.

D'autres traités de rhétorique romains qui nous sont parvenus attestent également que la connaissance de l'art grec était de bon ton chez les élites lettrées destinataires de ces livres et qu'il fallait démontrer sa grande culture générale dans ses propres cercles. *La Rhétorique à Herennius*, peut-être le plus ancien manuel d'art oratoire latin, date des années 80 av. J.-C. (Caplan H. 1954 : 496 ; différemment voir Stroh W. 2010 : 311-312). Dans un passage, l'auteur souligne que les professeurs de rhétorique devraient enseigner sur la base de leurs propres exemples et connaissances et il a recours aux sculpteurs grecs :

> « Quand Charès apprenait la statuaire chez Lysippe, celui-ci ne lui montrait pas une tête de Myron, des bras de Praxitèle, un buste de Polyclète, mais l'élève voyait le maître façonner sous ses yeux toutes les parties du corps et il pouvait, s'il le voulait, admirer à son gré les œuvres des autres sculpteurs. Pourtant ces rhéteurs imaginent qu'il y a une autre méthode qui formera mieux ceux qui veulent apprendre ! » (*Rhet. Her.*, IV, 9)

L'auteur inconnu du traité *Rhetorica ad Herrenium* ne constitue pas le seul exemple analogue aux traités de Cicéron. Cette coutume reste pratiquée même après Cicéron, comme l'atteste au Ier siècle ap. J.-C. le manuel de rhétorique en douze livres rédigé par le plus illustre des rhéteurs de l'époque impériale, Quintilien. Dans le dernier livre de son *Institution oratoire*, il consacre un chapitre au « genre de l'éloquence qui convient à l'orateur » et se sert de parallèles dans la caractérisation des orateurs de diverses époques. Il donne ainsi brièvement son avis sur les œuvres de célèbres peintres grecs : Polygnote, Aglaophon, Zeuxis, Parrhasios, Protogène et d'autres, jusqu'en arriver à Apelle (Quintil., XII, 10, 3-6). En mentionnant le polyvalent Euphranor, qui devint célèbre en tant que peintre autant que comme sculpteur, il passe de la peinture à la statuaire. À partir de là, il énumère les grands sculpteurs grecs en décrivant leur style et leurs caractéristiques.

Après Kallon, Hegesias, Kalamis, Myron et Polyclète, il continue : « Mais ce qui a manqué à Polyclète, on l'attribue à Phidias et Alcamène. Phidias est considéré cependant comme un artiste mieux doué pour représenter les dieux que les hommes : pour le travail de l'ivoire, il est de loin hors de pair… » (XII, 10, 8-9) et un peu plus loin il ajou-te : « Ce sont Lysippe et Praxitèle, à ce que l'on dit fort bien, qui ont approché de la vérité. » (XII, 10, 9).

Le recours à l'art grec en parallèle à l'art oratoire est donc un élément incontournable des traités de rhétorique latine. Il faisait partie d'une tradition bien établie et était à destination des élites cultivées qui souhaitaient s'instruire dans cet art. Il atteste à quel point l'art grec faisait partie des sujets qu'il était bon de connaître et d'en manifester la maîtrise dans les conversations, à côté de la philosophie ou de la littérature qui comptaient officiellement parmi les disciplines les plus élevées. En même temps il est possible que la tradition du recours à l'art grec dans l'art oratoire était en partie lié à la technique de mémorisation telle que Cicéron l'a explicitée, dans la mesure qu'on aurait mémorisé des noms d'artistes avec des caractéristiques sommaires pour établir une comparaison avec les orateurs célèbres et leurs spécificités.

La qualité des sources du temps de Cicéron présentée ici, associant les documents archéologiques aux extraits littéraires, fait apparaître de manière remarquable tous les aspects du transfert des œuvres d'art grec par les Romains à cette époque.

La plaidoirie des *Verrines* semble constituer une charnière dans la compréhension de la situation globale des œuvres d'art grecques à Rome à la fin de la République, notamment en ce qui concerne la transition entre le collectionnisme et les discours ciblés. Verrès est montré – ce qu'il était sans aucun doute – comme un pilleur excessif, connaisseur et collectionneur acharné d'objets grecs, tandis que Cicéron se présente comme un simple citoyen dépourvu d'intérêt pour les objets grecs et la démesure du collectionnisme.

La correspondance privée de Cicéron nous permet toutefois de voir que cette attitude ne correspond pas à la réalité. Elle atteste sa propre passion profonde de collectionner des objets d'art grec et documente son goût prononcé en matière d'art. Dans le même temps, ses lettres soulignent à quel point cette activité est sujette à critiques – voilà une clé de lecture pour les *Verrines*, dans lesquelles il bâtit une partie de ses discours contre Verrès sur la connotation négative que revêt l'intérêt pour les objets grecs.

Tandis que le butin de guerre présentait dans l'espace public la mémoire d'une domination territoriale, associée à l'appropriation culturelle des territoires conquis, l'hellénisation des élites et leur enrichissement amenaient à leur tour l'acquisition de ces objets en nombre croissant dans le domaine privé. La dimension esthétique de ces œuvres encourageait une éducation en matière d'art et les acquisitions suggèrent une façon de collectionner selon des principes bien précis et « à la grecque ».

Les vestiges archéologiques conservés, qu'il s'agisse d'œuvres d'art découvertes dans le dépôt du port de Pirée ou d'objets provenant des naufrages mentionnés, confirment ce qu'on peut supposer en se fondant sur les lettres de Cicéron : le collectionnisme était un fait répandu. Il était accompagné d'un goût pour des œuvres d'art précises – comme celles attribuées à Euphranor dans nos documents – et était par ailleurs soumis à des critères esthétiques aussi bien qu'à des règles de convenance bien arrêtés. Il laissait toutefois assez de liberté pour exprimer, à travers ses possessions, l'image que le propriétaire souhaitait donner de soi.

Les traités de rhétorique de Cicéron, destinés au cercle restreint des élites romaines actives dans la vie publique et au train de vie similaire, témoignent des connaissances approfondies en matière d'art grec – sinon il n'y avait aucun intérêt à les partager. Ils manifestent par ailleurs que, dans ce milieu, être capable de parler d'art grec indiquait un niveau de culture et que, dans la rhétorique, il s'agissait d'une tradition bien établie. Les passages concernant l'art grec et les artistes célèbres dans ces manuels réitèrent aussi en même temps ce que fait apparaître la superposition des *Verrines* et des lettres de Cicéron : c'est le public visé qui est décisif dans la construction du discours sur les œuvres d'art grec par le rhéteur.

Les écrits de Cicéron démontrent que l'orateur savait se servir de son art oratoire tel qu'il l'enseignait, adapté à chaque contexte et pour chaque public. Cela explique et rend accessoire les incohérences dans son œuvre. Son successeur Quintilien lui rend hommage quand il dit : « avec M. Cicéron, nous n'avons pas cet Euphranor qui

excelle en plusieurs formes d'art, mais un homme qui domine de haut dans toutes les qualités qu'on loue chez chaque orateur » (Quintil., XII, 10, 12).

Bibliographie

Anguissola Anna (2012), Difficillima Imitatio. *Immagine e lessico delle copie tra Grecia e Roma*, Rome, L'Erma di Bretschneider.

Baratte François (1995), « La trouvaille de Mahdia et la circulation des œuvres d'art en Méditerranée », in *Carthage, l'histoire, sa trace et son écho*, Paris, Musée du Petit-Palais : 210-220.

Bardon Henry (1960), « Sur le goût de Cicéron à l'époque des Verrines », in *Ciceroniana* 2 : 1-13.

Bartman Elizabeth (1994), « Sculptural collecting and display in the private realm », in Gazda Elaine K. (Ed.), R*oman art in the private sphere*, Ann Arbor, The University of Michigan Press : 71-88.

Bounia Alexandra (2004), T*he Nature of Classical Collecting: Collectors and Collections 100BCE – 100CE*, Aldershot, Ashgate.

Bravi Alessandra (2012), *Ornamenta urbis. Opere d'arte greche negli spazi romani*, Bari, Edipuglia.

Bringmann Klaus (2010), *Cicero*, Darmstadt, Primus.

Cain Hans-Ulrich, Dräger Olaf (1994), « Die sogenannten attischen Werkstätten », in Hellenkemper Salies Gisela, von Prittwitz und Gaffron, Bauchhenss Gerhard, *Das Wrack. Der antike Schiffsfund von Mahdia*, Cologne, Rheinland Verlag : 809-830.

Camporeale Giovannangelo (2010), « Grecia, Etruria, Roma : una triade culturale al tempo dei Tarquini », in Della Fina Giuseppe M., *La Grande Roma dei Tarquini* (Atti del XVII Convegno Internazionale di Studi sulla Storia e l'Archeologia dell'Etruria), Rome, Quasar : 7-29.

Coudry Marianne, Humm Michel (Ed.) (2009), Praeda. *Butin de guerre et société dans la Rome républicaine = Kriegsbeute und Gesellschaft im republikanischen Rom*, Stuttgart; F. Steiner.

Cousin Catherine (2000), « Composition, espace et paysage dans les peintures de Polygnote à la lesché de Delphes », *Gaia: revue interdisciplinaire sur la Grèce Archaïque* 4 : 61-103.

Desmouliez André (1976), *Cicéron et son goût. Essai sur une définition d'une esthétique romaine à la fin de la République*, Bruxelles, Latomus.

Denoyelle Martine (1997), *Le Cratère des Niobides*, Paris, RMN.

Dubouloz Julien, Pittia Sylvie (Ed.) (2007), *La Sicile de Cicéron: lectures des Verrines*, Besançon, Presses universitaires de Franche-Comté.

Fuchs Werner (1963), *Der Schiffsfund von Mahdia*, Tübingen, W. Wasmuth.

Fullerton Mark D. (1998), « Atticism, Classicism and the Origins of Neo-Attic Sculpture », in Palagia Olga, Coulson William (Ed.), *Regional Schools in Hellenistic Sculpture*, Oxford, Oxbow Books : 94-99.

Galsterer Hartmut (1994), « Kunstraub und Kunsthandel im republikanischen Rom », in Hellenkemper Salies Gisela, von Prittwitz und Gaffron, Bauchhenss Gerhard, *Das Wrack. Der antike Schiffsfund von Mahdia*, Cologne, Rheinland Verlag : 857-866.

Gelsdorf Friedrich (1994), « Antike Wrackfunde mit Kunsttransporten im Mittelmeer », in Hellenkemper Salies Gisela, von Prittwitz und Gaffron, Bauchhenss Gerhard, *Das Wrack. Der antike Schiffsfund von Mahdia*, Cologne, Rheinland Verlag : 759-766.

Geominy Wilfred (1999), « Zwischen Kennerschaft und Cliché. Römische Kopien und die Geschichte ihrer Bewertung », in Vogt-Spira Gregor, Rommel Bettina (Ed.), *Rezeption und Identität. Die kulturelle Auseinandersetzung Roms mit Griechenland als europäisches Paradigma*, Stuttgart, F. Steiner : 38-59.

Gotter Ulrich (2001), *Griechenland in Rom? Die römische Rede über Hellas und ihre Kontexte (3.-1. Jh. v. Chr.)*, habilitation à diriger des recherches (non-publiée), Université de Fribourg-en-Brisgau.

Hellenkemper Salies Gisela, von Prittwitz und Gaffron, Bauchhenss Gerhard (1994), *Das Wrack. Der antike Schiffsfund von Mahdia*, Cologne, Rheinland Verlag.

Holliday Peter James (2002), *The Origins of Roman Historical Commemoration in the Visual Arts*, Cambridge, Cambridge University Press.

Hölscher Tonio (1978), « Die Anfänge römischer Repräsentationskunst », *RM 85* : 315–357.

Holtz Susann (2009), « Praeda und Prestige - Kriegsbeute und Beutekunst im (spät-)republikanischen Rom », in Coudry Marianne, Humm Michel (Ed.), Praeda. *Butin de guerre et société dans la Rome républicaine = Kriegsbeute und Gesellschaft im republikanischen Rom*, Stuttgart, F. Steiner : 187-206.

Jehne Martin (1999), « Cato und die Bewahrung der traditionellen *Res publica*. Zum Spannungsverhältnis zwischen mos maiorum und griechischer Kultur im zweiten Jahrhundert v. Chr.», in Vogt-Spira Gregor, Rommel Bettina (Ed.), *Rezeption und Identität. Die kulturelle Auseinandersetzung Roms mit Griechenland als europäisches Paradigma*, Stuttgart, F. Steiner : 115-134.

Kaltsas Nikolaos, Vlachogianni Elena, Bouyia Polyxeni (2012), *The Anticythera Ship Wreck: the ship, the treasures, the mechanism* (cat. Athènes 2012-2013), Athènes, Kapon.

La Rocca Eugenio (1990), « Linguaggio artistico e ideologia politica a Roma in età repubblicana », in Pugliese Carratelli Giovanni (Ed.), *Roma e l'Italia. Radices imperii*, Milan, Libri Scheiwiller : 289–495.

Leen Anne (1991), « Cicero and the Rhetoric of Art », *American Journal of Philology* 112 : 229-245.

Miles Margaret M., Art as Plunder. The Ancient Origins of Debate about Cultural Property, New York/Cambridge, Cambridge University Press 2008.

Marinone Nino (1997), *Cronologia Ciceroniana*, Rome, Centro di studi ciceroniani.

Michel Alain (1960), *Rhétorique et philosophie chez Cicéron. Essai sur les fondements de l'art de persuader*, Paris, PUF.

Muller-Dufeu Marion (2002), *La Sculpture grecque. Sources littéraires et épigraphiques*, Paris, École nationale supérieure des beaux-arts : 298-301.

Neudecker Richard (1988), *Die Skulpturenausstattung römischer Villen in Italien*, Mayence, Ph. Von Zabern.

Neudecker Richard (1998), The Roman villa as a Locus of Art Collections, in Frazer Alfred (Ed.) *The Roman Villa: Villa Urbana*, Philadelphie, University of Pennsylvania : 77-92.

Östenberg Ida (2009), *Staging the World. Spoils, Captives, and Representations in the Roman Triumphal Procession*, Oxford, Oxford University Press.

Pape Magrit (1975), *Griechische Kunstwerke aus Kriegsbeute und ihre öffentliche Aufstellung in Rom. Von der Eroberung von Syrakus bis in augusteische Zeit,* Hambourg, s. n.

Pollitt Jerome J. (1974), *The Ancient View of Greek Art: Criticism, History, and Terminology*, New Haven/London, Yale University Press

Rawson Elizabeth (1985), *Intellectual Life in the Late Roman Republic*, London, Duckworth.

Renaud Robert (2007), « Ambiguïté du collectionisme de Verrès, in Dubouloz Julien, Pittia Sylvie (Ed.), *La Sicile de Cicéron: lectures des Verrines*, Besançon, Presses universitaires de Franche-Comté : 15-34.

Salmon Edward Togo (1982), *The Making of Roman Italy*, London, Thames and Hudson.

Sauron Gilles (2013), *L'Art romain des conquêtes aux guerres civiles*, Paris, Picard.

Shoe Meritt Lucy (1970), « The Stoa Poikile », *Hesperia* 39 : 233-264.

Stähli Adrian (1998), « Sammlungen ohne Sammler. Sammlungen als Archive des kulturellen Gedächtnisses im antiken Rom », in Assmann Aleida, Gomille Monika, Rippl Gabriele (Ed.), *Sammler – Bibliophile – Exzentriker*, Tübingen, Gunter Narr Verlag : 55-86.

Stroh Wilfried (2010), *La puissance du discours. Une petite histoire de la rhétorique dans la Grèce antique et à Rome* (trad. Sylvain Bluntz), Paris, Les Belles Lettres.

Svoronos Joannes N., Barth Wilhelm (1903), *Das Athener Nationalmuseum. Die Funde von Antikythera*, Athènes, Beck&Barth.

Tarpin Michel (2013), « Morale ou droit ? La capture des objets sacrés à Rome » in Ferriès Marie-Claire, Delrieux Fabrice (Ed.), *Spolier et confisquer dans les mondes grec et romain*, Chambéry, PUS, 2013, 81-100.

Varoucha-Christodoulopoulou Irène (1960), « Acquisitions du Musée numismatique d' Athènes », *BCH* 84-2 : 485-503.

Vogt-Spira Gregor (1996), « Die Kulturbegegnung Roms mit den Griechen », in Schuster Meinhard (Ed.), *Die Begegnung mit dem Fremden. Wertungen und Wirkungen in Hochkulturen vom*

Altertum bis zur Gegenwart, Stuttgart, B.G. Teubner : 11-33.

Vogt-Spira Gregor, Rommel Bettina (Ed.) (1999), *Rezeption und Identität. Die kulturelle Auseinandersetzung Roms mit Griechenland als europäisches Paradigma*, Stuttgart, F. Steiner.

Zimmer Gerhard (1994), « Republikanisches Kunstverständnis: Cicero gegen Verres », in Hellenkemper Salies Gisela, von Prittwitz und Gaffron, Bauchhenss Gerhard, *Das Wrack. Der antike Schiffsfund von Mahdia*, Cologne, Rheinland Verlag : 867-873.

Zimmermann Bernhard (1999), « Cicero und die Griechen », in Vogt-Spira Gregor, Rommel Bettina (Ed.), *Rezeption und Identität. Die kulturelle Auseinandersetzung Roms mit Griechenland als europäisches Paradigma*, Stuttgart, F. Steiner : 240-248.

Sources antiques :

Anonyme, *Rhetorica ad Herennium*, trad. Harry Caplan, Cambridge MA, Harvard University Press - Loeb, 1954

Anonyme, *Rhétorique à Herennius*, trad. G. Achard, Paris, Les Belles Lettres, 1989

Cicéron, *Brutus*, trad. J. Martha, Paris, Les Belles Lettres, 1923

Cicéron, *Correspondance*, t. I, lettres I-LVL, trad. L. -A. Constans, Paris, Les Belles Lettres, 20027

Cicéron, *Correspondance*, t. VII, lettres CCC-CLXXVIII-DLXXXVI, trad J. Beaujeu, Paris, Les Belles Lettres, 20023

Cicéron, *De l'orateur, livre deuxième*, trad. E. Courbaud, Paris, Les Belles Lettres, 19664

Cicéron, *Discours, t. 5, Seconde action contre Verrès*, l. IV. Les œuvres d'art, trad. G. Rabaud, Paris, Les Belles Lettres, 19675

Cicéron, *L'Orateur. Du meilleur genre d'orateurs*, trad. A. Yon, Paris, Les Belles Lettres, 1964

Cicéron, *Tusculanes*, t. I, l. I-II, trad. J. Humbert, Paris, Les Belles Lettres, 1930

Martial, *Épigrammes*, t. I, trad. H. J. Izaac, Paris, Les Belles Lettres, 1969

Pausanias, *Description de la Grèce*, vol. 1, trad. J. Pouilloux, Paris, Les Belles Lettres, 1992

Polybius, The Histories, v. 6, trad. W.R. Paton, Cambridge (MA)/Londres, HUP/Heinemann), 19684.

Pline l'Ancien, *Histoire Naturelle*, l. XXXIV, trad. H. Le Bonniec, Paris, Les Belles Lettres, 1953

Pline l'Ancien, *Histoire Naturelle*, l. XXXV, trad. J.-M. Croisille, Paris, Les Belles Lettres, 1985

Pline l'Ancien, *Histoire naturelle*, l. XXXVI, trad. R. Bloch, Paris, Les Belles Lettres, 1981

Plutarque, Vies, vol. 7. *Cimon-Lucullus. Nicias-Crassus*, trad. R. Flacelière, E. Chambry, Paris, Les Belles Lettres, 1972

Tite-Live, *Histoire romaine*, t. XXVI, l. XXXVI, trad. A. Manuélian, Paris, Les Belles Lettres, 1983

Quintilien, *Institution oratoire*, t. VII, l. XII, trad. J. Cousin, Paris, Les Belles Lettres, 1980

Salluste, *La Conjuration de Catilina*, trad. A. Ernout, Paris, Les Belles Lettres 1941.

Working Papers parus en 2016 et en 2017

Anaïs Albert, *Consommation de masse et consommation de classe à Paris des années 1880 aux années 1920 : bilan d'une recherche*, FMSH-WP-2016-107, janvier 2016.

Philippe Rousselot, *Les forces spéciales américaines : vers une refondation?*, FMSH-WP-2016-108, mars 2016.

Priscilla Claeys, *The Right to Land and Territory : New Human Right and Collective Action Frame,* FMSH-WP-2016-109, mars 2016

Matias E. Margulis and Priscilla Claeys, *Peasants, Smallholders and Post-Global Food Crisis Agriculture Investment Programs*, FMSH-WP-2016-110, avril 2016

Antoine Kernen et Antoine Guex, *Partir étudier en Chinee pour faire carrière en Afrique,* FMSH-WP-2016-111, avril 2016.

Stefania Tarantino, *La liberté et l'expérience politique des femmes face à la crise : les féminismes italiens et leurs prolongements au XXIe siècle,* FMSH-WP-2016-112, avril 2016.

Camille Devineau, *Bwɛni, un mot pour dire ce qu'implique être griot chez les Bwaba,* FMSH-WP-2016-114, septembre 2016.

Anne Marie Moulin, *La « vérité » en médecine selon son histoire,* FMSH-WP-2016-115, octobre 2016.

Priya Ange, *Ethnographie des bijoux de Franco-pondichérien-ne-s. Au cœur d'une production des relations de genre et parenté,* FMSH-WP-2016-116, décembre 2016.

Dirk Rose, « *L'époque polémique* », FMSH-WP -2016-117, 2016.

Pierre Salama, *L'Argentine marginalisée*, FMSH-WP-2016-118, décembre 2016.

Marie-Paule Hille, *Le dicible et l'indicible. Enquête sur les conditions d'écriture d'une histoire religieuse au sein d'une communauté musulmane chinoise*, FMSH-WP-2016-119, décembre 2016.

Reinaldo José Bernal Velasquez, *An Emergentist Argument for the Impossibility of Zombie Duplicates,* FMSH-WP-2016-120, décembre 2016.

Karolina Krawczak, *Contrasting languages and cultures. A multifactorial profile-based account of SHAME in English, Polish, and French,* FMSH-WP-2017-121, janvier 2017.

Hylarie Kochiras, *Newton's General Scholium and the Mechanical Philosophy,* FMSH-WP-2017-122, janvier 2017.

Andrea Zinzani, *Beyond Transboundary Water Cooperation: Rescaling Processes and the Hydrosocial Cycle Reconfiguration in the Talas Waterscape (Kyrgyzstan-Kazakhstan),* FMSH-WP-2017-123, février 2017.

Tara Nair, *Addressing Financial Exclusion in France and India: A Review of Strategies and Institutions*, FMSH-WP-2017-124, février 2017.

Bruno D'Andrea, *De Baal Hammon à Saturne, continuité et transformation des lieux et des cultes (IIIe siècle av. J.-C. - IIIe siècle apr. J.-C.),* FMSH-WP-2017-125, février 2017.

Massimo Asta, *Entre crise du capitalisme et productivisme. Circulations et hybridations dans le communisme italien et français des années 1940,* FMSH-WP-2017-126, février 2017.

Fernando Arlettaz, *Droits de l'homme et sécularisation des rapports religions-États : quel rôle pour la jurisprudence de Strasbourg ?* , FMSH-WP-2017-127, mars 2017.

Laurence Cox, *The multiple traditions of social movement research: theorising intellectual diversity,* FMSH-WP-2017-128, mars 2017.

Philippe Steiner, *Economy as Matching*, FMSH-WP-2017-129, mars 2017.

Retrouvez tous les working papers et les position papers sur notre site, sur hypotheses.org et sur les archives ouvertes halshs

http://www.fmsh.fr/fr/ressources/working-papers

http://halshs.archives-ouvertes.fr/FMSH-WP

http://wpfmsh.hypotheses.org