

## **La référence aux arts dans la rhétorique. *Nam et oratio efficitur arte sicut statua* (Quint., II, 21, 1).**

Valérie Naas  
Sorbonne Université  
EA 4081 Rome et ses renaissances

### ABSTRACT

References to art in texts about eloquence are a major source of information for historians of art in Antiquity, but they also inform us about rhetoric. This paper aims to reflect on references to art in latin texts on rhetoric, questioning what the artistic topic brings to rhetoric and what this says about the links between rhetoric, art and philosophy. These comparisons will be studied in Cicero and Quintilian: *artes* remain classified in a hierarchy -with rhetoric at the top-, but the comparison with artists, and especially with Phidias, contributes to a philosophical thought on creativity, which is related to Platonism, Aristotelianism and Stoicism.

KEYWORDS: art, rhetoric, Cicero, Quintilian, Phidias

### **Introduction**

Variation du *paragone*, la comparaison entre le discours et la statue ouvre le dernier chapitre du livre II de l'*Institution oratoire*, intitulé « Quelle est la matière de l'éloquence » (*Quae materia eius*)<sup>1</sup>. Pour définir l'*oratio*, Quintilien distingue le *sermo* et les *uerba* et, pour expliciter le premier de ces termes, il procède à une comparaison avec l'art : le *sermo* n'est pas la matière de la rhétorique, mais son œuvre.

1. Quint., II, 21.

*Materiam rhetorices quidam dixerunt esse orationem : qua in sententia ponitur apud Platonem Gorgias. Quae si ita accipitur, ut sermo quacumque de re compositus dicatur oratio, non materia, sed opus est, ut statuarii statua ; nam et oratio efficitur arte sicut statua.*<sup>2</sup>

Les références à l'art dans les textes sur l'éloquence en sont surtout présentes chez Cicéron et Quintilien. Elles ont suscité peu d'intérêt pour elles-mêmes, et c'est surtout comme une source d'information pour les historiens de l'art qu'elles ont été exploitées<sup>3</sup>. Ce n'est pas le point de vue que l'on adoptera ici : on se demandera ce que le registre artistique apporte à la rhétorique et ce qu'il nous dit sur les liens entre rhétorique, art et philosophie. Que signifie le recours, par des théoriciens de l'éloquence, à des comparaisons avec l'art ? Les deux registres sont-ils mis sur le même plan ? Quels artistes sont choisis et pourquoi ? Il ressortira de cette réflexion que l'art, plus qu'un *ornamentum*, est au cœur d'une pensée philosophique sur la création.

### **L'art, un registre de comparaison pour la rhétorique**

Retraçant l'histoire de la rhétorique, Cicéron et Quintilien comparent les progrès entre les orateurs à ceux des artistes entre eux. Ces comparaisons apparaissent dans des contextes variés et avec une signification spécifique. Cicéron, dans le *Brutus*, estime que, dans toute discipline, le moment de l'invention n'est pas celui de la perfection (*nihil est simul et inuentum et perfectum*), mais que des qualités et des progrès apparaissent dès le début : ainsi pour les premiers orateurs (qui ont précédé Caton l'Ancien) comme pour les premiers artistes et les poètes, les catégories citées étant *orator, signa, pictura, poetae*.

*Nec uero ignoro nondum esse satis politum hunc oratorem et quaerendum esse aliquid perfectius; quippe cum ita sit ad nostrorum temporum rationem uetus ut nullius scriptum exstet dignum quidem lectione quod sit antiquius. Sed maiore honore in omnibus artibus quam in hac una arte dicendi uersatur antiquitas. Quis enim eorum qui haec minora animaduertunt non intellegit Canachi signa rigidiora esse quam ut imitentur ueritatem, Calamidis dura illa quidem, sed tamen molliora quam Canachi; nondum Myronis satis ad*

2. *Ibid.*,1 : « La matière de la rhétorique, pour certains, c'est le discours : tel est l'avis de Gorgias chez Platon. S'il en est ainsi et que, par 'discours', on entende un enchaînement organique de mots sur un sujet quelconque, ce discours n'est pas la matière, mais l'œuvre de la rhétorique, comme la statue est l'œuvre du statuaire ; car un discours aussi, comme une statue, est un produit de l'art ». Sauf indication contraire, les traductions sont celles de la Collection des Universités de France, publiée à Paris par les Belles Lettres, sous le patronage de l'Association Guillaume Budé.
3. Voir POLLITT 1974, 58-63; A. REINACH, 1985<sup>2</sup> [1921]; par exemple ROUVERET 2014 [1989] s'appuie beaucoup sur ces textes.

*ueritatem adducta, iam tamen quae non dubites pulchra dicere; pulchriora etiam Polycliti et iam plane perfecta, ut mihi quidem uideri solent? Similis in pictura ratio est: in qua Zeuxim et Polygnotum et Timanthem et eorum qui non sunt usi plus quam quattuor coloribus formas et liniamenta laudamus; at in Aetione, Nicomacho, Protogene, Apelle iam perfecta sunt omnia. Et nescio an reliquis in rebus omnibus idem eueniat: nihil est enim simul et inuentum et perfectum; nec dubitari debet quin fuerint ante Homerum poetae, quod ex eis carminibus intellegi potest, quae apud illum et in Phaeacum et in procorum epulis canuntur.*<sup>4</sup>

De même dans un passage maintes fois commenté de l'*Orator* — c'est sur ce texte que s'ouvre *Idea* de Panofsky<sup>5</sup> —, Cicéron, en quête de l'orateur parfait (*in summo oratore fingendo*), se réfère par analogie au sculpteur Phidias.

*Atque ego in summo oratore fingendo talem informabo qualis fortasse nemo fuit. Non enim quaero quis fuerit, sed quid sit illud, quo nihil esse possit praestantius, quod in perpetuitate dicendi non saepe atque haud scio an nunquam, in aliqua autem parte eluceat aliquando, idem apud alios densius, apud alios fortasse rarius. Sed ego sic statuo, nihil esse in ullo genere tam pulchrum, quo non pulchrius id sit unde illud ut ex ore aliquo quasi imago exprimitur; quod neque oculis neque auribus neque ullo sensu percipi potest, cogitatione tantum et mente complectimur. Itaque et Phidiae simulacris, quibus nihil in illo genere perfectius uidemus, et eis picturis quas nominaui cogitare tamen possumus pulchriora; nec uero ille artifex cum faceret Iouis formam aut Mineruae, contemplabatur aliquem e quo similitudinem duceret, sed ipse in mente insidebat species pulchritudinis eximia quaedam, quam intueus in eaque defixus ad illius similitudinem artem et manum dirigebat. Vt igitur in formis et figuris est aliquid perfectum et excellens, cuius ad cogitatum speciem imitando referuntur ea quae sub oculos ipsa non cadunt, sic perfectae*

4. Cic., *Brutus*, 69-71 : « Je sais bien que cet orateur n'est pas encore assez châtié et qu'il y a lieu de chercher quelque chose de plus parfait ; cela tient à ce que, par rapport à notre temps, il est ancien, et si ancien qu'il n'existe aucun écrit, digne d'être lu, qui remonte à une date antérieure. Mais l'art de la parole est, de tous les arts, celui où l'antiquité est le moins considérée. 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 celle 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 éloge pour leur modelé et le trait de leur dessin, au lieu que dans Aétion, Nicomaque, Protogène, Apelle, tout est déjà parfait. Et peut-être en est-il ainsi de toutes choses : le premier essai et la perfection ne sont jamais simultanés et il n'est pas douteux qu'avant Homère il y a eu des poètes, témoin les vers qu'il fait chanter dans les festins des Phéaciens et dans ceux des prétendants ». Sur l'orateur dans le *Brutus*, voir notamment NARDUCCI 2002a.
5. PANOFSKY 1989 [1924], 27 ss. (il s'agit du chapitre 1, consacré à l'Antiquité). Voir aussi, entre autres, DEGL'INNOCENTI PIERINI 1979, MAY - WISSE 2001, NARDUCCI 2002b.

*eloquentiae speciem animo uidemus, effigiem auribus quaerimus. Has rerum formas appellat ἰδέας ille non intellegendi solum sed etiam dicendi grauissimus auctor et magister Plato, easque gigni negat et ait semper esse ac ratione et intelligentia contineri.*<sup>6</sup>

Dans sa recherche de l'orateur idéal, Quintilien pratique l'*imitatio* et l'*aemulatio* avec Cicéron<sup>7</sup>. Dans le chapitre *De genere orationis*, il souligne la diversité des styles et des jugements sur les différents discours, et il les met en parallèle avec les statues et tableaux<sup>8</sup> : *Plurimum tamen inuicem differunt: nec solum specie, ut signum signo et tabula tabulae et actio actioni, sed genere ipso, ut Graecis tuscanicae statuae, ut Asianus eloquens Attico*<sup>9</sup>. Suit une rapide histoire de la sculpture et de la peinture : *Primi pictores... Post Zeuxis atque Parrhasius... Floruit pictura... Similis in statuis differentia... In oratione uero...* Cette histoire des arts est calquée sur un modèle rhétorique, puisque Quintilien parle des *uirtutes* -qualités- des peintres<sup>10</sup>, terme qui traduit les *aretai* du style chez Aristote<sup>11</sup>.

Quelle est l'origine de ces comparaisons ? Lorsque la culture grecque classique est devenue un patrimoine idéalisé, se sont peu à peu constituées des sélections — canons — d'œuvres et d'auteurs, qui s'accompagnent d'une

6. Cicéron, *Orator*, 7-10 : « Quant à moi, en imaginant l'orateur suprême je vais le dessiner tel que personne peut-être n'a jamais été. C'est que je ne me demande pas qui l'a été, mais quel est ce à quoi rien ne peut être supérieur, chose qui dans la continuité d'un style ne se trouve pas souvent, et peut-être jamais, mais qui brille parfois en quelque partie, avec plus de densité chez les uns, plus rarement peut-être chez les autres. Mais je pose en principe qu'il n'y a rien, dans aucun genre, de si beau, qu'il ne soit encore inférieur en beauté à ce dont il n'est que le reflet, comme le portrait d'un visage, à ce que ni les yeux, ni les oreilles, ni aucun sens ne peuvent percevoir, et que nous n'embrassons que par l'imagination et la pensée. Ainsi pour ce qui est des statues de Phidias, auxquelles nous ne voyons dans leur genre rien de supérieur en perfection, et pour les peintures que j'ai citées, nous pouvons cependant en imaginer de plus belles, et cet artiste, lorsqu'il créait son type de Jupiter ou de Minerve, n'avait sous les yeux personne pour lui servir de modèle, mais c'est dans son propre esprit que résidait une vision à part de la beauté qu'il contemplait et sur laquelle il fixait son regard en dirigeant selon la ressemblance de celle-ci son art et sa main. De même donc que dans les formes et les figures il y a quelque chose de parfait et d'excellent que nous ne voyons qu'en imagination et à quoi nous nous référons pour imiter ce dont le propre est d'échapper à notre regard, de même il y a une image de l'éloquence parfaite que nous voyons en esprit et dont nos oreilles attendent le reflet. Ce sont ces modèles des choses qu'appelle 'idéés' le garant et maître le plus profond non seulement de la spéculation intellectuelle, mais aussi de l'expression, Platon ; il dit qu'elles ne sont pas engendrées mais éternelles et qu'elles résident dans notre raison et notre intelligence ».
7. Voir TAISNE 1997.
8. On retrouve la même perspective chez Denys d'Halicarnasse et Démétrios, voir POLLITT, 1995<sup>2</sup> [1965], 223-226.
9. Quint., XII, 10, 1 : « Elles (les formes de la rhétorique) diffèrent beaucoup entre elles, non seulement par l'espèce, comme une statue d'une statue et un tableau d'un tableau et un plaidoyer d'un plaidoyer, mais aussi par le genre même, comme les statues étrusques des grecques, comme un Asiatique éloquent d'un Attique <éloquent> ».
10. XII, 10, 6 : *Floruit [...] pictura praecipue, sed diuersis uirtutibus.*
11. De même Cicéron parle des *uirtutes dicendi*, dans l'*Orator*, 139 ; voir aussi Quint., II, 13, 8-13.

histoire du progrès dans les disciplines concernées<sup>12</sup>. Ainsi, dans les traités de rhétorique, on voit apparaître des canons des meilleurs orateurs, et l'histoire même de la rhétorique vise à définir les progrès de la discipline à partir des qualités — et des insuffisances — de chacun. Il en va de même pour le progrès dans les arts, sculpture et peinture. Les canons d'orateurs et d'artistes seraient apparus dans un centre culturel comme, vraisemblablement, Pergame (ou Alexandrie) au II<sup>e</sup> siècle avant notre ère, dans le milieu stoïcien (c'est là aussi que se développe un important courant artistique néo-attique). Des traces de ces canons se retrouvent chez Cicéron et Quintilien, mais les comparaisons entre orateurs et artistes y sont réactualisées et adaptées dans le contexte romain, comme on l'a vu à l'instant chez Quintilien (XII, 10, 1), qui met l'accent sur la différence entre asianistes et atticistes.

### La rhétorique et l'art : des *artes* hiérarchisées

Ces comparaisons entre orateurs et artistes présupposent que leurs disciplines sont conçues et fonctionnent de la même manière. Cela n'est guère étonnant, puisque la rhétorique, *ars bene dicendi*, et l'art sont tous deux des *artes* (ou *technai*), même si cette question reste discutée dans les traités d'éloquence : ainsi Quintilien consacre un long chapitre à la question *An ars*, « Si la rhétorique est un art », et conclut par l'affirmative<sup>13</sup>. Ce débat est récurrent chez les orateurs, qui ont toujours discuté de la définition de la rhétorique comme *ars* (techné) ou *scientia* (epistémé)<sup>14</sup>.

Cependant, les traités de rhétorique prennent bien soin de distinguer les deux disciplines sur une échelle de valeurs. Dans son parallèle du *Brutus* entre les premiers orateurs et les premiers artistes, Cicéron désigne ce dernier domaine comme *haec minora*<sup>15</sup>. La hiérarchie ne vaut pas seulement pour les beaux-arts, puisque, toujours dans le *Brutus*, Cicéron emprunte un exemple aux *leuiores artes*<sup>16</sup>, en l'occurrence la poésie. La comparaison entre deux registres hiérarchisés est validée comme un lieu commun dans l'*Orator* (il s'agit ici du philosophe et de l'acteur) : *parua enim magnis saepe rectissime conferuntur*<sup>17</sup>.

Cette différence de catégorie est formalisée par Quintilien : après avoir établi (en II, 17) que la rhétorique est une *ars*, Quintilien distingue (en II, 18) trois types d'*artes*, qu'il définit en employant les adjectifs grecs *θεωρητικῆ* (ces

12. Voir ROUVERET 2014 [1989], 440-453.

13. Quint., II, 17 ; ce chapitre occupe quarante-trois paragraphes.

14. REINHARDT - WINTERBOTTOM 2012<sup>2</sup> [2006], xxxviii.

15. *Brutus*, 70 : « œuvres d'un ordre moins relevé ».

16. *Brutus*, 3 : « arts secondaires ».

17. Cic., *Orator*, 14 : « On peut en effet souvent très justement comparer les petites choses aux grandes ». Cicéron justifie par ces mots une comparaison entre l'orateur et l'acteur : la philosophie est indispensable à l'orateur, de même que la gymnastique est utile à l'acteur. De même, Virgile, *Georg.*, 4, 176 : *si parua licet componere magnis*.

« arts théorétiques » consistent en spéculation, en activité purement intellectuelle), *πρακτική* (une action, comme la danse) et *ποιητική* (une activité créatrice, comme la peinture) ; pour l'auteur, la rhétorique se rattache aux trois catégories, mais plus particulièrement à la deuxième.

Par ailleurs, il faut surtout tenir compte d'une différence essentielle dans l'Antiquité : la rhétorique est une activité intellectuelle et l'art une activité manuelle, considérée comme inférieure. Ainsi l'aspiration des artistes à la reconnaissance est bien notée par Cicéron (et d'autres) à propos de Phidias : *Opifices post mortem nobilitari uolunt. Quid enim Phidias sui similem speciem inclusit in cluqueo Mineruae, cum inscribere nomen non lice-ret*<sup>18</sup>. C'est au point que Phidias aurait inséré dans sa Minerve un dispositif tel que, si on enlevait l'image de son visage sur le bouclier, la statue se défaisait complètement. Selon Renaud Robert, c'est précisément sur la rhétorique que les artistes grecs se sont appuyés pour gagner leurs lettres de noblesse : ils ont indirectement favorisé le rapprochement avec le modèle du rhéteur pour acquérir une certaine dignité, qui les éloigne de leur enracinement dans l'artisanat<sup>19</sup>. À Rome cette dignité n'a pas été reconnue, d'où un déclin de la pratique artistique<sup>20</sup>. Au début des *Tusculanes*, Cicéron rend compte de la supériorité de la Grèce sur Rome dans la culture par le fait que les arts y ont été en honneur plus tôt. Ainsi l'absence de grands artistes romains s'expliquerait par l'absence de considération pour l'art :

*An censemus, si Fabio, nobilissimo homini, laudi datum esset quod pingeret, non multos etiam apud nos futuros Polyclitos et Parrhasios fuisse ? Honos alit artes, omnesque incenduntur ad studia gloria, iacentque ea semper quae apud quosque improbantur*<sup>21</sup>.

### La valorisation de Phidias

En dépit de cette hiérarchie, le registre de l'art permet des choix entre artistes qui renvoient à des préférences en matière de rhétorique (ce point, annexe à notre propos, sera traité rapidement). Tout d'abord, les textes latins témoignent d'un parti pris dans le jugement sur les artistes. Outre Cicéron et Quintilien, on dispose aussi de classements entre les artistes grecs chez Plinius l'Ancien : ces trois auteurs présentent un schéma de progrès entre les artistes,

18. Cic., *Tusc.*, I, 34 : « Les sculpteurs veulent qu'on parle d'eux après leur mort. N'est-ce pas pour cela que Phidias grava son effigie sur le bouclier de Minerve, car il était interdit d'inscrire son nom sur la statue. »

19. ROBERT 2018, 285-297 ; voir aussi TANNER 2009<sup>2</sup>[2006], 175 et MULLER-DUFEU 2011, 230.

20. Voir TANNER 2009<sup>2</sup>[2006], 280.

21. Cic., *Tusc.*, I, 4 : « Pense-t-on par hasard que si l'on avait fait honneur de son talent de peintre à Fabius, personnage de la plus haute noblesse, nous n'aurions pas eu en nombre des Polyclète et des Parrhasius ? L'honneur est l'aliment des arts ; seule la gloire inspire la passion des études, et l'on voit partout que ce qui n'a point de considération est toujours négligé ».

mais on constate qu'ils ne situent pas la perfection de l'art au même moment, et que celle-ci peut varier chez un même auteur, en fonction des sources utilisées. La critique a reconstitué deux traditions sur la place de Phidias dans ces classements<sup>22</sup> : la tradition technique, issue des artistes, qui valorise la *similitudo* (assignant à l'art la *mimesis*), place Phidias au début du classement des cinq meilleurs, qui va jusqu'à l'excellence avec Lysippe et Apelle : on retrouve cela chez Pline l'Ancien<sup>23</sup>. La seconde tradition, présente dans les textes de rhétorique, insiste sur la *pulchritudo*, l'idée de la beauté, qui est atteinte lorsque l'artiste dépasse le visible<sup>24</sup>. Ainsi pour Quintilien la *pulchritudo* mène à la *ueritas* et est en cela opposée à la *similitudo* :

*Phidias tamen dis quam hominibus efficiendis melior artifex creditur, in ebore uero longe citra aemulum uel si nihil nisi Mineruam Athenis aut Olympium in Elide Iouem fecisset, cuius pulchritudo adiecisse aliquid etiam receptae religioni uidetur, adeo maiestas operis deum aequauit. Ad ueritatem Lysippum ac Praxitelen accessisse optime adfirmant: nam Demetrius tamquam nimius in ea reprehenditur, et fuit similitudinis quam pulchritudinis amantior.*<sup>25</sup>

Ce passage porte sur Phidias, qui est précisément reconnu comme le meilleur sculpteur pour sa représentation des dieux<sup>26</sup>. La valorisation de Phidias à ce sujet ne lui est pas contemporaine, elle daterait de la fin de l'époque hellénistique<sup>27</sup> ; mais elle a fait l'objet d'une projection rétrospective, si l'on en croit la remarque anecdotique rapportée par Quintilien : le Zeus d'Olympie réalisé par Phidias aurait même ajouté à la piété des Grecs.

L'Athéna Parthénos et le Zeus d'Olympie comptent parmi les œuvres les plus fameuses de Phidias. Son talent insurpassable est loué par Cicéron<sup>28</sup> comme par Pline qui le place « avant tous »<sup>29</sup> ; Quintilien fait de la *pulchritudo* la caractéristique de son Zeus. En réalité, Quintilien, dans le texte cité à l'instant, reprend les deux traditions (technique et rhétorique)<sup>30</sup>, puisqu'il affirme la supériorité de Phidias dans la représentation des dieux, mais reconnaît aussi

22. Voir POLLITT 1974, 61-62, 52-55.

23. Pline l'Ancien, *nat.*, 34, 65 ; 35, 79 ; voir NAAS 2018.

24. POLLITT 1974, 425 sq. et 131 ss.

25. Quint., XII, 10, 9 : « 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, même s'il n'avait rien fait d'autre que sa Minerve à Athènes ou son Jupiter Olympien en Élide, dont la beauté semble même avoir ajouté au sentiment de la religion établie, tant la majesté de l'œuvre s'égalait à celle du dieu. Ce sont Lysippe et Praxitèle, à ce que l'on dit fort bien, qui ont approché de la vérité, car Démétrius est critiqué pour être allé trop loin et s'être plus attaché à la ressemblance qu'à la beauté ».

26. Voir notamment Papini 2014 ; Platt 2011, 226-227 ; VAN MAL-MAEDER 2004-2005.

27. Robert 2018, 300.

28. Cicéron, *Brutus*, 70 ; et *Orator*, 8 : *Phidiae simulacris, quibus nihil in illo genere perfectius uidemus*.

29. Pline, *nat.*, 34, 49, *ante omnis*. Voir notamment I. MÄNNLEIN-ROBERT 2003.

30. Voir AUSTIN 1944.



la réussite de Lysippe (et Praxitèle) dans la *ueritas*, qui vient précisément de la *pulchritudo* : de fait, selon Pline, Lysippe se vantait de se détacher de la *similitudo*, en représentant les hommes non tels qu'ils sont mais tels qu'ils semblent être<sup>31</sup>.

De plus, on observe une différence entre Cicéron et Quintilien eux-mêmes<sup>32</sup> : ils effectuent des choix qui non seulement concernent l'histoire de l'art mais renvoient aussi, à travers elle, à la rhétorique et aux débats qu'elle a pu connaître. Ainsi la comparaison entre les textes<sup>33</sup> montre des différences au sein d'un principe d'organisation commun, celui du progrès entre les orateurs et les artistes. Cicéron définit, selon un schéma répandu au Ier s. avant notre ère, deux stades, l'invention et la perfection, alors que Quintilien définit trois temps. Les mêmes artistes ne se trouvent donc pas à la même place chez les deux auteurs<sup>34</sup>. Pourquoi cela ? Selon Agnès Rouveret, c'est que leur classement des artistes doit suivre le même principe que celui des orateurs : or l'histoire littéraire de Quintilien présente trois phases, alors que celle de Cicéron est binaire. La raison en est que cette dernière s'inscrit dans la querelle entre atticistes et asianistes<sup>35</sup> : dans ce contexte, Cicéron modifie les données d'histoire de l'art pour servir son propos et défendre l'atticisme (la distinction entre ligne et couleur renvoie à celle opérée entre inventeurs et perfectionneurs). Quintilien se réfère aussi à ce débat, mais il le dépasse immédiatement en insistant sur la variété des opinions et des paramètres mêmes qui entrent dans un jugement. À un moment où cette querelle est apaisée, Quintilien corrigerait la présentation biaisée de Cicéron (notamment sur Zeuxis).

### **La réflexion sur la perfection dans l'art et dans la rhétorique**

La capacité de Phidias à se détacher du modèle, donc du sensible, et à se référer à l'immatériel ne pouvait qu'enrichir une réflexion sur le beau et le vrai, qui sont aussi au cœur de la théorie rhétorique. Il s'est produit une idéalisation de l'art de la Grèce classique dès l'époque hellénistique, et *a fortiori* à l'époque romaine. La proximité plus ancienne entre artiste et rhéteur, et le déplacement, opéré dans les textes, de l'artiste du matériel vers le spirituel, ont favorisé l'intégration de l'artiste dans la réflexion sur l'éloquence, et l'émergence de l'art comme paradigme de ce débat.

Deux passages de Cicéron sur Phidias nous permettent de montrer que l'art, plus qu'un point de comparaison, participe pleinement à cette réflexion sur la rhétorique<sup>36</sup>. Dans l'*Orator*<sup>37</sup>, Cicéron, « en imaginant l'orateur suprême »

31. Pline, 34, 65.

32. Voir ROUVERET 2014 [1989], 424-453.

33. Quint. XII, 10, et Cic., *Brutus*, 70 (cités en notes 4 et 9).

34. Voir le tableau de ROUVERET 2014 [1989], 432.

35. Voir NARDUCCI 2002a, 408-412.

36. Voir MOTTA 2018.

37. Le texte complet est cité en note 4.



(*in summo oratore fingendo*) utilise l'exemple des statues de dieux réalisées par Phidias pour amener une conception 'platonicienne' de la perfection : le discours parfait est pour l'orateur comme le modèle de la statue que Phidias avait dans son esprit. On est frappé par la grande proximité dans les termes appliqués à l'artiste et à l'orateur :

À propos de Phidias : ... ***ipsius in mente insidebat species pulchritudinis*** *eximia quaedam, quam intuens in eaque defixus ad illius similitudinem artem et manus dirigebat*<sup>38</sup>. On notera que la *similitudo* contribue à la *pulchritudo*, elle n'est pas son opposé.

Et à propos de M. Antoine, très bon orateur : ***Insidebat uidelicet in eius mente species eloquentiae, quam cernebat animo, re ipsa non uidebat***<sup>39</sup>.

Les deux passages ne se suivent pas, il ne s'agit donc pas d'une symétrie voulue par la proximité, mais, pour ainsi dire, d'un même schéma de pensée. L'expression *in mente insidebat species pulchritudinis/eloquentiae* fait évidemment référence à l'Idée platonicienne. Cicéron explicite, si besoin, la référence à la fin du passage : *Has rerum formas appellat ideas ille non intelligendi solum sed etiam dicendi gravissimus auctor et magister Plato*<sup>40</sup>. Mais Cicéron modifie le jugement de Platon sur l'art, et en particulier sur le rapport de l'œuvre d'art à l'Idée. Ce passage a été beaucoup discuté : Panofsky y voyait la preuve d'un « compromis entre Aristote et Platon »<sup>41</sup>. Pour E. Narducci<sup>42</sup>, Cicéron contamine la pensée de Platon avec celle de son école et avec l'aristotélisme : les Idées sont ici non des archétypes transcendants, mais sont immanentes à l'intellect ; et ce passage illustre l'importance de la réflexion sur l'art pour la pensée de Cicéron, à travers la notion de convenance (*decorum*, ou *prepon*), la faculté d'adapter l'œuvre d'art, tout comme le discours, à son sujet<sup>43</sup>. R. Degl'Innocenti Pierini<sup>44</sup> a proposé une exégèse très fine de ce passage en le contextualisant dans l'évolution du platonisme et l'histoire de l'esthétique antique. Elle montre que Cicéron est ici directement tributaire du *Timée*, mais qu'il a une conception élargie du démiurge platonicien, l'étendant à toute activité créatrice de l'homme, comme l'art ou le discours<sup>45</sup>.

En quoi le registre artistique permet-il d'explicitement l'idéal oratoire et le rapprochement que Cicéron effectue avec les Idées de Platon ? L'orateur comme l'artiste se réfèrent à un idéal (désigné par *species*) qui est supérieur à leur production (discours ou statue). La différence, c'est que le discours est immatériel, alors que la statue est visible. Elle fournit un sup-

38. Cic., *Orator*, 9 (traduction en note 4).

39. *Ibid.*, 18 : « Il y avait dans son esprit une idée de l'éloquence que son intelligence discernait, mais qu'il ne voyait pas dans la réalité ».

40. *Ibid.*, 10 (traduction en note 4).

41. Voir PANOFSKY 1989 [1924], 28-29 et 33-37 (cit. 36).

42. NARDUCCI 2002b, 431-432.

43. Voir l'introduction d'A. Yon à l'édition de Cicéron, *L'orateur* 2008 [1964], XXV-XXVII.

44. DEGL'INNOCENTI PIERINI 1979.

45. *Ibid.*, 92-93. Voir aussi PAQUET 1973, 357-415 : chapitre « La 'vision' de l'artiste ».

port concret à la réflexion et facilite ainsi le passage du sensible à l'Intelligible<sup>46</sup>.

C'est ce que confirme un autre passage de Cicéron<sup>47</sup>, où il utilise aussi le registre artistique pour expliciter son raisonnement sur la rhétorique, par la célèbre anecdote sur l'Hélène de Zeuxis : le peintre, chargé par la ville de Crotone (ou Agrigente selon les versions) de faire un tableau d'Hélène, la plus belle femme, fit défiler devant lui les jeunes filles de la cité, nues, et en choisit cinq, pour représenter ce que chacune avait de plus beau.

Dans le *De inuentione*, l'Arpinate ne propose pas de modèle unique et parfait d'orateur, mais sélectionne ce qu'il y a de meilleur chez chacun. Et pour illustrer son propos par un *exemplum*, il développe longuement l'anecdote. Or dans la version cicéronienne, les habitants de la ville, priés par le peintre de leur montrer des modèles pour son Hélène, ne lui présentent pas immédiatement des jeunes filles, mais d'abord de jeunes garçons à la palestra et lui disent : *Horum sorores sunt apud nos uirgines. Quare, qua sint illae dignitate, potes ex his suspicari*<sup>48</sup>. Voilà qui est bien compliqué, et l'on peut s'étonner de la réponse placide de Zeuxis : *Praebete igitur mihi, quaeso, ex istis uirginibus formosissimas*<sup>49</sup>. Ce procédé alambiqué n'est pas insignifiant, et Carlos Lévy en a fourni une exégèse dans *Cicero Academicus* : le choix de montrer non directement les jeunes filles, mais leurs frères, constitue une « propédeutique platonicienne », au sens où les habitants veulent préparer Zeuxis « à percevoir le Beau par l'esprit autant que par les sens »<sup>50</sup>. Ce texte permet ainsi de préciser la réflexion sur le rapport entre l'œuvre, le modèle et l'idée.

Cependant, Cicéron ne suit pas Platon à la lettre, puisque pour le philosophe grec, l'artiste est trois fois éloigné de l'Idée et donc du vrai. Les deux passages (celui de l'*Orator* sur Phidias et l'Hélène de Zeuxis du *De inuentione*) se complètent : l'artiste a dans son esprit une idée parfaite de la beauté et trouve dans la nature non pas des modèles parfaits, mais des éléments qui le mènent à cette Idée. Montrer à l'artiste non les jeunes filles, mais leurs frères, c'est le détacher du réel, le mettre sur la voie de l'Idée, le faire passer du sensible à l'intelligible : l'idée de la beauté sera ainsi déjà dans son esprit lorsqu'il verra les modèles vivants qui peuvent la nourrir. Zeuxis le dit lui-même : ce qu'il va trouver dans ces modèles, c'est la vérité, qu'il pourra transférer dans son œuvre (*mutum in simulacrum ueritas transferatur*). L'utilisation de cette anecdote illustre selon C. Lévy l'éclectisme de Cicéron, qui intègre au néo-platonisme des éléments pris à la tradition rhétorique, mais qui donne aussi

46. Dans cette évolution entre les Idées platoniciennes et Cicéron, il faut faire intervenir les notions de *mimesis* et de *phantasia*, et l'évolution de leur signification : voir notamment ROUVERET 2014 [1989], 381-401 ; HALLIWELL 2002.

47. Cic., *inv.*, II, 1-3.

48. *Ibid.*, II, 2 : « Nous avons chez nous des jeunes filles, les sœurs de ces jeunes gens. Tu peux, d'après leurs frères, juger de leur beauté ».

49. *Ibid.* : « Amenez-moi donc les plus belles de vos filles ».

50. C. LÉVY 1992, 101.

à la pensée de l'éloquence une dimension philosophique<sup>51</sup>. On pourrait approfondir la réflexion sur la création artistique en la mettant en relation avec la théorie cicéronienne de la connaissance, telle qu'elle est exposée dans les *Académiques* : l'œuvre vraiment belle ne peut provenir d'une perception sensorielle ; elle provient d'une intuition de l'esprit, à travers l'imagination de l'artiste<sup>52</sup>. On se réfère ici à la φαντασία, terme que Cicéron a, le premier, traduit en latin, par *cogitatio*, en associant des éléments platoniciens, aristotéliens et stoïciens.

Le passage de l'Idée à l'œuvre d'art est explicité chez Sénèque. Dans la réalisation d'une œuvre d'art, il distingue l'*eidōs* et l'idée platonicienne<sup>53</sup> ; l'*eidōs* est la réalisation de l'idée dans l'œuvre, dans un processus d'imitation :

*Paulo ante pictoris imagine utebar : ille cum reddere Vergilium coloribus uellet, ipsum intuebatur. Idea erat Vergilii facies, futuri operis exemplar : ex hac quod artifex trahit et operi suo imposuit, idos est. Quid intersit, quaeris? Alterum exemplar est, alterum forma ab exemplari sumpta et operi inposita : alteram artifex imitatur, alteram facit. Habet aliquam faciem statua : haec est idos. Habet aliquam faciem exemplar ipsum, quod intuens opifex statuam figurauit : haec idea est. Etiamnunc si aliam desideras distinctionem, idos in opere est, idea extra opus, nec tantum extra opus est, sed ante opus.*<sup>54</sup>

Cette idée que l'artiste a dans son esprit est, chez Cicéron, rendue par l'expression *species pulchritudinis*. Mais par ailleurs, Sénèque reprend aussi des éléments aristotéliens dans le processus de création. Dans la *Lettre* 65, il définit, comme Aristote, l'activité humaine comme imitation de la nature, et il prend l'exemple de la sculpture :

*Omnis ars naturae imitatio est : itaque quod de uniuerso dicebam, ad haec transfer, quae ab homine facienda sunt. Statua et materiam habuit, quae pareretur artificem, et artificem, qui materiae daret faciem : ergo in statua materia adest, causa opifex. Eadem condicio rerum omnium est : ex eo constant, quod fit, et ex eo, quod facit.*<sup>55</sup>

51. Voir aussi SCHOFIELD 2013, 82.

52. Voir MOTTA 2018, *passim* et en particulier p. 330 ; et RISPOLI 1985, 74-81.

53. Voir RISPOLI 1985, 81-83, et PANOFSKY 1989 [1924], 37-39.

54. Sén., *epist.*, 58, 20-21 : « J'employais plus haut la comparaison du peintre. Quand il voulait avec ses couleurs représenter Virgile, il portait les yeux sur lui. L'idée, c'était la figure de Virgile, modèle de l'œuvre future. Ce que l'artiste tire de cette figure, ce qu'il en a fait passer dans son ouvrage, c'est l'*eidōs*. Tu veux savoir où gît la différence ? L'un est le modèle, l'autre est la forme prise au modèle et passée dans l'œuvre. L'artiste imite l'un ; l'autre est son ouvrage. La statue présente une certaine figure : c'est l'*eidōs*. Mais le modèle lui-même sur lequel le sculpteur a tenu les yeux pour façonner sa statue, présente une certaine figure : c'est l'idée. Veux-tu encore une autre distinction ? L'*eidōs* est dans l'œuvre, l'idée hors de l'œuvre, et non seulement hors de l'œuvre, mais antérieure à l'œuvre ».

55. *Ibid.*, 65, 3 : « Tout art est une imitation de la nature : applique donc ce que je constatais dans l'univers à ce qui doit être fait par l'homme. La statue suppose à la fois une ma-

Par rapport à la téléologie aristotélicienne, Sénèque définit uniquement deux causes, la matière, principe passif (*ex eo quod fit*), et un principe actif (*ex eo quod facit*) qui donne forme à la matière. Il s'agit du bronze et de l'artiste dans l'exemple de la statue.

### Conclusion : retour à Quintilien II, 21, 1.

Quintilien lui aussi se réfère à la téléologie à propos de la création d'un discours, qu'il compare à celle d'une œuvre d'art. La définition de la matière de la rhétorique se fait sur un fondement philosophique, aristotélicien et stoïcien, que vient expliciter l'exemple de la statue, selon le texte déjà cité au début de notre propos : *Quae si ita accipitur, ut sermo quacumque de re compositus dicatur oratio, non materia, sed opus est, ut statuarii statua ; nam et oratio efficitur arte sicut statua*. Ce texte, qui se réfère directement à des passages cicéroniens<sup>56</sup>, se signale aussi à la fois par son aristotélisme<sup>57</sup> —son ancrage dans la téléologie<sup>58</sup>— et par ses références stoïciennes<sup>59</sup>.

L'*oratio* correspond, selon le sens qu'on lui donne, à deux causes aristotéliciennes : la cause matérielle en tant que *uerba*, et la cause finale en tant que *sermo*. L'orateur produit un *opus*, le discours, comme le *statuarius* réalise une *statua*. L'orateur et le sculpteur sont la cause efficiente (le principe moteur que l'on peut aussi définir comme l'*ars*), les *uerba* et le métal ou la pierre sont la cause matérielle, le discours (*sermo*) et la statue sont la cause finale. Il manque une cause ici, la cause formelle, mais elle apparaît à la fin du chapitre. En effet, après un long exposé sur la matière de la rhétorique, Quintilien conclut en revenant précisément à la comparaison avec l'art et à Aristote. Tout d'abord, il se réfère à Aristote pour appuyer sa réponse à la question initiale : la matière de la rhétorique, ce sont tous les sujets qu'elle traite<sup>60</sup>. Puis il s'interroge sur l'instrument de la rhétorique, ce qui l'amène à revenir à la matière et à la comparaison avec l'art :

tière soumise à l'action de l'artisan, et un artisan disposé à prêter figure à cette matière. Ainsi donc dans la statue, c'est le bronze qui est la matière : la cause, c'est l'ouvrier. Il en va de même de toutes choses ; elles sont constituées de ce qui est mis en œuvre dans une création et de ce qui crée ».

56. Cic, *inv.* 1, 7 et *de orat.*, 1, 45-47.

57. Voir KENNEDY 1994.

58. Voir FOLLON 1988.

59. Voir G. BECATTI 1951, 159-160, 181 : « Quintilien suit le schéma de répartition péripatéticienne et stoïcienne, diffusé dans la *Poétique* et la *Rhétorique* » ; « comme Cicéron et Horace, Quintilien distingue les 3 catégories *ars*, *artifex*, *opus* (*poiësis*, *poiëtès*, *poiëma*) où *ars* et *opus* se retrouvent en une seule catégorie » (cf XII, 10).

60. Quint., II, 21, 23 : *Aristoteles tris faciendo partes orationis, iudicialem, deliberatiuam, demonstratiuam, paene et ipse oratori subiecit omnia*. « Aristote aussi, en distinguant trois genres de discours, le judiciaire, le délibératif, le démonstratif, a presque tout soumis lui-même à l'orateur ».

*Quaesitum a paucissimis et de instrumento est. Instrumentum uoco, sine quo formari materia in id quod uelimus effici opus non possit. Verum hoc ego non Artem credo egere, sed artificem. Neque enim scientia desiderat instrumentum, quae potest esse consummata, etiam si nihil faciat, sed ille opifex, ut caelator caelum et pictor penicilla. Itaque haec in eum locum, quo de oratore dicturi sumus, differamus.*<sup>61</sup>

L'*instrumentum*, c'est ce qui sert à travailler la matière, à la mettre en forme, c'est donc la cause formelle, que l'auteur avait laissée de côté dans sa comparaison initiale. Or une différence est posée ici entre la rhétorique et l'art : l'orateur n'a pas besoin d'*instrumentum*, mais l'artiste oui, qui utilise un pinceau ou un ciseau. Quintilien s'écarte-t-il de la causalité aristotélicienne en déniaut à l'orateur la cause formelle ? Il faut, semble-t-il, comprendre ici *instrumentum* au sens concret d'outil. L'orateur n'a pas besoin d'objet de cette sorte, selon Quintilien, car il dispose de la *scientia*. Celle-ci constitue la cause formelle par laquelle l'orateur agence les *uerba* de façon à produire un *sermo*. Or Quintilien, lorsqu'il réfléchit à la définition de la rhétorique (II, 15), pose l'équivalence *scientia* = *uirtus*, le choix du terme dépendant précisément de l'école philosophique : *scientia* est le terme aristotélicien, *uirtus* le terme stoïcien. Quintilien se réfère en effet à la définition de la rhétorique comme *scientia* par le péripatéticien Ariston, et il précise à son propos : *Hic scientiam, quia peripateticus est, non, ut stoici, uirtutis loco ponit*<sup>62</sup>. Cette définition se trouve déjà chez Cicéron<sup>63</sup>.

Dans le contexte aristotélicien du texte (II, 21, 23), Quintilien emploie *scientia*. Mais par ailleurs, on sait que sa conception de l'orateur parfait est marquée par le stoïcisme, en ce qu'elle intègre une dimension morale. C'est en effet la condition indispensable pour que l'éloquence soit utile :

*Huic eius substantiae maxime conueniet finitio « rhetorice esse bene dicendi scientiam ». Nam et orationis omnes uirtutes semel complectitur et protinus etiam mores orationis, cum bene dicere non possit nisi bonus. Idem ualet Chrysippi finis ille, ductus a Cleanthe, « scientia recte dicendi ».*<sup>64</sup>

61. Quint., II, 21, 24 : « Un très petit nombre d'auteurs se sont aussi posé la question de l'*instrument* de la rhétorique. J'appelle *instrument* ce qui est indispensable pour mettre en forme la matière en vue de la fin à atteindre ; mais ce n'est pas l'art, je crois, c'est l'artiste, qui a besoin d'un *instrument*. En effet, la science n'en demande pas, puisqu'elle peut être parfaite, même sans rien produire ; l'artiste, au contraire, le ciseleur, par exemple, a besoin du ciseau et le peintre du pinceau. Reportons donc l'examen de ces considérations au moment où nous parlerons de l'orateur ».
62. Quint., II, 15, 20 : « Comme il est péripatéticien, il dit 'science' et non, comme le ferait un stoïcien, 'vertu' ».
63. Cic., *De orat.*, III, 65 : *Soli ex omnibus eloquentiam uirtutem ac sapientiam (stoici) dixerunt*.
64. Quint., II, 15, 34 : « La définition qui conviendra parfaitement à la substance de la rhétorique, c'est 'la science de bien dire'. Car elle embrasse à la fois toutes les qualités du discours, et, par suite aussi les mœurs de l'orateur, puisqu'on ne peut bien parler sans être

Cette intrusion de la *scientia*, pour conclure la réflexion de Quintilien sur la causalité aristotélicienne, témoigne non seulement des contacts et évolutions des doctrines philosophiques, mais aussi de l'influence stoïcienne, bien établie, sur Quintilien<sup>65</sup>.

La référence à l'art permet de donner aux traités de rhétorique une dimension concrète, qui ouvre à la philosophie, dans une réflexion sur la causalité (chez Quintilien et Sénèque), et sur le beau et le vrai (chez Cicéron). Ces comparaisons illustrent aussi, chez l'élite romaine — attachée au stoïcisme —, l'éclectisme philosophique tel qu'il a évolué et s'est adapté pour constituer à Rome une *doxa* mêlant philosophie, morale et pragmatisme. Dans une conception de la rhétorique marquée par le stoïcisme, la comparaison avec l'art, par son aspect concret, introduit un arrière-plan philosophique aristotélicien ; celui-ci permet, par la notion d'*instrumentum*, d'affirmer la différence entre la rhétorique et les autres *technai*, et la supériorité absolue de la rhétorique comme *scientia*.

La *scientia*, étant parfaite, signifie la prééminence incontestable de l'éloquence parmi les *artes*. Seul en effet le Sage possède la *scientia*, les autres disposant de *technai*, selon les Stoïciens<sup>66</sup>. L'orateur parfait est donc aussi le Sage. Mais l'art, parce qu'il touche au concret — l'œuvre — et à l'abstrait — le modèle dans l'esprit — permet aussi une réflexion néo-platonicienne sur le modèle, l'idée et la vérité.

## BIBLIOGRAPHIE

### TEXTES

CICÉRON, *Brutus*, texte établi et traduit par J. Martha, Paris, 2014 [1923].

CICÉRON, *De l'invention*, texte établi et traduit par G. Achard, Paris, 2015 [1994].

CICÉRON, *De l'orateur*, tome I : Livre I, texte établi et traduit par E. Courbaud, Paris, 2009 [1922] ; tome III : Livre III, texte établi par H. Bornecque et traduit par H. Bornecque et E. Courbaud, Paris, 2010 [1930].

CICÉRON, *L'orateur. Du meilleur genre* d'orateurs, texte établi et traduit par A. Yon, Paris, 2008 [1964].

CICÉRON, *Tusculanes*, texte établi par G. Fohlen et traduit par J. Humbert, revu et corrigé par Cl. Rambaux, tome I : Livres I-II, Paris, 2011 [1930].

homme de bien. C'est à quoi revient la célèbre définition de Chrysippe, tirée de celle de Cléanthe : 'la science de parler comme il faut' ».

65. Voir REINHARDT – WINTERBOTTOM (ed.) 2012<sup>2</sup> [2006], xxxvii : « In Quintilian's day Stoicism was part of the mental habitus of an educated Roman ». Et xlii-xlv : en plus de cette influence diffuse, le stoïcisme constitue la source principale de la conception de l'orateur parfait chez Quintilien, qui se différencie de Cicéron par l'intégration de la morale (voir *inst.*, II, 20) et de la réflexion sur la *techné* (p. xlii).

66. LONG – SEDLEY 2001, 231-233.



- QUINTILIEN, *Institution Oratoire*, texte établi et traduit par J. Cousin, tome II : Livres II-III, revu et corrigé par G. Achard, Paris, 2003 [1976] ; tome VII : Livre XII, Paris, 2003 [1980].
- SÉNÈQUE, *Lettres à Lucilius*, texte établi par F. Préchac et traduit par H. Noblot, tome II : Livres V-VII, revu et corrigé par Cl. Rambaux, Paris, 2012 [1945].

## ÉTUDES

- R.G. AUSTIN 1944, « Quintilian on Painting and Statuary », *The Classical Quarterly*, 38, pp. 17-26.
- G. BECATTI 1951, *Arte e gusto negli scrittori latini*, Florence.
- R. DEGL'INNOCENTI PIERINI 1979, « Cicerone 'demiurgo' dell'oratore ideale », *Studi Italiani di Filologia Classica*, 51, pp. 84-102.
- J. FOLLON 1988, « Réflexions sur la théorie aristotélicienne des quatre causes », *Revue Philosophique de Louvain*, s. 4, 86-71, pp. 317-353.
- S. HALLIWELL 2002, *The Aesthetics of Mimesis. Ancient texts and Modern Problems*, Princeton et Oxford.
- G. A. KENNEDY 1994, « Peripatetic Rhetoric as It Appears (and Disappears) in Quintilian », in W. W. FORTENBAUGH ; D. C. MIRHADY (dir.), *Peripatetic Rhetoric after Aristotle*, New Brunswick et Londres, pp. 174-182.
- C. LÉVY 1992, Cicero Academicus. *Recherches sur les Académiques et sur la philosophie cicéronienne*, Rome.
- A. LONG ; D. SEDLEY 2001, *Les philosophes hellénistiques, II. Les Stoïciens*, Paris.
- I. MÄNNLEIN-ROBERT 2003, « Zum Bild des Phidias in der Antike. Konzepte zur Kreativität des bildenden Künstlers », in T. DEVENDER et T. WELT (dir.), *Imagination – Fiktion – Kreation. Das kulturschaffende Vermögen der Phantasie*, Munich et Leipzig, pp. 45-68.
- J. M. MAY ; J. WISSE 2001, *Marcus Tullius Cicero, on the Ideal Orator*, New York.
- A. MOTTA 2018, *The Philosophy of Artistic Creation: Phidias, the Ideas and Cicero*, APEIRON, 51-3, pp. 325-344.
- M. MULLER-DUFEU 2011, *Créer du vivant. Sculpteurs et artistes dans l'Antiquité grecque*, Lille.
- V. NAAS 2018, « Pline l'Ancien et les théories de l'art : la construction d'une auctorialité ? », in P. CAYE ; FL. MALHOMME (dir.), *Quand l'art se dit et se pense. Les théories artistiques de l'Antiquité aux Lumières*, Paris, pp. 253-274.
- E. NARDUCCI 2002a, « Brutus: the History of Roman Eloquence », in J. M. MAY (dir.), *Brill's Companion to Cicero. Oratory and Rhetoric*, Leiden, pp. 401-425.
- E. NARDUCCI 2002b, « Orator and the Definition of the Ideal Orator », in J. M. MAY (dir.), *Brill's Companion to Cicero. Oratory and Rhetoric*, Leyde, pp. 429-443.



- E. PANOFSKY 1989 [1924], *Idea. Contribution à l'histoire du concept de l'ancienne théorie de l'art*, Paris.
- M. PAPINI 2014, *Fidia. L'uomo che scolpì gli dei*, Rome.
- L. PAQUET 1973, *Platon. La méditation du regard. Essai d'interprétation*, Leiden.
- V. PLATT 2011, *Facing the Gods. Epiphany and Representation in Graeco-Roman Art, Literature and Religion*, Cambridge.
- J. J. POLLITT 1995<sup>2</sup> [1965], *The Art of Ancient Greece. Sources and Documents*, Cambridge.
- J. J. POLLITT 1974, *The Ancient View of Greek Art*, New Haven et Londres.
- A. REINACH 1985<sup>2</sup> [1921], *Recueil Milliet. Textes grecs et latins relatifs à l'histoire de la peinture ancienne*, Paris.
- T. REINHARDT ; M. WINTERBOTTOM (ed.) 2012<sup>2</sup> [2006], *Quintilian, Institutio Oratoria, Book 2*, Oxford.
- G. M. RISPOLI 1985, *L'artista sapiente. Per una storia della fantasia*, Naples.
- R. ROBERT 2018, « Les anecdotes sur Phidias ou les métamorphoses de l'artiste », in E. HÉNIN ; V. NAAS (dir.), *Le mythe de l'art. Entre anecdotes et lieux communs*, Paris, pp. 283-306.
- A. ROUVERET 2014 [1989], *Histoire et imaginaire de la peinture ancienne*, Rome.
- M. SCHOFIELD 2013, « Writing Philosophy », in C. STEEL (dir.) *The Cambridge Companion to Cicero*, Cambridge, pp. 73-87.
- A.-M. TAISNE 1997, « L'orateur idéal de Cicéron (*De Or.* I, 202) à Quintilien (*I.O.* XII, 1, 25-26) », *Vita latina*, 146-1, pp. 35-43.
- J. TANNER 2009<sup>2</sup> [2006], *The Invention of Art History in Ancient Greece. Religion, Society and artistic Rationalisation*, Cambridge.
- D. VAN MAL-MAEDER 2004-2005, « Mémoire collective et imaginaire bridé. Homère, Phidias et la représentation de la divinité dans la littérature impériale », *Incontri triestini di filologia classica*, 4, pp. 301-313.