

Les transferts et les emplois de l'art grec à Rome dans l'Antiquité et le cas de Lucius Mummius

Karolina Kaderka

RESUMÉ

Le butin d'art représentait massivement entre la fin du III^e siècle av. J.-C. et le I^{er} siècle ap. J.-C. dans l'espace public de la capitale romaine la mémoire d'une domination territoriale, associée à l'appropriation culturelle des territoires conquis. L'aspect esthétique n'y était pas négligeable, car c'est lui qui entraîna les appropriations d'art grec d'ordre privé. Certains passages textuels relatent et critiquent le maniement des œuvres d'art grecques apportées comme une partie du butin de guerre par Lucius Mummius Achaïcus après sa destruction de Corinthe en 146 av. J.-C., en y soulignant son côté inculte. En s'intéressant aux transformations faites sur d'autres pièces d'art grecques acquises par les Romains, on tentera de réévaluer les critiques sur l'homme politique dans le cadre des pratiques sociales romaines.¹

MOTS CLÉS

Art grec; butin d'art; emploi; appropriations; recontextualisations; modifications matérielles; modifications sémantiques; Rome; République romaine.

TRANSFER AND REUSE OF GREEK ART IN ANCIENT ROME. THE CASE OF LUCIUS MUMMIUS

The spoils of art represented massively between the end of the 3rd century BC and the 1st century AD in the public space of the Roman capital the memory of a territorial domination, associated with cultural appropriation of the conquered territories. The aesthetic aspect was not negligible, as it drew the appropriations of Greek art in the private sphere. Some textual passages recount and criticize the handling of Greek artworks brought as part of the spoils of war by Lucius Mummius Achaicus after his destruction of Corinth in 146 BC, while underlining his uncultivated behaviour. By looking at the transformations made on other pieces of Greek art acquired by the Romans, we will try to reevaluate the criticism of the statesman in the context of Roman social practices.

KEY WORDS

Greek art; art booty; reuse; appropriation; recontextualisation; material modification; semantic modifications; Rome; Roman Republic.

Si la circulation d'objets et de savoirs est inhérente aux interactions entre différents peuples et États, elle peut également jouer un rôle déterminant dans la constitution d'une identité propre. Tel est précisément le cas de la civilisation romaine antique dont la genèse fut le fruit d'interactions et d'échanges avec les peuples et cultures présents dans l'espace méditerranéen depuis que la ville latine de Rome s'est formée sur les collines situées à l'embouchure du Tibre

1 Le présent texte est issu d'une communication au colloque « Frontières du patrimoine » organisé les 27-28 mars 2015 à Paris (EHESS et INHA) par Nabila Oulebsir, Dominique Poulot, Astrid Swenson et Laurier Turgeon, dont les actes n'ont jamais vu jour.

au cours des VIII^e et VII^e siècles av. J.-C.² Il s'agissait de toute évidence notamment de Grecs et d'Étrusques, les premiers s'installant dans le sud de l'Italie et en Sicile, les seconds se développant sur le territoire de la Toscane actuelle au moment de la naissance de Rome.

En s'intéressant chez les Romains plus particulièrement à l'art, à côté des influences sur le développement de l'expression artistique propre,³ on peut faire également des observations sur les attitudes des plus riches d'entre eux envers l'art grec qu'ils prisait tant, qu'ils s'approprièrent et qu'ils acquéraient pour des sommes non négligeables, notamment aux deux derniers siècles de la République et au début de l'époque impériale, entre la fin du III^e siècle av. J.-C. et le I^{er} siècle ap. J.-C. Dans ce cadre, quelques anecdotes présentes dans plusieurs textes anciens se rapportent au comportement de Lucius Mummius, consul romain en 146 av. J.-C., vis-à-vis de l'art grec qu'il a pillé dans le cadre de ses entreprises militaires. En s'intéressant à certaines transformations attestées sur les œuvres grecques acquises par les Romains, on tentera de réévaluer les critiques sur l'homme politique dans le cadre des pratiques sociales romaines. En effet, si la réutilisation des œuvres grecques dans le contexte de la société romaine se trouve depuis longtemps au cœur des questionnements de la recherche,⁴ le phénomène de la transformation, matérielle ou conceptuelle, des significations dans la recontextualisation romaine, n'a pas encore suscité suffisamment d'intérêt,⁵ question qui sera ici abordée, afin de mettre en évidence la façon spécifique d'appropriation de l'art grec par les Romains.

LUCIUS MUMMIUS ACHAÏCUS ET LE MANIEMENT DE SON BUTIN D'ART

Le transfert et le remploi de l'art grec à Rome sous la République résultèrent principalement des pillages de guerre massifs dans le cadre de campagnes militaires romaines où le butin d'art était très courant.⁶ Dans la tradition écrite, c'est la célébration de la conquête de la ville grecque de Syracuse, en Sicile, par le consul romain Marcus Claudius Marcellus en 212 av. J.-C. qui apparaît comme le coup d'envoi pour la présentation massive du butin d'art grec lors d'un triomphe, et ainsi pour la familiarisation des Romains avec cet art qui les enthousiasma et qu'ils tentèrent d'adopter de la façon qui était la leur – c'est « l'époque où l'on admira, pour la première fois, les productions des arts de la Grèce et où la cupidité porta les Romains à dépouiller sans distinction les édifices sacrés et profanes », nous dit Tite-Live.⁷ Après son

2 GROS – TORELLI 2007, 85–118.

3 Sur la naissance de l'art romain et la formation de la culture matérielle romaine et « romano-italique » par l'interaction avec le monde grec et étrusque, voir par ex. COARELLI 2011.

4 Pour la circulation des objets d'art grec chez les Romains dans un contexte socio-culturel voir SAURON 2013, avec bibliographie. Le questionnement sur la signification de l'art grec pour les Romains a débuté notamment avec les études de VERMEULE 1977 et ZANKER 1979, 283–314. L'ouvrage de référence pour le décor sculpté des maisons privées, y compris avec les originaux grecs, reste NEUDECKER 1987. Le collectionnisme romain a été traité de manière assez exhaustive dans RUTHLEDGE 2012; voir aussi LIVERANI 2015, 72–77 et d'autres études dans l'ouvrage collectif de WELLINGTON GAHTAN – PEGAZZANO 2015.

5 Les recherches de Cirucci (2005, 9–58), sur les sculptures originales grecques découvertes à Rome, abordent déjà les transformations de sens dans le contexte des recontextualisations et VARNER 2015, 123–138, tout comme les études rassemblées dans le récent ouvrage collectif d'ADORNATO *et al.* eds. 2018 poursuivent cette dynamique.

6 Sur le butin de guerre sous la République COUDRY – HUMM eds. 2009, 187–206. Pour le butin d'art PAPE 1975; dernièrement BRAVI 2014, 3–111.

7 Liv. XXV, 40. 2. Sur le rôle réel de Marcellus dans l'afflux d'œuvres d'art grec, FERRARY 1988, 573–577.

trionphe dans la capitale romaine, Marcellus dédia, selon la coutume, la plus grande partie de son butin de guerre dans le temple votif d'Honos et Virtus.⁸

Le butin d'art grec, présenté lors des marches triomphales aux côtés d'autres objets provenant du butin et des captifs de guerre,⁹ avant d'être exposé dans de nombreux espaces et constructions publics de la capitale,¹⁰ pouvait comporter des objets divers, parmi lesquels de la vaisselle en métaux précieux, des statues de bronze et de marbre, des peintures grecques; peut-être même des mosaïques étaient-elles transportées et réutilisées.¹¹ L'envie de posséder des œuvres semblables dans les résidences privées encouragea, par la suite, la création d'un marché de l'art qui facilita le déplacement de ces œuvres du monde grec vers les riches acquéreurs romains¹² et renforça l'hellénisation des élites romaines.¹³

À cette époque de pillages et de déplacements d'objets grecs, on trouve également dans les sources littéraires, à côté des émerveillements, de virulentes critiques concernant la façon de s'emparer de ces objets ou de les utiliser. Des nombreux procès ont été menés contre les Romains qui avaient dépouillé les alliés, les temples sacrés ou qui avaient pillé d'une autre façon considérée comme abusive.¹⁴ Nous n'aborderons pas ces fameux exemples ici qui, dans certains cas, faisaient partie de *topoi* utilisés pour porter des accusations dans le cadre des combats politiques entre concurrents pour diverses fonctions publiques. Tout au long de l'œuvre de Cicéron, qui renoue avec Caton l'Ancien, virulent défenseur des valeurs anciennes, et à travers la tradition moraliste en général, on peut voir formuler également une autre critique condamnant l'exposition du butin d'art grec à l'intérieur des demeures privées, alors que ces œuvres avaient vocation à être présentées à la vue de tout un chacun dans l'espace public et notamment dans les temples.¹⁵

En dehors des critiques que nous venons de mentionner, certaines sources littéraires font part, de façon moqueuse, d'autres comportements, parmi lesquels on remarque celui de Lucius Mummius Achaïcus envers son butin d'art après qu'il eut achevé la conquête romaine de la Grèce. Son cas est toutefois complexe. Après la révolte de la Ligue achéenne, le consul détruisit Corinthe en 146 av. J.-C., et en pillant la ville il enleva notamment des *signa et tabulae pictae*,¹⁶ statues et peintures, qu'il s'agisse d'*ornamenta urbis*, décor ornant la ville ou d'*anathemata*, offrandes votives.¹⁷ Ses nombreuses dédicaces d'œuvres grecques pillées sont attestées non seulement à Rome, mais tout d'abord dans plusieurs grands sanctuaires grecs qu'il visita et qu'il récompensa pour leur alliance ou neutralité (Olympie, Delphes, Pergame...), puis aussi dans plusieurs villes de l'Italie romaine (Parme, Pompéi...) et même au-delà, afin de contribuer à leur embellissement et de s'assurer de leur soutien dans ses nouvelles ambitions politiques –

8 Cic., 2 *Verr.* 4. 121; Liv. XXVI, 32. 4.

9 ÖSTENBERG 2009.

10 Pour les lieux d'exposition du butin d'art voir, mis à part de PAPE 1975, 41–72, surtout BRAVI 2014, notamment 3–234, aussi BRAVI 2012.

11 Sur l'hypothèse de voir dans la mosaïque d'Alexandre de la maison du Faune à Pompéi une mosaïque originale provenant d'une résidence royale hellénistique de Macédoine, voir SAURON 2013, 31–34.

12 Pour un aperçu général GALSTERER 1994, 857–866.

13 Sur l'hellénisation des élites romaines avec le plus de pertinence, voir l'ouvrage collectif VOGT-SPIRA – ROMMEL eds. 1999 et la monographie de FERRARY 1988; sur le sujet voir aussi HUET – VALETTE-CAGNAC 2005.

14 Cf. Liv. XXV, 40. 2. Pour les critiques et les procès contre les pilleurs PAPE 1975, *passim*; dernièrement TARPIN 2013, 81–100, discute les bases juridiques des pillages qui suivent les conquêtes romaines.

15 Voir par ex. Cic., 2 *Verr.* 4. 54, 121; Cat., *fr.* 98. Voir aussi PAPE 1975, 73–76.

16 Plin. *NH* XXXIII, 148–150; XXXVII, 12.

17 Paus. VII, 16.8; Strabon VIII, 6.23; Liv., *Per.* 53.

sa course à la censure en 142 av. J.-C.¹⁸ Dans certains sanctuaires grecs, il redédia aussi des sculptures présentes en réutilisant en partie leurs bases qu'il dota de nouvelles inscriptions tout en conservant les anciennes, selon la coutume attestée déjà chez les Grecs.¹⁹ Il est à noter que, parfois, il s'agit de monuments de victoire des villes assujetties : il manifestait alors sa domination sur les vainqueurs d'autrefois.²⁰

Les anecdotes rapportées sur Mummius concernant les œuvres d'art de son butin grec ne sont pas écrites sur un ton complaisant. Selon Strabon, qui écrivit au début de l'époque impériale, l'historien Polybe, qui était présent lors des événements, mentionna les soldats de Mummius utilisant les peintures grecques célèbres comme plateaux de jeu : « Polybe, qui relate, sur un ton apitoyé, les circonstances de la prise de Corinthe, signale notamment la complète indifférence de la troupe pour les œuvres d'art et les offrandes des temples; il affirme avoir vu de ses yeux des soldats jouer aux dés sur des tableaux jetés à même le sol ».²¹

Velleius Paterculus relata à son tour les événements de la prise de Corinthe par Mummius, en superposant le personnage de Mummius à Publius Cornelius Scipio Aemilianus. Ce dernier conquiert et détruit Carthage la même année que son rival saccagea la cité grecque, et il réunit autour de lui des nombreux hommes de lettres tels l'historien Polybe ou le poète Térence.²² Au contraire de Scipion Émilien, présenté comme cultivé et instruit, Mummius est qualifié d'inculte et mésestimant les pièces d'art pillées : « Mummius était si inculte qu'adjudgeant, après la prise de Corinthe, le transport en Italie de tableaux et de statues, chefs-d'œuvre des plus grands artistes, il ordonna de prévenir les adjudicataires que, s'ils les perdaient, ils devraient les remplacer par des neuves ».²³

Plin l'Ancien continua un peu plus tard, à l'époque de Vespasien, à mettre en avant l'inculture de Mummius en matière d'art grec en rapportant que c'est seulement après qu'Attale II de Pergame a proposé une importante somme pour un tableau avec Dionysos et Ariane, provenant du butin grec de Mummius, exécuté par le fameux peintre Aristide de Thèbes au IV^e siècle av. J.-C., que le général aurait préféré l'apporter à Rome et le dédier dans le temple de Cérès, Liber et Libera, sur l'Aventin : « La vogue des tableaux étrangers, à Rome, date de L. Mummius, à qui sa victoire valut le surnom d'Achaïque. En effet, pour vendre le butin il fit des lots, et le roi Attale donna 600.000 sesterces d'un tableau d'Aristide représentant Bacchus; Mummius, surpris de la grandeur de la somme, et soupçonnant qu'il y avait dans ce tableau quelque vertu qu'il ne connaissait pas, rompit le marché malgré toutes les plaintes d'Attale, et plaça le tableau dans le temple de Cérès : ce fut, je crois, le premier tableau étranger rendu public à Rome ».²⁴

Suivent les remarques du philosophe sceptique Favorinus d'Arles, selon lequel Mummius était si ignorant qu'à la suite de ses pillages, par méconnaissance, il aurait dédié comme un ex-voto à Jupiter la statue de Poséidon Isthmos (qui était représenté comme *agonothetas*, président des jeux, donc sans trident comme attribut); il aurait également rebaptisé une statue de Philippe II provenant de Thespies avec une inscription le désignant comme Zeus; ensuite

18 Pour les pillages d'art de Mummius et ses actions de bienfaiteur CADARIO 2014, 83-101, particulièrement 85-86; YARROW 2006, 57-70; LIPPOLIS 2004, 25-82, notamment 33-44.

19 NEUDECKER 2018, 147-171. Sur cette coutume en général, même en cas de changement de sculpture votive, voir LEYPOLD - MOHR - RUSSENBERGER eds. 2014.

20 Ces cas sont énumérés dans CADARIO 2014, 88-90.

21 Strab. VIII, 6.23, d'après Polyb. XL, 7.

22 Sur le « cercle de Scipion » voir FERRARY 1988, 589-602.

23 Vell. Pat. I, 13.4, pour la différence entre Mummius et Scipion Émilien voir aussi Val. Max. VI, 4.2a et Dio Cass. XXII, 76. 1.

24 Plin. NH XXV, 24.

il aurait pourvu d'une inscription deux statues de jeunes éphèbes arcadiens en les appelant Nestor et Priam, et en leur conférant donc un sens mythologique:

« Alors, moi qui sais que les hommes n'épargnent même pas les dieux, est-ce d'une statue que je vous donne l'impression de me soucier? J'ai l'air de passer les autres sous silence, mais le Poséidon de l'Isthme, votre *agonothète*, Mummius l'arracha de son piédestal pour le consacrer à Zeus, par l'ignorance hélas! Donner ainsi le frère en offrande, quel homme sans culture et sans aucun sens de l'impolitesse! C'est lui aussi qui inscrivit le nom de Zeus sur une statue de Philippe, fils d'Amyntas, qu'il avait prise à Thespies, et les noms de Nestor et de Priam sur les jeunes gens de Phénéos; à cause de son intervention, le peuple romain croyait voir ceux-là et non ceux-ci en voyant les Arcadiens de Phénéos! ».²⁵

Les sources écrites présentées soulignent un usage impropre des œuvres grecques par Mummius et ses troupes et montrent ce dernier comme un ignare, réputation qu'il a conservée jusqu'à aujourd'hui. On a pu cependant déjà mettre en doute l'ignorance totale de Mummius en insistant sur sa connaissance évidente et son respect des diverses normes culturelles, son philhellénisme, son comportement vertueux, honnête et désintéressé – il est décrit comme ayant mis entièrement à la disposition de tous son butin dans les espaces publics²⁶ – et son désir de cultiver une bonne réputation tant chez les Grecs que chez les Romains que l'on constate à travers ses gestes politiques et bienfaiteurs.²⁷ Et on a depuis longtemps remarqué plusieurs traditions historiographiques traitant Mummius : une ancienne (Tite-Live, Polybe) qui présente celui-ci principalement de façon positive, une seconde qui le caractérise de façon anecdotique (Velleius Paterculus, Strabon, Pline l'Ancien) et une autre, autant qu'on puisse la considérer à part, qui est ouvertement procorinthienne (Favorinus).²⁸

Cependant, même la majorité des critiques que nous avons évoquées sur Mummius et son butin d'art ont déjà pu être relativisées individuellement, sans pour autant les observer dans l'ensemble dans le cadre des usages romains. En rapport avec le texte de Velleius cité plus haut, en soulignant les difficultés de transport du butin de guerre, déjà L. Pietilä-Castrén²⁹ a fait le rapprochement entre l'exigence de Mummius en matière de compensation des pertes éventuelles et un contrat d'assurance spécifique qui aurait été conclu dans le cadre du transport maritime et aurait obligé le transporteur à remplacer une pièce perdue par une autre au lieu d'un dédommagement financier. Cela aurait évidemment dissuadé des vols et reventes éventuelles et aurait garanti une arrivée des œuvres à Rome.

Favorin fait de son côté de toute évidence preuve de partialité dans son texte, en prenant la défense des Corinthiens. Non seulement il critique Mummius, mais tous les Romains ignorants qui croyaient à ses réinterprétations des représentations. A. M. Prestianni Giallombardo³⁰ a déjà abordé la difficulté de distinguer l'iconographie de Poséidon de celle de Zeus si aucun attribut n'est présent. Elle a également noté la référence constante à Zeus dans la politique de Philippe II qui aurait pu mener à une ambiguïté dans la représentation du roi qui, barbu, se faisait également figurer couronné de laurier, d'autant plus que Léocharès, sculpteur de la cour royale, avait exécuté plusieurs statues de Zeus et aurait donc eu où puiser son inspira-

25 Favorinus d'Arles, *Discours aux Corinthiens* XLII, 1–13.

26 Cic. *Off.* II, 76; Liv. *Per.* LII, 6; Plin. *NH* XXXIV, 36.

27 Sur ce sujet voir principalement YARROW 2006, 58, 62–68.

28 PRESTIANNI GIALLOMBARDO 1982, 513–532, notamment 513–518; BAROIN 2010, 167–193, a détaillé la construction dans les textes de la figure de Mummius qui s'est faite par comparaison avec d'autres grands conquérants romains.

29 Dernièrement BAROIN 2010, 189–190; voir déjà PIETILÄ-CASTRÉN 1987, 16.

30 PRESTIANNI GIALLOMBARDO 1982, 513–532, notamment 518–519.

tion.³¹ En suivant l'argumentation de Prestianni Giallombardo, E. Lippolis³² a même vu dans la réinterprétation de Philippe II en Zeus un geste politique concret : un effacement ostentatoire d'un signe macédonien en Grèce dans le cadre des actions de Mummius qui avaient pour but de manifester la restitution de libertés aux cités grecques (et libérer aussi le culte de l'instrumentalisation par les rois hellénistiques). L'image que Mummius se donne lui-même de libérateur et bienfaiteur, en utilisant les statues et les peintures grecques comme instrument politique en Grèce ainsi qu'en Italie,³³ paraît en effet parfaitement cohérente.

Récemment, en insistant sur le côté très réfléchi des actions menées par Mummius et ses implications culturelles, M. Cadario³⁴ a proposé d'interpréter la désignation des jeunes athlètes grecs comme les deux rois homériques, le Troyen Nestor et l'Achéen Priam, comme une possible allusion à l'opposition entre les Romains, comparés aux Troyens, et les Grecs, comparés aux Achéens, permettant à Mummius de présenter sa victoire sur la Ligue achéenne comme une revanche pour la destruction de Troie : l'évocation de la destruction de Corinthe comme vengeance des Aeneades est présente à la même époque chez le poète hellénistique Polystrate.³⁵

Et si, dans le texte cité de Pline l'Ancien, Mummius n'a pas réalisé immédiatement l'importance du tableau d'Aristide qui, pour Attale, avait une valeur personnelle particulière, Dionysos comptant parmi ses ancêtres dynastiques, le général romain a su très bien s'en servir par la suite dans sa politique personnelle : Dionysos-Bacchus était un équivalent de la divinité italique Liber Pater, particulièrement honorée par la plèbe dont était issu Mummius; Ariane est de son côté mentionnée dans les sources italiques comme Libera.³⁶ La dédicace dans le temple plébéien le plus important, de Cérès, Liber et Libera était donc, en l'occurrence, un acte très politique.

LES TRANSFORMATIONS SUR LES MODÈLES ET LES OBJETS (D'ART) GRECS PAR LES ROMAINS

Si l'on regarde de plus près d'autres sources, écrites et archéologiques, qui témoignent des transformations faites par les Romains à partir des modèles imités ou sur les objets (d'art) grecs, on constate en effet qu'elles relèvent d'une logique parfaitement comparable aux comportements de Mummius. Il suffit de prendre comme exemple des personnalités bien connues ou des œuvres bien documentées.

Tout d'abord, en étant bien informés sur les diverses stylisations des personnalités publiques imitant des modèles grecs,³⁷ notons le comportement de Lucius Licinius Lucullus, philhellène et homme politique de la première moitié du 1^{er} siècle av. J.-C. qui côtoyait des artistes grecs et vivait dans des demeures ornées de statues grecques, comme ses contemporains du même rang. Il écrivit aussi une histoire en grec, mais, selon Cicéron, la remplit de

31 GIALLOMBARDO 523–532.

32 LIPPOLIS 2004, 25–82, notamment 49–50.

33 LIPPOLIS 2004, 50–52; dernièrement BRAVI 2014, 48–54.

34 CADARIO 2014, 87. Pour une différente interprétation voir Eugenio Amato dans les commentaires de sa traduction de Favorin d'Arles.

35 *Anth. Pal.* VII, 297.

36 BRAVI 2014, 49–50 et BRAVI 2012, 45–46; *Ov. Fast.* III, 511–512.

37 Mentionnons aussi par exemple la tenue grecque de l'homme politique Scipion l'Africain (236–183 av. J.-C.) dans le gymnase ou sa lecture des livres en grec mettant en valeur son érudition et style de vie à la grecque. Cf. BRAVI 2012, 30 avec renvois aux descriptions anciennes.

façon délibérée avec des « barbarismes » pour souligner son identité romaine, sa *romanitas*.³⁸ Pompée le Grand, brillant général et contemporain de César, alla encore plus loin. Après ses grandes victoires orientales, il se fit représenter de plusieurs manières en Alexandre le Grand,³⁹ le conquérant d'Orient modèle. Bien que le phénomène de l'*imitatio Alexandri* ne fût pas nouveau parmi les personnages publics romains, chez Pompée il fut particulièrement marqué. Il utilisait l'épithète *Magnus*, « le Grand », dans son nom; sur ses portraits officiels il se laissait représenter avec certaines caractéristiques d'Alexandre, notamment une mèche de cheveux relevée au-dessus du milieu du front qui devait rappeler la fameuse *anastolé* d'Alexandre, mais on note une sélection et une adaptation considérables des traits d'Alexandre dans son portrait qui répond par ailleurs à un modèle typiquement républicain.⁴⁰ Ce n'était donc sûrement pas un hasard s'il exposait dans la *porticus* de son complexe monumental à Rome un grand tableau d'Alexandre le Grand exécuté au IV^e siècle av. J.-C. par le fameux Nicias.⁴¹

Même dans l'appropriation d'objets grecs coûteux, surtout des œuvres d'art, on peut remarquer une façon particulière de réutilisation par les Romains. Commençons avec le célèbre pilier de Paul Émile le Macédonique, à Delphes, commémorant la bataille de Pydna, en 168 av. J.-C., de laquelle celui-ci était sorti vainqueur contre le roi Persée de Macédoine. Il s'agit d'une base qui devait porter une statue équestre de Persée.⁴² Plutarque rapporte que, sur le sommet, là où devait être placée une statue en or de Persée, Paul Émile décida de placer la sienne; il s'agissait ainsi de l'appropriation du monument de victoire d'un vaincu, car les conquis devaient faire de la place aux conquérants.⁴³ Paul Émile fait décorer la frise en marbre de Paros du monument inachevé avec des scènes de bataille des Romains contre les Macédoniens, les conquis étant reconnaissables notamment à leur type de bouclier particulier.⁴⁴

Mis à part cette saisie et adaptation, de signification politique, on peut relever d'autres comportements quant à la (ré)utilisation d'objets d'art grec ou tout au moins de style grec. Citons la célèbre base de Domitius Ahenobarbus (**Fig. 1**). Trois faces de ces plaques sculptées montrent un thème mythologique – un thiasse marin célébrant les noces de Neptune et Amphitrite⁴⁵ – de style hellénistique tardif. La quatrième face, sculptée dans un marbre différent, affiche une scène officielle typiquement romaine – le recensement des citoyens avec un sacrifice – et peut-être datée d'une époque plus récente, entre la fin du II^e siècle av. J.-C. et le début du siècle suivant.⁴⁶ Les dimensions concordantes et le contexte de découverte commun confirment un emploi conjoint de ces pièces à Rome, vraisemblablement comme une base d'un groupe statuaire placée dans la *cella* du temple de Neptune sur le Champ de Mars. On a proposé de manière plausible de reconnaître dans les plaques sculptées hellénistiques une partie de l'œuvre mentionnée par Pline l'Ancien⁴⁷ et reliée au temple de Neptune : Neptune avec Thétis et Achille, des Tritons et des Néréides, attribués par l'encyclopédiste au sculpteur

38 Cic. *Att.* I, 19, 10.

39 Sur l'*imitatio* d'Alexandre et d'Hercule par Pompée VILLANI 2013, 335–350.

40 Copenhague, Ny Carlsberg Glyptothek, inv. 733. JOHANSEN 1994, 24–25, n° 1.

41 Plin. *NH* XXXV, 132–133. Cf. SAURON 2001, 187–199 qui interprète les peintures d'Ajax et de Médée de Timomaque de Byzance exposées sur le *forum Iulium*, devant le temple de Vénus *Genitrix*, en lien directe avec César et les événements qu'il eut vécu.

42 YARROW 2006, 67.

43 Plut. *Aem. Paul.* XXVIII, 2. Cf. Polyb. XXX, 10.2; Liv. XLV, 27. 7. Voir aussi l'inscription du pilier affirmant ces propos : *ILLRP* 323 à Delphes.

44 Dernièrement TAYLOR 2016, 559–576.

45 Munich, Glyptothèque, inv. 239. STILP 2001, 37–47, 54–60.

46 Musée du Louvre, inv. Ma 975. STILP 2001, 47–54, 60–71 et 76–87 pour la datation.

47 Plin. *NH* XXXVI, 26.

Scopas. Il est probable qu'il s'agit d'une œuvre qui serait venue à Rome en rapport avec les conquêtes romaines de la Grèce hellénistique et qui aurait été complétée par une quatrième plaque, toute neuve, relative à l'activité politique de l'ancien général vainqueur, a posteriori,⁴⁸ sans que cela soit jugé choquant – Pline l'Ancien l'aurait sûrement fait remarquer.

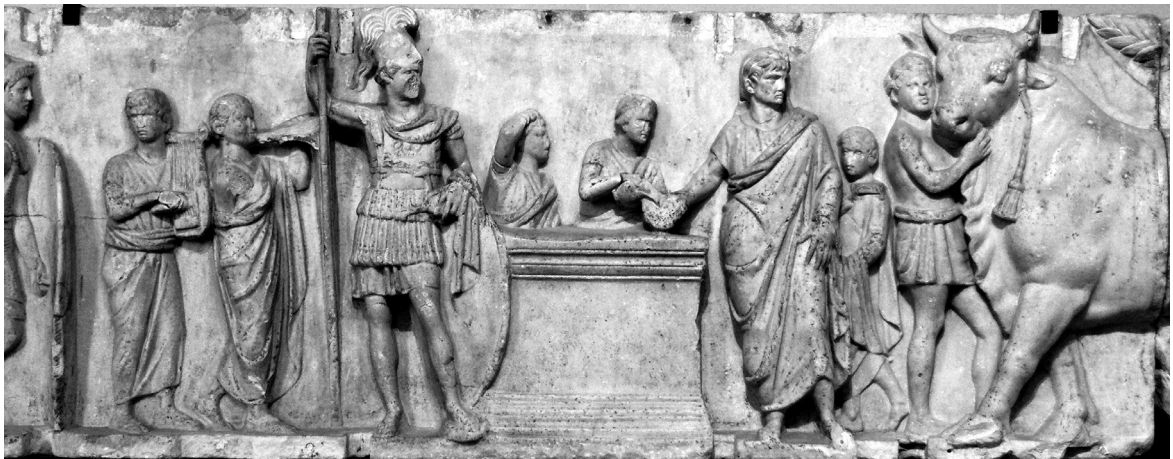
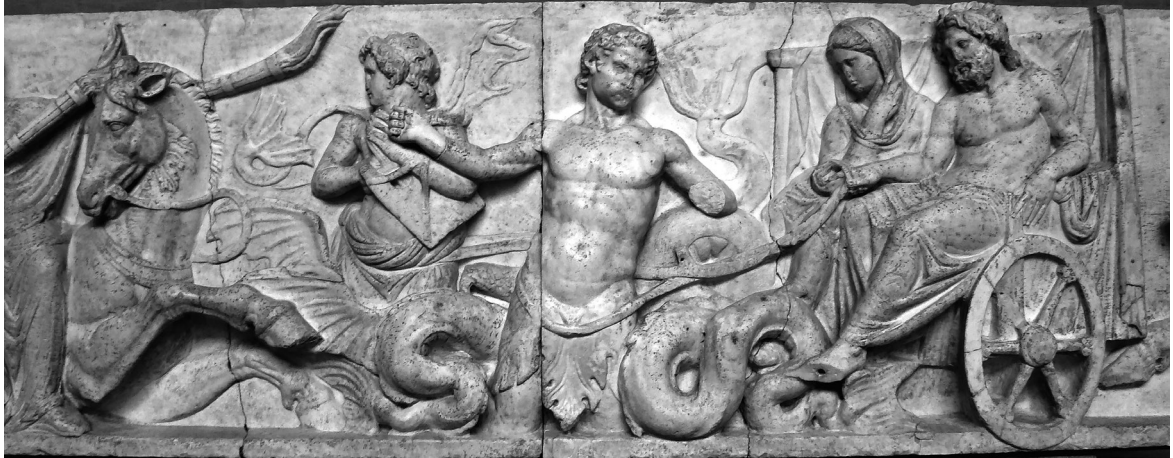


Fig. 1: Reliefs sculptés de la base de Domitius Ahenobarbus, détails : thiasos marin avec Neptune et Amphitrite, Glyptothèque de Munich; scène de sacrifice en présence de Mars, musée du Louvre, Paris (clichés K. Kaderka).

Sont aussi attestées des transformations d'ordre privé sur l'art grec. Le pilleur d'œuvres grecques le plus notoire tout au long de l'histoire romaine fut Caius Licinius Verrès, propréteur de Sicile de 73 à 71 av. J.-C. Rendu célèbre par le procès que lui a fait Cicéron, il a été accusé d'extorsion lors de ses fonctions sur l'île grecque. Grâce à Cicéron, nous savons qu'il collectionnait l'art grec et, avec une passion tout particulièrement compulsive, la vaisselle en or ou en argent et avec un décor ciselé – lorsqu'il apercevait un tel récipient, il était incapable

⁴⁸ Dernièrement LIPPOLIS 2004, 53–76 avec bibliographie antérieure. Par une argumentation complexe, le savant a même proposé de reconnaître dans l'œuvre un groupe représentant Poséidon, Amphitrite et Palémon qui proviendrait du temple d'Isthmia dans la zone de Corinthe et qui aurait été renommé par les Romains, mais cette possibilité, ainsi qu'une possible attribution à L. Mummius, sont loin d'être assurées. La discussion de ces questions dépasserait le cadre de cette contribution.

de freiner sa cupidité.⁴⁹ À Syracuse, il a même fait ouvrir un atelier de toreutique, dans lequel il faisait arracher les appliques en relief de la vaisselle originale pour les faire monter sur des nouvelles pièces, de fabrication romaine et entièrement en or.⁵⁰ Il est intéressant de remarquer que Verrès, tant critiqué pour ses débauches et ses extorsions en matière d'art et moqué pour son comportement maniaque, n'est jamais critiqué précisément pour les transformations qu'il avait faites sur des objets grecs d'une grande valeur artistique et pécuniaire. Il s'agissait sans aucun doute de transformations qui étaient vues comme des améliorations et considérées comme mettant en valeur les ornements fins, de facture ancienne, sur un support jugé moins intéressant, sans questionnements modernes sur la valeur du support original.

Une réplique célèbre d'un type statuaire hellénistique du poète grec Posidippe assis (**Fig. 2**), aujourd'hui aux Musées du Vatican,⁵¹ mérite aussi notre attention. Le corps a été gardé tel quel, vêtu d'un chiton et d'un himation grecs; la base de la statue continue à porter le nom de Posidippe. La chevelure et les traits du visage ont cependant été retravaillés pour figurer un Romain de la fin de la République, et on a doté l'homme de sandales aristocratiques romaines insistant ainsi sur son rang social. Cette présentation doit en l'occurrence souligner le côté



Fig. 2 : La statue de Posidippe avec la tête d'un aristocrate romain du 1^{er} siècle av. J.-C. aux Musées du Vatican, photographie de James Anderson, 1859 (Digital image courtesy of the Getty's Open Content Program).

49 Cic. 2 Verr. 4. 32-35, 37-38, 48-54.

50 Cic. 2 Verr. 4. 54.

51 Inv. 735. SPINOLA 1999, 42-44, n° 51; VARNER 2015, 127.

érudit « à la grecque » de l'homme représenté⁵² et, aux yeux des Romains, ne semble pas avoir porté atteinte à une représentation de Posidippe. Dans un sens comparable, mais plus tard et sur des œuvres originales, l'empereur Claude, qui prétendait renouer avec le règne d'Auguste, aurait fait retravailler, selon Pline l'Ancien, en une image d'Auguste le portrait d'Alexandre le Grand sur deux tableaux grecs célèbres d'Apelle, peintre-portraitiste d'Alexandre qu'Auguste avait fait exposer de son vivant dans son *forum Augustum*.⁵³ Pline ne s'étonne pas du tout de voir l'œuvre d'un artiste célèbre retravaillée.

Par ailleurs, l'archéologie des villas romaines apporte les preuves de conception de pièces « à la grecque » avec l'exposition d'originaux, plus souvent cependant avec des copies romaines. Les originaux décontextualisés étaient alors liés, en termes de contenu, avec les fonctions des pièces, ou alors regroupés par thèmes et mélangés avec des sculptures romaines dans de véritables programmes d'images.⁵⁴ Toutefois, même les jardins, les *horti*, de la capitale romaine, tout d'abord privés, à l'époque impériale souvent devenus publics,⁵⁵ étaient depuis la fin de la République ornés d'œuvres grecques. Les ambiances ainsi créées par les compositions d'art nous font également remarquer un usage propre de la sculpture. Les stèles funéraires grecques remployées constituent un bon exemple. D'une forme et d'une iconographie propres, ces pièces d'art sépulcral ont été réinterprétées par les acquéreurs romains en les recontextualisant, sans tenir compte de leur fonction précédente. Elles servaient désormais, chez les Romains, d'objets décoratifs évoquant une ambiance « à la grecque » qu'on pouvait apprécier en se promenant dans les jardins.⁵⁶ L'iconographie et le style de ces stèles, affranchies complètement du contexte funéraire, en vinrent même à servir de modèles utilisés à l'époque romaine pour réaliser d'autres catégories de sculptures, notamment d'autres sortes de reliefs décoratifs, comme les reliefs néo-attiques.⁵⁷

Quelques groupes sculptés grecs arrivés à Rome méritent aussi notre attention, puisqu'ils attestent d'une autre forme de transformations sur l'art hellène par les Romains. Pline l'Ancien⁵⁸ mentionne Flore avec Triptolème et Cérès sculptés par Praxitèle qu'on pouvait admirer dans les *horti Serviliani*.⁵⁹ Il s'agit ici très vraisemblablement des sculptures de Déméter, Coré et de Iacchos tenant à la main une torche que Pausanias⁶⁰ dit avoir vues dans le temple des divinités éleusiniennes proche du Dipylon, à Athènes, et dont une inscription attestait qu'il s'agissait des œuvres du célèbre artiste grec; elles seraient venues à Rome et auraient été renommées entre le II^e et le I^{er} siècle av. J.-C.⁶¹

52 Les nombreux exemples de portraits romains retravaillés, notamment à l'époque impériale, le plus souvent à la suite de la *damnatio memoriae*, où l'effacement de l'effigie du condamné à l'oubli après sa mort était imposé par un vote sénatorial, sont régis par d'autres enjeux et ne seront pas abordés ici. Voir VARNER 2004.

53 Plin. *NH* XXXV, 27.93-94.

54 Pour un aperçu général SAURON 2013, 43-57. L'ouvrage de référence reste NEUDECKER 1987.

55 Pour les *horti* romains et notamment leur développement HARTSWICK 2004, 16-20.

56 CIRUCCI 2005, 28, 37-40.

57 CIRUCCI 2005.

58 Plin. *NH* XXXVI, 23.

59 CHIOFFI 1996.

60 Paus. I, 2. 4.

61 Sur le groupe de Praxitèle voir PESCHLOW BINDOKAT 1972-1973, 60-157, particulièrement 135 note 318. Cf. CORSO 2004, 207.

Évoquons aussi les Niobides des *horti Sallustiani*, aujourd'hui dispersées entre Rome⁶² et Copenhague.⁶³ Nous ignorons également à quel moment précis les quelques statues de ce groupe, provenant d'un fronton de temple grec du v^e siècle av. J.-C.,⁶⁴ sont arrivées à Rome, mais nous nous situons ici vraisemblablement à la toute fin de la République ou au début du règne d'Auguste.⁶⁵ Les Niobides ont été trouvées à proximité de la célèbre Amazone en position de tir à l'arc, œuvre du vi^e siècle av. J.-C., provenant du fronton du temple d'Apollon Daphnéphoros d'Érétrie⁶⁶ et non loin d'une statue de pédagogue provenant d'un autre ensemble de Niobides, de facture romaine sous les Antonins.⁶⁷ Le contexte de découverte dans une même zone et la parenté thématique de ces sculptures permettent de suggérer qu'on ait pu ajouter au groupe des Niobides du v^e siècle av. J.-C. d'autres statues avec lesquelles celles-ci ont créé un nouvel ensemble, selon une imagination et une conception nouvelles, typiquement romaines.⁶⁸ L'Amazone accroupie aurait même pu être employée pour remplacer une Artémis à l'arc qui manquait au groupe,⁶⁹ dans une logique comparable à celle des remplacements hypothétiques de statues grecques rapportés par Velleius pour Mummius.⁷⁰ Le groupe a pu être recomposé ainsi à partir de l'époque d'Hadrien ou avant, si le pédagogue a été ajouté au groupe déjà recomposé antérieurement; la deuxième possibilité paraît plus plausible si l'on tient compte de la contrepartie sculptée des Niobides dans leur contexte d'origine, que nous allons évoquer ultérieurement.

Mais restons encore dans les jardins de Salluste. À proximité du « Trône Ludovisi »,⁷¹ une œuvre sculptée vers 460 av. J.-C., fut trouvé le « Trône Boston »⁷² (**Fig. 3**) qui, s'il ne s'agit pas d'un faux moderne, pourrait correspondre à une œuvre romaine éclectique du i^{er} siècle av. J.-C., fabriquée dans le but d'en faire le pendant de l'œuvre grecque.⁷³ Et les sculptures égyptiennes qui y furent exposées furent complétées de manière sûre par les Romains par des sculptures égyptisantes romaines.⁷⁴

Le pendant des Niobides, provenant de l'autre fronton du même temple grec, représente une Amazonomachie⁷⁵ (**Fig. 4**), remployée sur le fronton du temple d'Apollon *in Circo* lors de sa reconstruction des années 30/20 av. J.-C. et exposée aujourd'hui à la Centrale Montemartini. Si l'on retient l'hypothèse selon laquelle le sujet représenté, avec Héraclès et Thésée en combat contre la reine des Amazones, pouvait évoquer à la fois la domination romaine contre les barbares, mais aussi plus particulièrement celle d'Octavien-Auguste qui se présentait en nouveau Thésée, contre Cléopâtre, reine des Ptolémées, « orientale » du point de vue des Romains, l'allusion directe à la bataille d'Actium apparaît alors plausible, lorsqu'Octavien affronta

62 Museo Nazionale delle Terme, inv. 72274 (Niobide féminine blessée). HARTSWICK 2004, 93-108.

63 Ny Carlsberg Glyptotek, inv. 398 (Niobide féminine qui est en train de s'enfuir); inv. 399 (Niobide mourant). HARTSWICK 2004, 93-108.

64 LA ROCCA 1985, 71-73.

65 Sur la date du transport KADERKA 2018, 127-128.

66 Centrale Montemartini, inv. 840. HARTSWICK 2004, 102-104.

67 Palazzo Massimo, inv. 200. HARTSWICK 2004, 99.

68 HARTSWICK 2004, 102-104.

69 HARTSWICK 2004, 93-104; Hartswick envisage même qu'il pourrait s'agir de plusieurs ensembles ou figures disparates grecques et romaines, assemblées pour former un ensemble narratif.

70 Même si l'exigence de Mummius faisait peut-être en premier lieu partie d'un contrat d'assurance, cf. note 29.

71 Palazzo Altemps, inv. 8570. HARTSWICK 2004, 119-121.

72 Boston, Museum of Fine Arts, inv. 08.205. HARTSWICK 2004, 121-124.

73 Pour la discussion sur l'authenticité des deux œuvres récemment SANDE 2016, 23-51.

74 HARTSWICK 2004, 130-138.

75 Rome, Centrale Montemartini, inv. cf. LA ROCCA 1985.



Fig. 3: « Trône Ludovisi » provenant des *horti Sallustiani*, Musée national romain, Palazzo Altemps, Rome et « Trône Boston » provenant des *horti Sallustiani*, Museum of Fine Arts, Boston, moulage, Musée des Moulages, Lyon (clichés K. Kaderka).

Marc Antoine avec Cléopâtre.⁷⁶ Le fait que les personnages ne se laissent pas disposer sur le fronton romain en symétrie stricte à la façon des frontons grecs du v^e siècle av. J.-C., et qu'il y a un personnage blessé par une flèche alors qu'on ne semble pas utiliser ce type d'armes dans le combat, laisse envisager que nous nous trouvons ici face à une reconstitution de l'ensemble pour une exposition tympanale et à un mélange avec les Niobides,⁷⁷ en accord avec l'esthétique et les moyens techniques des Romains.⁷⁸

76 LA ROCCA 1985, 83–84; KADERKA 2018, 130. Cf. Hor. *Carm.* IV, 4. 20.

77 Pour le mélange possible avec les Niobides mais n'envisageant pas une reconstitution romaine en un seul groupe sur le fronton du temple, voir C. Gasparri dans di MAURO 2002.

78 Pour une discussion exhaustive de ce fronton grec et sa reconstitution romaine sur le fronton du temple d'Apollon *in Circo* à Rome, répondant aux critères et à l'esthétique romains, KADERKA 2018, 103–131, notamment 128–131. Dernièrement, en reprenant les idées mais en revenant aux anciennes interprétations, GASPARRI 2020, 429–456.



Fig. 4: Décor tympanal du temple d'Apollon in Circo, sculptures grecques du v^e siècle av. J.-C., Centrale Montemartini, Rome (d'après KADERKA 2018, fig. 37a).

D'autres recompositions sont connues. Dans le second temple d'Apollon à Rome, dédié par Octavien en 28 av. J.-C.,⁷⁹ le groupe cultuel de la triade apollinienne avait été composé de trois statues grecques du iv^e siècle av. J.-C. qui ne formaient pas un ensemble dans leur contexte d'origine et qui provenaient de trois sculpteurs différents : Scopas, Timothée et Céphissodote.⁸⁰ De même, un groupe statuaire de Samos, exécuté par le célèbre Myron, après avoir été enlevé par Marc Antoine, a été séparé quand Octavien dédia la statue de Zeus de l'ensemble sur le Capitole, alors qu'Athéna et Héraclès furent rendus à l'Héraion de Samos⁸¹ en geste politique fort.

L. MUMMIUS DANS L'AIR DU TEMPS

En l'occurrence, les Romains ont inventé un large spectre de façons d'imiter les modèles ou de recontextualiser les œuvres grecques et, dans ce cadre, les manières d'agir de Mummius apparaissent parfaitement normalisées. En effet, si le butin d'art représentait massivement, entre la fin du iii^e siècle av. J.-C. et le i^{er} siècle ap. J.-C., dans l'espace public de la capitale romaine, la mémoire d'une domination territoriale, associée à l'appropriation culturelle des territoires conquis, l'aspect esthétique n'y était pas négligeable et c'est lui qui entraîna les appropriations d'art grec d'ordre privé. Dans le contexte des exemples écrits et archéologiques relevés, les sources relatant et critiquant le comportement de Lucius Mummius Achaïcus envers les objets d'art grec pillés soulignent des pratiques d'« acclimatation » non isolées, car on note un large éventail de transformations ou sélections délibérées que ce soit dans la reprise de modèles grecs ou sur les objets d'art grec coûteux.

Les transformations sur les œuvres d'art étaient apportées sur le support, sur l'œuvre plastique elle-même ou dans sa dénomination; les œuvres ou compositions figurées étaient réaménagées, recomposées ou séparées et on pouvait recourir à des recontextualisations dans lesquelles les anciennes significations étaient secondaires. Le critère d'une conservation

79 Cass. Dio LII, 1. 3.

80 Plin. *NH* XXXVI, 24-25, 32. Cf. KADERKA 2015, 211.

81 Strab. XIV, 637b.

d'objets dans leur apparence originale, comme c'est essentiel aujourd'hui, n'était pas alors une priorité. La réutilisation se faisait selon des stratégies et des critères esthétiques propres qui pouvaient entraîner des modifications matérielles ou sémantiques afin de communiquer au travers de ces pièces des revendications politiques ou personnelles : on n'hésitait pas à leur conférer de nouvelles significations et même à les doter de nouveaux aspects qui devaient ajouter à elles-mêmes ou à ceux qui les réutilisaient du prestige supplémentaire, ou bien véhiculer des messages ciblés, tout cela bien avant les débuts des discussions sur la valeur du patrimoine culturel et nos usages et lois modernes concernant sa conservation.

Il s'agit d'exemples d'appropriations typiquement romaines, dans lesquelles les œuvres d'art, enlevées de leur contexte d'origine, étaient recontextualisées et adaptées, dans une période où on apprenait à apprécier et à manier l'art étranger. Ce type d'appropriations pouvait bien évidemment être critiqué par ceux dont l'habitude ou le ressenti esthétique ne permettaient pas des telles transformations, de même que par ceux qui voulaient se dissocier de la personne concernée ou même anéantir sa réputation, alors qu'il s'agissait d'une pratique commune et parfaitement cohérente avec le comportement de l'époque.

SOURCES

- Favorinus = Favorinos d'Arles, *Œuvres I.*, texte et comm. E. Amato, trad. Julien Yvette, Paris, Les Belles Lettres, CUF, 2005.
- Plin. *NH* = Pline l'Ancien, *Histoire Naturelle* l. XXXV, texte et trad. J.-M. Croisille, Paris, Les Belles Lettres, CUF, 1985.
- Strab. = Strabon, *Géographie*, t. V, l. VIII, texte et trad. R. Baladié, Paris, Les Belles Lettres, CUF, 1978.
- Liv. = Tite-Live, *Histoire romaine*, l. XXV, texte et trad. F. Nicolet-Croizat, 2002.
- Vel. Pat. = Velleius Paterculus, *Histoire romaine*, t.1, l.1, texte et trad. J. Hellegouarc'h, Paris, Les Belles Lettres, CUF, 1982.

BIBLIOGRAPHIE

- ADORNATO, G. *et al.* 2018: *Restaging Greek Artworks in Roman Times*. Milano.
- BAROIN, C. 2010: Mummius Achaicus. Modèle et contre-modèle du rapport des Romains à l'art grec. In: M. Blandenet – C. Chillet – C. Courrier (eds.): *Figures de l'identité. Naissance et destin des modèles communautaires dans le monde romain*. Lyon, 167–193.
- BRAVI, A. 2012: *Ornamenta urbis. Opere d'arte greche negli spazi romani*. Bari.
- BRAVI, A. 2014: *Griechische Kunstwerke im politischen Leben Roms und Konstantinopels*. Berlin, 3–111.
- CADARIO, M. 2014: Preparing for Triumph. *Graecae Artes as Roman Booty in L. Mummius' Campaign (146 BC)*. In: C.H. Lange – F.K. Vervaeke (eds.): *The Roman republican triumph. Beyond the spectacle*. Roma, 83–101.
- CHIOFFI, L. 1996: Horti Serviliani. In: *Lexicon Topographicum Urbis Romae* 3. Roma, 84.
- CIRUCCI, G. 2005: Sculpture greche di VI–IV secolo a.C. reimpiegate nella Roma antica. Una proposta di sintesi. *Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte* 60, 9–58.
- COARELLI, F. 2011: *L'art romain. Des Origines au III^e siècle av. J.-C.* Paris.
- CORSO, A. 2004: *The Art of Praxiteles (364–361 BC)*. Roma.
- COUDRY, M. – HUMM, M. eds. 2009: *Praeda. Butin de guerre et société dans la Rome républicaine*. Stuttgart, 187–206.
- FERRARY, J.-L. 1988: *Philhellénisme et impérialisme. Aspects idéologiques de la conquête romaine du monde hellénistique de la Seconde Guerre de Macédoine à la guerre de Mithridate*. Roma.

- GALSTERER, H. 1994: Kunstraub und Kunsthandel im republikanischen Rom. In: G. Hellenkemper Salies *et al.* (eds.): *Das Wrack. Der antike Schiffsfund von Mahdia 2*. Köln, 857–866.
- GASPARRI, C. 2020: Sul riuso degli originali greci a Roma. Il frontone del Tempio di Apollo Sosiano. *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Römische Abteilung* 126, 429–456.
- GROS, P. – TORELLI, M. 2007: *Storia dell'urbanistica. Il mondo romano*.² Roma – Bari.
- HARTSWICK, K.J. 2004: *The Gardens of Sallust. A Changing Landscape*. Austin.
- HUET, V. – VALETTE-CAGNAC, E. eds. 2005: *Et si les Romains avaient inventé la Grèce? Métis* 3. Paris – Athina.
- JOHANSEN, F. 1994: *Catalogue of Roman Portraits I*. Ny Carlsberg Glyptotek. København.
- KADERKA, K. 2015: Kunstwerke in römischen Tempeln. Einblick in den Umgang der antiken Römer mit Bildern. In: M. Nitsche (ed.): *Image in Space. Contributions to a Topology of Images*. Nordhausen, 203–216.
- KADERKA, K. 2018: *Les décors tympanaux des temples de Rome*. Bordeaux.
- LA ROCCA, E. 1985: *Amazzonomachia. Le sculture frontonali del tempio di Apollo Sosiano*. Roma.
- LEYPOLD, Ch. – MOHR, M. – RUSSENBERGER, Ch. eds. 2014: *Weiter- und Wiederverwendungen von Weihestatuen in griechischen Heiligtümern*. Zürich.
- LIPPOLIS, E. 2004: *Triumphata Corintho*. La preda bellica e i doni di Lucio Mummio Achaico. *Archeologia Classica* 55, 25–82.
- LIVERANI, P. 2015: The culture of collecting in Roma. Between politics and Administration. In: M. Wellington Gahtan – D. Pegazzano: *Museum Archetypes and Collecting in the Ancient World*. Leiden – Boston, 72–77.
- MAURO, M. 2002: Il tempio di Apollo Medico a Roma, croce degli archeologi? *Bollettino Telematico dell'Arte* 301 (7 Giugno), <http://www.bta.it/txt/ao/03/bta00301.html>
- NEUDECKER, R. 1987: *Die Skulpturenausstattung römischer Villen in Italien*. Mainz.
- NEUDECKER, R. 2018: Greek Sanctuaries in Roman Times. Rearranging, Transporting, and Renaming Artworks. In: ADORNATO *et al.* 2018, 147–171.
- ÖSTENBERG, I. 2009: *Staging the World. Spoils, Captives, and Representations in the Roman Triumphal Procession*. Oxford.
- PAPE, M. 1975: *Griechische Kunstwerke aus Kriegsbeute und ihre öffentliche Aufstellung in Rom. Von der Eroberung von Syrakus bis in augusteische Zeit*. Thèse non publiée, université d'Hambourg. Hamburg.
- PESCHLOW BINDOKAT, A. 1972–1973: Demeter und Persephone in der Attischen Kunst des 6. bis 4. Jahrhunderts. *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Römische Abteilung* 87, 60–157.
- PIETILÄ-CASTRÉN, L. 1987: *Magnificentia publica. The Victory Monuments of the Roman Generals in the Era of the Punic Wars*. Helsinki.
- PRESTIANNI GIALLOMBARDO, A.M. 1982: Lucio Mummio, Zeus e Filippo II. *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa* 12, 513–532.
- RUTLEDGE, S.H. 2012: *Ancient Rome as a Museum. Power, Identity, and the Culture of Collecting*. Oxford.
- SANDE, S. 2016: The Ludovisi “throne”, the Boston “throne” and the Warren cup. Retrospective works or forgeries? *Acta ad Archaeologiam et Artium Historiam Pertinentia* 29, 23–51.
- SAURON, G. 2013: *L'Art romain. Des conquêtes aux guerres civiles*. Paris, 31–34.
- SAURON, G. 2001: Vénus entre deux fous au Forum de César. In: C. Evers – A. Tsingarida (eds.): *Rome et ses provinces. Genèse et diffusion d'une image du pouvoir. Hommages à Jean Charles Balty*. Bruxelles, 187–199.
- SPINOLA, G. 1999: *Guide Cataloghi Musei Vaticani 4. Il Museo Pio Clementino*. Roma.
- STILP, F. 2001: *Mariage et suovetaurilia, étude sur le soi-disant Autel de Domitius Ahenobarbus*. Roma.
- TARPIN, M. 2013: Morale ou droit? La capture des objets sacrés à Rome. In: M.-C. Ferrières – F. Delrieux: *Spolier et confisquer dans les mondes grec et romain*. Chambéry, 81–100.
- TAYLOR, M.J. 2016: The Battle Scene on Aemilius Paullus's Pydna Monument. A Reevaluation. *Hesperia* 85/3, 559–576.
- VARNER, E.R. 2015: Reuse and Recarving. Technical Evidence. In: E. Friedland – E. Gazda (eds.): *Oxford Companion to Roman Sculpture*. Oxford, 123–138.

- VARNER, E.R. 2004: *Mutilation and transformation. Damnatio memoriae and Roman imperial portraiture*. Leiden – Boston.
- VERMEULE, C.C. 1977: *Greek Sculpture and Roman Taste. The Purpose and Setting of Graeco-Roman Art in Italy and the Greek Imperial East*. Ann Arbor.
- VILLANI, D. 2013: Entre *imitatio Alexandri* et *imitatio Herculis* : Pompée et l'universalisme romain. *Pallas* 90, 335–350.
- VOGT-SPIRA, G. – RÖMMELE, B. eds. 1999: *Rezeption und Identität. Die kulturelle Auseinandersetzung Roms mit Griechenland als europäisches Paradigma*. Stuttgart.
- YARROW, L. 2006: Lucius Mummius and the spoils of Corinth. *Scripta Classica Israelica* 25, 57–70.
- ZANKER, P. 1979: Zur Funktion und Bedeutung griechischer Skulptur in der Römerzeit. In: H. Flashar (ed.): *Le classicisme à Rome aux I^{ers} siècles av. et apr. J.-C.* Genève, 283–314.

Karolina Kaderka

École Pratique des Hautes Études – PSL
Section des sciences historiques et philologiques
karolina.kaderka@ephe.psl.eu