III

L'*IMAGO CATONIS*, AUX ORIGINES DU PORTRAIT ROMAIN RÉPUBLICAIN ?

Par Gilles Sauron
Professeur à l'Université de Paris-Sorbonne

Résumé. — *La fin de la République romaine a connu la diffusion de deux types très différents de* ***portraits****. Il s'agit, d'une part des* ***portraits réalistes****, qui, tout en reproduisant fidèlement la physionomie, cherchaient à traduire les traits dominants du caractère. Un autre type de portrait a été qualifié de* ***vériste****, car il semble vouloir exagérer les traits de la laideur et de la vieillesse des personnages représentés. Ce second type a été privilégié par les* ***nouveaux citoyens****, esclaves ou socii d'origine, désireux de se donner l'allure des Romains de l'ancien temps. On propose ici de reconnaître dans les portraits de* ***Caton l'Ancien****, dont l'un était conservé à la curie et l'autre dans le temple de Salus, le modèle de référence de cette mode, parce que Caton était la* ***figure identitaire*** *qui s'imposait à l'imagination de ces groupes de nouveaux citoyens.*

Riassunto. — *La fine dell'epoca repubblicana ha visto la diffusione di due tipi di* ***ritratto*** *molto differenti: da una parte i* ***ritratti realistici****, che, riproducendo fedelmente i tratti fisionomici, cercavano di raffigurare gli aspetti dominanti del carattere; dall'altra, un tipo di ritratto definito* ***verista****, poiché sembrava voler accentuare le caratteristiche di bruttezza e di anzianità dei personaggi rappresentati. Quest'ultimo tipo ha avuto notevole fortuna tra gli* **nuovi ciues romani***, originariamente schiavi o* socii*, desiderosi di assumere l'aspetto dei Romani di un tempo. Si propone qui di riconoscere nei ritratti di* ***Catone il Censore****, di cui uno conservato nella Curia e l'altro nel tempio di Salus, il paradigma di riferimento di questa moda, essendo Catone la* ***figura modello*** *che s'imponeva all'immaginazione di questi nuovi cittadini romani.*

Un des domaines privilégiés de l'art romain est le portrait, qui a donné lieu à une historiographie moderne longue et contradictoire [1]. La période qui nous intéresse ici est celle de la fin de la République, où est apparu le portrait que l'on dit vériste, et qui se signale par la représentation dans tous ses détails de la vieillesse et de la laideur, un mode de représentation inconnu dans le monde grec pour le portrait des individus, du moins jusqu'à une époque tardive de l'époque hellénistique où on a pu mettre en cause

1. H. von Heintze, *Römische Porträts (Wege der Forschung, CCCXLVIII)*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1974 ; J. Bazant, *Roman Portraiture. A History of its History*, Prague, Koniasch Latin Press, 1995.

une possible influence romaine sur les pratiques grecques [2]. Les interprétations de ce phénomène apparemment étrange ont varié. L'inévitable point de départ de l'étude de cette question est le fait que les Romains avaient hérité, semble-t-il des Étrusques (Perse, *Sat.*, 3, 28), la coutume d'exposer dans l'atrium de leur hôtel particulier (*domus*) de Rome les portraits en cire peinte de leurs ancêtres, placés dans des niches inscrites au nom de ceux-ci, ainsi que nous l'apprennent diverses sources, qui, peu éloquentes à l'époque républicaine (Polybe, *Histoires*, VI, 53) et sous Auguste (Vitruve, *De arch.*, VI, 3, 6, Ovide, *Am.*, I, 8, 65, *Fast.*, I, 587-616), se concentrent surtout entre l'époque de Néron et celle de Trajan (Sénèque, *De beneficiis*, III, 28, 2, Perse, *Sat.*, 3, 28, Pline, *NH*, XXXV, 6, Juvénal, *Sat.*, 8, 1-20 , Tacite, *Ann.*, XVI, 7, 3). Il est certain que ces *imagines* en cire peinte devaient être réalisées pour donner l'illusion qu'on était en présence d'un véritable double du défunt, montrant ce dernier comme s'il était encore vivant, et, si on se fonde sur une tête de cire retrouvée dans une tombe de Cumes, on peut imaginer que les yeux étaient reconstitués avec du verre ou de l'ivoire et des pierres sombres, tandis que les vrais cheveux du défunt pouvaient compléter son effigie, mais nous n'avons aucun renseignement dans nos sources textuelles sur la façon dont ces portraits étaient réalisés, ni par quelle catégorie d'*artifices*. L'emploi de la cire permettait d'utiliser un moulage du visage pris sur le modèle vivant ou mort, selon une technique qui aurait été inaugurée par un frère de Lysippe (Pline, *NH*, XXXV, 153). On ne peut tirer aucune certitude du silence des sources sur l'éventuel prélèvement de moulages sur le visage des morts, ou d'ailleurs des vivants, dans un contexte aristocratique romain, car on ne fonde pas une certitude sur un argument *e silentio*. Le moule en plâtre prélevé sur le visage d'un Berbère à Thysdrus en Afrique proconsulaire ou les masques mortuaires en plâtre prélevés sur le visage de trois défunts de la tombe des *Valerii* dans la nécropole du Vatican sont des témoignages trop isolés et de plus décalés dans le temps par rapport au milieu romain de la fin de la République [3]. Mais il est certain que l'on pouvait aussi bien façonner un portrait d'après nature en terre cuite puis réaliser un tirage en cire, et peut-être étaient-ce en effet les coroplathes, si nombreux en Italie centrale, qui étaient chargés de ce travail. Le texte célèbre de Pline (*NH*, XXXV, 6), qui nous renseigne sur la façon dont les *imagines* étaient conservées, a été interprété dans des sens très différents. Certains, à commencer par Theodor Mommsen, ont pensé que les arbres généalogiques reliaient entre elles, par des sortes de rubans indiquant les liens de parenté, des armoires contenant les *imagines*. Mais on a supposé aussi que les arbres généalogiques se distinguaient des portraits en cire et consistaient en peintures complétées d'inscriptions représentant et désignant les membres de la lignée. Christophe Badel a montré que le début de la VIII[e] satire de Juvénal faisait allusion successivement aux *stemmata* peints (vers 1-9), puis aux

2. R. R. R. Smith, *La Sculpture hellénistique*, trad. fr. par A. et M. Duprat, Paris, Thams & Hudson, p. 257 et fig. 321-323.

3. H. Drerup, « Totenmaske und Ahnenbilder bei den Römern », *MDAI(R)* 87, 1980, p. 81-129 et pl. 34-55.

imagines en cire peinte (vers 9-20) [4]. Pline cite d'ailleurs un peintre du nom de Koinos (Coenus) spécialisé dans la réalisation de *stemmata* (*NH*, XXXV, 139). Quoi qu'il en soit, il apparaît que les *imagines* en cire peinte d'ancêtres jouaient sans doute un rôle central dans l'affirmation sociale de la noblesse romaine. Le portrait en cire était compté parmi un ensemble de symboles visibles de l'ancienneté dans l'exercice du pouvoir romain qui définissait la *nobilitas* elle-même, et c'est à côté du « droit de priorité pour le vote dans le Sénat » (*antiquiorem in senatu sententiae dicendae locum*), de la « toge prétexte » (*togam praetextam*), du « siège curule » (*sellam curulem*), des « faisceaux » (*fasces*), des « commandements » (*imperia*), des « provinces » (*provinciae*), des « sacerdoces » (*sacerdotia*), des « triomphes » (*triumphi*), que Cicéron (*II Verr*., 5, 36, *Pro Rabirio Postumo*, 16) citait le « droit de transmettre son portrait à la mémoire et à la postérité » (*ius imaginis ad memoriam posteritatemque prodendae*), même si l'opinion de Mommsen sur l'assimilation de ce droit à la possibilité d'exposer dans son atrium et d'exhiber au cours des funérailles gentilices les portraits d'ancêtres en cire a été discutée depuis [5]. Et lorsque l'historien Salluste, ami de César, brosse le portrait emblématique de l' « homme nouveau » incarné par Marius, il met dans la bouche de son héros une série d'oppositions entre l'héritage des symboles du pouvoir qui était l'apanage des nobles et les mérites purement individuels de ceux qui, sans appartenir à la noblesse, peuvent prétendre à exercer les responsabilités du pouvoir (Salluste, *Jug.*, 85).

Mais les portraits envahissaient aussi l'espace public, sous la forme en particulier de statues honorifiques. Dans les deux derniers siècles de la République, ce phénomène prit une extension considérable, notamment sous l'effet des rivalités politiques qui ont dégénéré à trois reprises en guerres civiles [6]. Les sources littéraires permettent de préciser les lieux privilégiés pour l'installation des statues honorifiques. Tite-Live énumère le *Comitium*, les rostres, la curie, le Capitole, et la *cella* de Jupiter, à propos du refus de Scipion l'Africain de se voir élever des statues (XXXVIII, 56, 12-13). La situation à la fin de la République est de nouveau éclairée par un passage de Pline : « Jadis, les statues étaient dédiées revêtues de la toge (*togatae effigies*). On se plut également à représenter des figures nues tenant la lance, sur le modèle des éphèbes des gymnases ; on les appelle achilléennes (*Achilleas*) » (*NH*, XXXIV, 18). Le second type statuaire est qualifié d' « achilléen » par Pline, pour qui le modèle de référence est le *Doryphore* de Polyclète (*qui hastam tenet* = δορυφόρος), incarnation des proportions idéales du corps masculin athlétique dont son auteur avait fait la théorie dans le fameux *Canon* et qui était selon Pline identifié à Achille, sans doute

4. Chr. Badel, *La Noblesse de l'empire romain. Les masques et la vertu*, Seyssel, Champ Vallon, 2005, p. 106-138.

5. A. N. Zadoks-Josephus Jitta, *Ancestral Portraiture in Rome and the Art of the Last Century of the Republic*, Amsterdam, Noord-Hollandsche, 1932 ; O. Vessberg, *Studien zur Kunstgeschichte der römischen Republik*, Lund, Gleerup, 1941.

6. Les sources sont étudiées par O. Vessberg, *op. cit*. [n. 5], et, plus récemment, par E. Sehlmeyer, *Stadtrömische Ehrenstatuen der republikanischen Zeit. Historizität und Kontext von Symbolen nobilitären Standesbwusstseins*, Stuttgart, Steiner, 1999.

comme au héros qui incarnait le modèle de l'homme idéal « beau et bon » de la tradition grecque.

La statue qui a été élevée à L. Cornelius Scipio Asiagenus au Capitole est caractéristique des hommages rendus à ces nobles conquérants, qui tinrent le devant de la scène politique romaine au cours du « siècle des Scipions ». Elle montrait, selon Cicéron (Cicéron, *Pro Rabirio Postumo*, 27), le vainqueur d'Antiochos III en Asie avec des vêtements grecs, « non seulement avec la chlamyde mais aussi en sandales » (*non solum cum chlamyde sed etiam cum crepidis*). Les sources insistent en effet sur l'emprunt délibéré aux types de représentation d'origine hellénique qui caractérisait nombre de statues dédiées aux *imperatores* du IIe siècle av. J.-C., et signalent parfois explicitement chez ces personnages le désir, qui ne fit que s'amplifier au siècle suivant, de s'identifier au plus illustre des conquérants des territoires orientaux, Alexandre le Grand [7]. Q. Caecilius Metellus Macedonicus avait transféré de Macédoine à Rome les statues de Lysippe représentant l'« escadron d'Alexandre » (*turma Alexandri*) à la bataille du Granique, pour les installer dans le portique qu'il avait construit au sud du Champ de Mars, dans le quartier du *circus Flaminius* (Velleius Paterculus, I, 11, 3). Filippo Coarelli a montré que ces statues équestres avaient été reproduites en marbre à l'intérieur du sanctuaire de Junon Sospita à Lanuvium, probablement pour illustrer l'identification de Lucullus et d'Alexandre, célébrée en vers grecs à la même époque par le poète Archias [8]. Mais on est vite passé d'Alexandre à Hercule et Dionysos, les héros divinisés qui étaient considérés comme les pacificateurs de la terre habitée. Déjà le poète Ennius faisait prononcer par son ami Scipion l'Africain les paroles fameuses que citeront par la suite Cicéron (*De re publica*, fr. 3 Bréguet), puis, d'après ce dernier, Sénèque (*Epist. ad Luc*., 108, 34) et enfin Lactance (*Inst*., I, 18, 13) : « S'il est permis à un mortel de monter jusqu'au séjour des dieux, à moi seul est ouverte la grande porte des cieux » (Ennius, *Epigrammata* IV = *Varia* 23-24 Vahlen : *si fas endo plagas caelestum ascendere cuiquam est, / mi soli caeli maxima porta patet*). Cicéron, selon Lactance, aurait approuvé ces fières paroles en s'écriant : « Oui, Africain, car cette porte-là s'est aussi ouverte pour Hercule » (*De re publica*, fr. 4 Bréguet d'après Lactance, *Inst*., I, 18, 13 : *Est vero, Africane ; nam et Herculi eadem porta patuit*). On songe aussi à Pompée, le type de l'*imperator* qui a joué simultanément ou successivement d'une assimilation à Alexandre et à Hercule et Dionysos, comme l'observera Pline, pour qui « il égala l'éclat des exploits non seulement d'Alexandre le Grand, mais presque encore celui d'Hercule et de Liber pater (Dionysos) » (Pline, *NH*, VII, 95 : *aequato non modo Alexandri Magni rerum fulgore, sed etiam Herculis prope ac Liberi patris*). Dans l'espace public romain, ces identifications relevaient d'abord de l'amplification épique, et ce sont d'abord les poètes qui ont célébré sur le mode héroïque, comme on disait alors, les *imperatores* avides de gloire. Nous avons rencontré Ennius à propos de Scipion

7. D. Michel, *Alexander als Vorbild für Pompeius, Caesar und Marcus Antonius (Collection Latomus, XCIV)*, Bruxelles, Latomus, 1967.

8. F. Coarelli, *Revixit ars. Arte e ideologia a Roma. Dai modelli ellenistici alla tradizione repubblicana*, Rome, Quasar, 1996, p. 382-417 et 518-519.

l'Africain et Archias à propos de Lucullus. Nous savons aussi qu'Ennius se fit le chantre de M. Fulvius Nobilior, le vainqueur de la Ligue Étolienne (Cicéron, *Pro Archia*, 27, *Tuscul.*, I, 3), et qu'il consacra le XV^e^ livre de ses *Annales* ainsi qu'une pièce romaine (*fabula praetexta*) intitulée *Ambracia* à la guerre étolienne de Fulvius, que le poète Accius chanta les exploits de Decimus Iunius Brutus, le consul de 138, qui dut son surnom de *Callaicus* à sa victoire sur les Galiciens et qui exposa les vers du poète dans « le vestibule des temples et des monuments qu'il dédia » (Cicéron, *Pro Archia*, 27), c'est-à-dire surtout le temple de Mars *in Circo* (Pline, *NH*, XXXIV, 26), identifié par Fausto Zevi au temple découvert sous l'église San Salvatore in Campo [9]. En 62 avant J.-C., à la fin de la longue expédition militaire qui commença en 67 par la victoire sur les pirates et se poursuivit par la défaite de Mithridate et la conquête de la Syrie, lorsque Pompée s'arrêta à Mytilène, dans l'île de Lesbos, la ville de son ami Théophane, il « assista au concours traditionnel des poètes » (τὸν ἀγῶνα τὸν πάτριον ἐθεάσατο τῶν ποιητῶν) « qui prirent alors ses exploits pour unique sujet » (ὑπόθεσιν μίαν ἔχοντα τὰς ἐκείνου πράξεις) (Plutarque, *Pompée*, 42, 8).

Les statues élevées à la gloire de ces chefs de guerre pouvaient les représenter en tenue militaire, comme le rappelait fièrement Cicéron (*De officiis*, I, 61 : *Declaratur autem studium bellicae gloriae, quod statuas quoque videmus ornatu fere militari*) [10], et, éventuellement sous la forme de statues équestres. Plutarque, parlant d'une statue reproduisant les traits de Lysandre à Delphes, la qualifiait de « statue iconique » (ἀνδριὰς εἰκονικός, *andrias eikonikos*) (Plutarque, *Lysandre*, 1, 1), et Pline qualifiait de son côté d' « iconiques » (*iconicas*) les statues honorifiques reproduisant les traits du dédicataire, qui auraient été élevées à l'origine, selon lui, aux personnages « qui méritaient l'immortalité » (*perpetuitatem merentium*), et dont les premiers bénéficiaires auraient été les vainqueurs aux jeux sacrés, surtout à Olympie (*NH*, XXXIV, 16). Mais ces textes ne précisent pas si ces statues représentaient le bénéficiaire de l'honneur avec la nudité héroïque ou enveloppé dans un *himation*, en sorte que c'est par une spécialisation arbitraire du terme que nous l'appliquons aujourd'hui à la première de ces deux catégories. Ce n'est pas mon propos de retracer ici les débuts de l'histoire de ces statues héroïques à Rome, depuis le « Prince (ou Dynaste) des Thermes », d'inspiration lysippéenne, et dont le portrait a fait l'objet de toutes sortes d'identifications, à des rois grecs ou à des *imperatores* romains, depuis sa découverte en 1885 dans la *via IV Novembre* à Rome. On sait que la première statue iconique d'un Romain, ou du moins d'un Campanien romanisé, dont l'identification est certaine est celle de C. Ofellius Ferus à Délos, signée de deux sculpteurs de l'atelier de Timarchidès, qui a été retrouvée acéphale. Selon Paul Zanker, ce type de statue héroïque, appliqué en l'occurrence à un

9. F. Zevi, « L'identificazione del tempio di Marte in Circo e altre osservazioni », dans *L'Italie préromaine et la Rome républicaine. I. Mélanges offerts à Jacques Heurgon (Coll. École Française de Rome, 27)*, Rome, École française de Rome, 1976, p. 1047-1066.

10. M. Cadario, *La corazza di Alessandro. Loricati di tipo ellenistico dal IV secolo a.C. al II d.C.*, Milan, LED, 2004, et « L'immagine militare a Capua e in Campania tra gli anni delle guerre civili e l'inizio dell'età augustea », dans C. Chiaramonte Treré, G. Bagnasco Gianni et F. Chiesa (éds.), *Interpretando l'antico. Scritti di archeologia offerti a Maria Bonghi Jovino*, Milan, Cisalpino, 2012, p. 849-868.

riche *negotiator* probablement d'origine capouane, était destiné à faire comprendre au public gréco-oriental que les Italiens avaient choisi, « faute de mieux », en faveur d'Ofellius Ferus, une forme d'hommage située au niveau suprême de cette rhétorique de l'éloge et de la gratitude, celle qui était réservée aux rois [11]. F. Queyrel a ajouté que ce type iconographique servait, dans le monde hellénistique, à honorer en particulier le roi bienfaiteur, que les Grecs appelaient « évergète ». Une autre statue délienne honorant un Italien, le « Pseudo-athlète », qui superpose à un corps inspiré des modèles polyclétéens une tête privée de grâce et d'expression, nous confirme que la statue d'Ofellius Ferus appartenait au genre que nous appelons celui de la statue iconique, dont un des plus célèbres exemplaires de la fin de la République est connu sous le nom de « Général de Tivoli », découvert en 1925 dans les gigantesques substructions du temple d'Hercule de *Tibur*/Tivoli. Cette statue dut être sculptée peu de temps après l'imposante reconstruction du sanctuaire dans les années 80 av. J.-C. Elle associe la tête d'un personnage âgé, avec des rides et une mollesse des joues, et animé d'une expression volontaire soulignée par la contraction des sourcils, à un corps idéal partiellement recouvert par un manteau qui voile en partie l'aine et les cuisses, ce que R. Bianchi Bandinelli interprétait comme un trait de pudeur en citant un passage de Pline (*NH*, XXXIV, 18 : *Graeca res nihil uelare, at contra Romana ac militaris thoraces addere*) [12], et dont les extrémités retombent d'un côté sur l'épaule gauche et de l'autre sur la saignée du bras gauche. Une cuirasse de type hellénistique est posée à côté du personnage et le qualifie comme un chef d'armée.

Les portraits que l'on associait aux statues honorifiques des Romains, qu'il s'agît de statues en toge, en habit militaire ou en nudité héroïque, devaient en général suivre les canons du réalisme de la fin de l'époque classique et de la période hellénistique, avec différentes nuances dues en grande partie à l'origine et à la qualité des ateliers, qui ont fait l'objet, entre autres, des études très détaillées de Bernard Schweitzer, de Ranuccio Bianchi Bandinelli, de Götz Lahusen et de Paul Zanker. Des rapprochements, comme la tête vue de face du Louvre identifiée par lui à Aulus Postumius Albinus [13] avec celle du Gladiateur Borghese ou de son profil avec celui de la tête en bronze de la palestre de Délos par B. Schweitzer [14], ou celle du César de Tusculum conservé à Turin avec une tête de prêtre conservée

11. P. Zanker, « Zur Bildnisrepräsentation führender Männer in mittelitalischen und campanischen Städten zur Zeit der späten Republik und der julisch-claudischen Kaiser », dans M. Cébeillac-Gervasoni (éd.), *Les "bourgeoisies " municipales italiennes aux IIe et Ier siècles av. J.-C.*, Naples, Centre Jean Bérard, 1983, p. 251-266.

12. R. Bianchi Bandinelli, *Rome. Le centre du pouvoir*, Paris, Gallimard, 1969, p. 85 (avec une erreur de référence).

13. Identfication discutée depuis : M. Papini, *Antichi volti della Repubblica. La ritrattistica in Italia centrale tra IV e II secolo a. C. (BCom, Suppl. 13)*, Rome, L'Erma di Bretschneider, 2004, p. 459-467. Sur la datation de la tête du Louvre et son identification, toutes deux très controversées, voir la notice de Laura Buccino dans E. La Rocca, C. Parisi Presicce et A. Lo Monaco (dir.), *I giorni di Roma. L'età della conquista, Roma, Musei Capitolini, mars-septembre 2010*, Milan, Skira, 2010, p. 275-276 (cat. N° II.4).

14. B. Schweitzer, *Die Bildniskunst der römischen Republik*, Leipzig-Weimar, Köhler & Amelang, 1948, p. 62-63 et fig. 52-57.

au Musée de l'agora à Athènes par P. Zanker [15], donnent une idée de la pluralité des influences qui s'exerçaient alors sur les sculpteurs qui travaillaient pour la noblesse romaine [16]. Comme l'a montré Paul Zanker, on préférait en général un genre de portrait, certes ressemblant, mais n'accusant pas les défauts du visage ou les marques de la vieillesse, et surtout on cherchait à rendre l'expression de la vie et même à faire sentir le trait dominant du caractère du personnage représenté. Ainsi, l'aristocratie romaine de cette époque a utilisé, pour servir sa propagande, les extraordinaires progrès que les sculpteurs portraitistes grecs, encouragés à l'époque hellénistique par les pseudosciences qui prétendaient déterminer par les traits du visage soit le caractère (physiognomonie) soit l'avenir (métoposcopie) d'un individu, avaient accomplis aux IIIe et IIe siècles av. J.-C. [17], et dont témoigne en particulier l'incomparable tête en bronze provenant de la palestre de Délos, qui paraît aujourd'hui transmettre sa mélancolie du fond de la salle du Musée National d'Athènes où elle est exposée. L'interaction qui pouvait exister entre l'art des portraitistes et ces pseudosciences et le rôle de stimulation que celles-ci pouvaient exercer sur celui-là sont illustrés par la fameuse anecdote que rapporte Pline (*NH*, XXXV, 88) : « Apelle peignit des portraits d'une ressemblance si extraordinaire qu'Apion le grammairien – fait incroyable à rapporter – a laissé un opuscule où il affirme qu'une de ces personnes qui prédisent l'avenir d'après le visage des gens et que l'on appelle *metoposcopoi*, indiquait d'après ces portraits le nombre d'années restant avant la mort du sujet, ou encore combien de temps ce dernier avait vécu ». Beaucoup de ces portraits exprimaient certes souvent la gravité dont les Romains avaient fait un apanage de leur tradition, et c'est ce que Plutarque avait observé en examinant un portrait de Marius (Plutarque, *Marius*, 2, 1) : « Quant à l'apparence physique de Marius, nous avons vu à Ravenne, en Gaule, sa statue de marbre, qui correspond enrièrement à ce que l'on dit de la rudesse et de l'âpreté de son caractère (Τῆς δ' ὄψεως τῆς Μαρίου λιθίνην εἰκόνα κειμένην ἐν Ῥαβέννῃ τῆς Γαλατίας ἐθεώμεθα, πάνυ τῇ λεγομένῃ περὶ τὸ ἦθος στρυφνότητι καὶ πικρίᾳ πρέπουσαν) » [18]. Mais nous connaissons aussi quelques portraits de Pompée identifiés avec certitude grâce aux émissions monétaires espagnoles puis siciliennes de ses fils Cnaeus et Sextus ainsi que de Q. Nasidius [19]. Nous sommes très loin de l'image traditionnelle du Romain austère et volontaire qui s'imposa à l'esprit du sculpteur, peut-être Flaminio Vacca, qui, à la Renaissance, compléta la statue en marbre découverte dans la zone du Campo dei Fiori, que l'on identifiait à la statue de

15. P. Zanker, « Zur Rezeption des hellenistischen Individualporträts in Rom und in den italischen Städten », dans P. Zanker (éd.), *Hellenismus in Mittelitalien* (*Abhandl. Akad. Göttingen, Philolo.-Hist. Kl., F. 5, Nr 97)*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1976, II, p. 590-591 et fig. 1-2.

16. On peut se référer aussi aux travaux de Götz Lahusen, *Untersuchungen zur Ehrenstatue in Rom : literarische und epigraphische Zeugnisse*, Rome, G. Bretschneider, 1983 ; « Zur Funktion und Rezeption des römischen Ahnenbildes », *MDAI(R)* 92, 1985, p. 261-289 et pl. 106-115, et *Die Bildnismünzen der römischen Republik*, Munich, Hirmer, 1989.

17. P. Zanker, « Zur Rezeption des hellenistischen Individualporträts », art. cit. [n. 15], p. 581-619.

18. Plutarque, *Vies, Tome VI, Pyrrhos-Marius – Lysandre-Sylla*, texte établi et traduit par Robert Flacelière et Emile Chambry : Paris, Les Belles Lettres, « CUF », 1971, p. 95-96.

19. M. Trunk, « Pompeius Magnus. Zur Überlieferung und zur "Zwiespältigkeit" seines Porträts », *Archäol. Anzeiger*, 1994, p. 473-487.

Pompée [20]. Cette statue, qui se trouve au Palazzo Spada où elle a été installée grâce à un don du pape Jules III au cardinal Girolamo Capodiferro en 1552, est traditionnellement appelée le « Pompée Spada ». Le véritable portrait de Pompée superposait, comme l'avait observé Markus Trunk, deux caractéristiques apparemment contradictoires, d'une part une chevelure particulière, qui présente une curieuse houppe au-dessus du front (Plutarque, *Pompée*, 2, 2 : ἀναστολὴ τῆς κόμης), et qui devait rappeler la « crinière » d'Alexandre le Grand, et d'autre part un aspect de bonhomie bourgeoise, particulièrement sensible sur la tête en marbre conservée à la glyptothèque Ny Carlsberg de Copenhague, qui a été découverte dans une tombe romaine où la puissante famille des Licinii honorait à l'époque julio-claudienne les personnages consulaires de la fin de la République dont elle descendait (fig. 1). Les portraits de Pompée reflètent en tous points le portrait physique et moral du personnage, tel que Plutarque l'a peint au début de sa biographie (Plutarque, *Pompée*, 1, 4), insistant, à côté de son zèle militaire et de son éloquence, sur « l'affabilité de son abord (εὐαρμοστία πρὸς ἔντευξιν) ». « Personne n'était capable, écrit-il, de solliciter avec moins d'importunité, ni de rendre service à qui l'en priait avec plus de grâce (χάρισι), car, en plus de toutes ses qualités, il savait donner sans arrogance et recevoir avec dignité (σεμνόν) » [21]. Et le portrait physique correspond à ce caractère (Plutarque, *Pompée*, 2, 1) : « Dès le début, son aspect physique contribua beaucoup à prévenir en sa faveur avant même qu'il parlât, car son air aimable s'accompagnait d'une dignité tempérée par la bonté, et, alors qu'il était encore dans la fleur et la fraîcheur de la jeunesse, sa beauté laissait transparaître de bonne heure un caractère imposant (γεραρόν) et royal (βασιλικόν) » [22]. Il est notable que le portrait moral de Pompée, rédigé par Plutarque plus d'un siècle après la mort de l'*imperator*, rejoigne trait pour trait celui que Cicéron présentait du haut des Rostres en 67 av. J.-C. en défendant la loi Manilia qui prétendait confier à Pompée, en plus de la guerre contre les pirates dont il venait d'obtenir le commandement, les provinces d'Asie Mineure avec la guerre contre Mithridate (Cicéron, *De imperio Cn. Pompei*, 36) : « Car ce n'est pas seulement la valeur guerrière qu'il faut envisager chez un général accompli, mais bien d'autres qualités éminentes qui servent et accompagnent cette valeur. D'abord, quelle ne doit pas être l'intégrité (*innocentia*) des généraux et en outre leur retenue (*temperantia*) en toutes choses, leur loyauté (*fide*), leur affabilité (*facilitate*), leur talent (*ingenio*) et leur humanité (*humanitate*) ? » [23]. Les portraits des nobles de la fin de la République sont nés de la rencontre d'une volonté romaine de diffuser une image séduisante des hommes de pouvoir et de l'extraordinaire virtuosité des sculpteurs portraitistes grecs, capables de donner la vie au bronze et au marbre et de faire ressentir un ou plusieurs traits de la personnalité du personnage qu'ils représentaient, et l'extraordinaire technique des sculpteurs

20. D. Faccenna, « Il Pompeo di Palazzo Spada », *ArchClass* 8, 1956, p. 173-201.

21. Plutarque, *Vies, Tome VIII, Sertorius-Eumène – Agésilas-Pompée*, texte établi et traduit par Robert Flacelière et Emile Chambry : Paris, Les Belles Lettres, « CUF », 1973, p. 166.

22. *Ibidem*, p. 166-167.

23. Cicéron, *Discours, Tome VII, Pour M. Fonteius – Pour A. Cécina – Sur les pouvoirs de Pompée*, texte établi et traduit par André Boulanger : Paris, Les Belles Lettres, « CUF », 1929, p. 176.

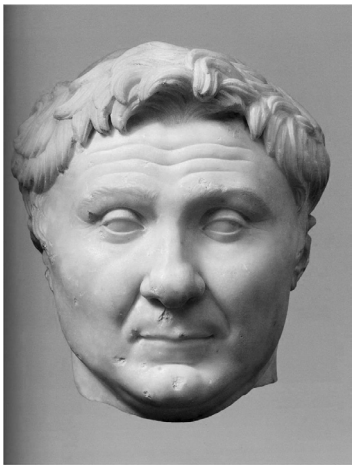


Fig. 1. Portrait de Pompée (Copenhague, Glyptothèque Ny Carlsberg)

grecs a arraché à l'admiration de Virgile la célèbre formule des « statues qui respirent » (*Géorg*., III, 34 : *spirantia signa*) et le non moins fameux éloge de la sculpture grecque : « D'autres façonneront des bronzes animés d'un souffle plus doux, ils tireront du marbre, je le crois du moins, des visages vivants » (*Énéide*, VI, 847-848 : *excudent alii spirantia mollius aera / (credo equidem), uiuos ducent de marmore uultus*). Le sculpteur du prototype du portrait de la glyptothèque Ny Carlsberg a même réussi, semble-t-il, en représentant les paupières mi-closes de Pompée, à suggérer le clignement des yeux qui caractérisait le personnage au témoignage de Plutarque, car c'est ainsi qu'il convient sans doute d'interpréter la formule dont il use à ce propos (Plutarque, *Pompée*, 2, 2 : περὶ τὰ ὄμματα ῥυθμῶν ὑγρότης) [24]. Ce genre de tic devait retenir l'attention à cette époque, d'autant plus qu'existait alors une pseudo-science, la palmomancie (περὶ παλμῶν μαντική), qui interprétait les tressaillements et autres palpitations du corps [25].

Mais, à côté de ces représentations des chefs de faction de la noblesse et de leurs imitateurs d'un rang moins élevé, soucieux de soigner de leur vivant leur popularité au moment même où ils ébranlaient l'équilibre traditionnel des pouvoirs romains, un autre mode de représentation d'un réalisme plus marqué existait, qui caractérise des copies de portraits d'ancêtres (*Ahnenbilder*), parfois peut-être réalisées d'après les *imagines maiorum* en cire de la noblesse (on a même parlé à leur propos de *Totenmaskentyp*, à tort, selon

24. Curieusement, Plutarque affirme que cette caractéristique rapprochait le visage de Pompée de celui d'Alexandre, alors que, pour ce dernier, il parle, en décrivant un portrait exécuté par Lysippe, de τὴν ὑγρότητα τῶν ὀμμάτων (*Alex*., 4, 1). Pour Pompée, la formule περὶ τὰ ὄμματα ῥυθμῶν ὑγρότης ne saurait désigner qu'un clignement permanent des yeux, et non, comme comprennent bizarrement R. Flacelière et E. Chambry, de « la vivacité mobile de ses yeux » (*op. cit*., p. 167).

25. V. Dasen, « Le langage divinatoire du corps », dans V. Dasen et J. Wilgaux (éds.), *Langages et métaphores du corps (Cahiers d'histoire du corps antique 3)*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2008, p. 223-242.

P. Zanker [26], et B. Schweitzer les désignait comme des *altrömische Bildnisse*). Mais aucune *imago* en cire de cette époque n'est conservée et les copies de portraits d'ancêtres sont difficiles à identifier, même avec l'aide des images monétaires. B. Schweitzer a pris le risque d'explorer cette voie, allant, par exemple, jusqu'à retrouver un écho précis du portrait monétaire de C. Coelius Caldus sur une tête de la Sala delle Pitture du Vatican [27] ou de celui d'Aulus Postumius Albinus avec le portrait du Louvre déjà mentionné [28]. Cette esthétique vériste, souvent associée à des statues représentant des personnages en toge, s'est manifestée par un réalisme souvent outrancier, accusant tous les signes de l'âge (rides, calvitie, mâchoires édentées) ou de la laideur du personnage représenté. Il est difficile de déterminer dans quelle mesure ce traitement stylistique a pu caractériser des portraits de membres de la noblesse au dernier siècle de la République. Des portraits en marbre comme ceux du « Patricien Torlonia » (fig. 2) ou du prêtre âgé du musée Chiaramonti au Vatican devaient représenter des nobles, mais il est impossible de décider s'ils vivaient au Ier s. av. J.-C., quand ces célèbres portraits ont été sculptés. Mais il est certain que ce style a été diffusé largement en-dehors de la noblesse, et, en témoigne, par exemple, un visage appartenant à un relief funéraire conservé à Copenhague, que P. Zanker a rapproché de la tête du Vatican [29]. Paul Zanker, suivi par Valentin Kockel [30], a montré que c'était le mode de représentation le plus habituel des nouveaux citoyens romains, anciens esclaves affranchis par leur maître ou anciens « alliés » (*socii*) de Rome parvenus à la citoyenneté romaine à la suite des combats sanglants de la guerre « sociale ». Il s'agissait pour ces milieux d'affirmer leur fierté d'entrer dans la *ciuitas romana* en se montrant engoncés dans les plis d'une toge, symbole de romanité selon la formule virgilienne (Virgile, *Énéide*, I, 282), avec le bras droit immobilisé par un vêtement qui interdisait toute gesticulation au nom de la gravité romaine, comme l'observait Cicéron (*Pro Caelio*, 11), et les affranchis se faisaient représenter avec leur épouse et parfois leurs enfants proclamant ainsi qu'ils avaient accédé, entre autres prérogatives, au droit au mariage (*ius conubii*) avec la personnalité juridique pour eux et pour leur descendance, comme le montre en particulier l'étonnant monument funéraire du couple formé par l'ingénu L. Vibius Felix, fils de Lucius, inscrit dans la tribu Tromentina, et l'affranchie Vecilia Hilara, provenant de Rome et conservé dans la galerie Chiaramonti des musées du Vatican : l'homme est représenté avec toutes les caractéristiques de la vieillesse, engoncé dans la toge d'où émerge la main droite, l'épouse, elle aussi marquée par la vieillesse, est enveloppée dans son manteau, tête voilée, et arbore l'anneau du mariage autour de son annulaire gauche, tandis que le jeune L. Vibius Felicio, sans doute défunt, est représenté entre

26. P. Zanker, « Zur Rezeption des hellenistischen Individualporträts », art. cit. [n. 15], p. 592 et n. 54.

27. B. Schweitzer, *op. cit.* [n. 14], p. 68-70 et fig. 77-78.

28. *Ibidem*, p. 37 et n. 1, fig. 54-55.

29. P. Zanker, « Zur Rezeption des hellenistischen Individualporträts », art. cit. [n. 15], p. 593 et fig. 3-4.

30. V. Kockel, *Porträtreliefs stadtrömischer Grabbauten. Ein Beitrag zur Geschichte und zum Verständnis des spätrepublikanisch-frühkaiserzeitlichen Privatporträts*, Mayence, P. von Zabern, 1993.

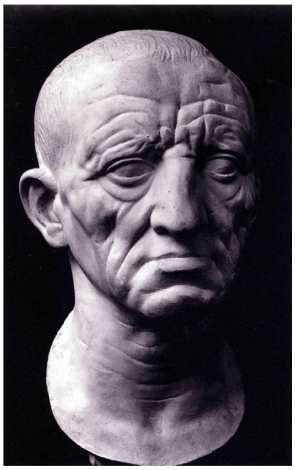


Fig. 2. Patricien Torlonia (Rome, Musée Torlonia)

ses parents [31]. P. Zanker a noté, en citant le portrait caricatural en marbre d'Osimo, qui était alors la colonie romaine d'*Auximum*, que l'on a parfois le sentiment que l'insistance sur les qualités morales dépend du nombre des rides accumulées sur ces visages ! De son côté, Véronique Dasen a attiré l'attention sur des traités soi-disant rédigés par un certain « Melampous » et dédiés « à Ptolémée », dont l'un en particulier traite des verrues et des taches corporelles (περὶ ἐλαιῶν τοῦ σώματος) en les reliant au destin de l'individu qui les porte. V. Dasen a rapproché ce texte d'un relief funéraire en marbre conservé à Berlin, qui représente un couple d'affranchis, P. Aiedius Amphio et Aiedia Fausta Melior, où la femme apparaît plus jeune que son mari, qui, lui, ne dissimule rien de sa vieillesse et exhibe des verrues sur le menton et au-dessus du sourcil gauche [32].

La rupture ici avec les traditions de l'art grec est très nette. Les sculpteurs hellénistiques n'ignoraient pas la représentation de la déchéance physique : on songe par exemple à la *Vieille ivrogne*, une œuvre de Myron de Thèbes sculptée vers 220 av. J.-C. (Pline, *NH*, XXXVI, 32) dont la célébrité est attestée par deux copies en marbre, l'une conservée à Munich, et l'autre à Rome, et à ses nombreuses copies de taille réduite en terre cuite [33]. Mais l'intention en était ironique : la vieille femme avec sa tête renversée et sa bouche ouverte s'identifie à la cruche à vin qu'elle serre contre sa poitrine décharnée. De plus, ces représentations avaient un caractère générique : elles incarnaient un type humain et non un individu. À Rome, tout au contraire,

31. Je suis l'analyse de Mireille Corbier, « Hommages posthumes et commémoration des défunts dans la Rome ancienne : le monument funéraire comme signe de l'intégration des affranchis », dans H. Bresc (dir.), *Honorer et commémorer les morts*, Paris, CTHS, 2010, p. 56-73, en part. p. 61.

32. V. Dasen, « Autour du portrait romain : marques identitaires et anomalies physiques », dans A. Paravicini Bagliani, J.-M. Spieser et J. Wirth (éd.), *Le Portrait. La représentation de l'individu (Micrologus 17)*, Florence, Sismel : Edizioni del Galluzzo, 2007, p. 17-33.

33. P. Zanker, *Die Trunkene Alte : das Lachen der Verhöhnten*, Francfort, Fischer Taschenbuch, 1989.

il s'agissait d'exprimer l'adhésion à la valeur typiquement romaine de la *grauitas* d'individus que l'inscription honorifique ou l'épitaphe désignaient par leur nom. Il faut ajouter que, pour les élites des alliés italiens, ce mode de représentation a précédé l'accession à la citoyenneté romaine, ce qui souligne un peu plus la fascination qu'exerçaient sur elles le statut qu'elles convoitaient et le modèle culturel auquel elles prétendaient s'identifier : en témoignent par exemple les stèles funéraires récemment découvertes à Teano (*Teanum Sidicinum*) au nord de la Campanie, qui montrent les défunts en toge avec un portrait au réalisme exacerbé, et dont les inscriptions sont rédigées en osque pour la période antérieure à l'accession à la citoyenneté, et en latin après [34].

L'hypothèse que je soutiens aujourd'hui est qu'une représentation a pu jouer un rôle décisif dans l'origine de la mode des statues en toge à portrait vériste, celle de Caton le Censeur. Ce personnage, qui bénéficia d'une exceptionnelle légende qu'il contribua lui-même à forger, qui perdure jusqu'à nos jours, comme l'avait montré une remarquable étude de Sylvie Agache [35], et qui en a fait l'incarnation même des « mœurs ancestrales » (*mos maiorum*), une figure identitaire, à laquelle Michèle Ducos s'est intéressée au cours d'un colloque récent consacré aux « Figures de l'identité » [36], qui présentait toutes les caractéristiques qui pouvaient séduire les milieux de nouveaux citoyens, et Horace ne manquera pas de se moquer de ceux qui prétendaient imiter le grand homme en cherchant à reproduire l'aspect extérieur qu'on lui supposait (*Ep*., I, 19, 12-14) : « Quoi ! si quelqu'un, l'air renfrogné (*uoltu toruo*) et farouche (*ferus*), les pieds nus, la toge étriquée (*exiguaeque togae*), prenait avec l'aide du tisserand, la figure de Caton (*simulet textore Catonem*), reproduirait-il la vertu et les mœurs de Caton (*uirtutemne repraesentet moresque Catonis*) ? » [37]. Et Auguste lui-même, dans l'intimité de sa correspondance à laquelle Suétone eut accès (*Div. Aug*., 87, 1), écrivait, « quand il engage(ait) quelqu'un à prendre les temps comme ils sont (*cum hortatur ferenda esse praesentia*), "contentons-nous de notre Caton (*contenti simus hoc Catone*)" » [38].

Caton l'Ancien (ou « le Censeur ») était un « homme nouveau » (*homo nouus*), comme on disait à Rome, parvenu au sommet de la carrière des honneurs (*cursus honorum*) en devenant censeur en 184. Il s'illustra dans cette fonction par une sévérité impitoyable à l'égard des excès commis par des nobles, et il n'hésita pas à expulser du sénat le consulaire L. Quinctius Flamininus, le frère du vainqueur de Philippe V, qui, pour complaire à un amant, un certain Philippe le Carthaginois, avait fait exécuter au cours d'un

34. E. Miele, « Le stele funerarie ad edicola delle necropoli in località Orto Ceraso e Gradavola di *Teanum Sidicinum* », dans D. Caiazza (éd.), *Italica Ars. Studi in onore di Giovanni Colonna per il premio I Sanniti*, Piedimonte Matese, s. l., 2005, p. 507-566.

35. S. Agache, « Caton le Censeur, les fortunes d'une légende », dans R. Chevallier (éd.), *Colloque Histoire et Historiographie (Collection Caesarodunum XV bis)*, Paris, Les Belles Lettres, 1980, p. 71-107.

36. M. Ducos, « Caton l'Ancien : un exemple d'identité romaine », dans M. Blandenet, Cl. Chillet et C. Courrier (dir.), *Figures de l'identité. Naissance et destin des modèles communautaires dans le monde romain*, Paris, ENS, 2010, p. 87-101.

37. Horace, *Épitres*, éd. et trad. par F. Villeneuve Paris, Les Belles Lettres, « CUF », 1934, p. 126.

38. Suétone, *Vies des douze Césars, I, César – Auguste*, éd. et trad. par H. Ailloud, Paris, Les Belles Lettres, « CUF », 1931, p. 133.

banquet un noble boïen venu se réfugier auprès des Romains (Tite-Live, XXXIX, 42), et mit en garde ses compatriotes contre les séductions à ses yeux dissolvantes de l'hellénisme, notamment en les engageant en 155 av. J.-C. à reconduire au plus vite une ambassade athénienne composée de trois scolarques, dont le fameux Carnéade. Caton le Censeur est ainsi passé à la postérité comme l'incarnation même du Romain à l'état pur, en même temps qu'il démontrait qu'un *homo nouus* pouvait prétendre incarner les valeurs traditionnelles de Rome aussi bien sinon mieux qu'aucun noble. Or nos sources littéraires font état de représentations de ce personnage dans les espaces publics de Rome.

Il s'agit en fait de deux images différentes de Caton le Censeur. Plutarque mentionne une statue dans le temple de *Salus*, divinité de la santé, complétée d'une inscription dont il nous donne la substance (Plutarque, *Caton l'Ancien*, 19, 4) : « Alors que la république romaine déclinait et penchait vers le pire, Caton, nommé censeur, par une sage décision et par la tempérance des mœurs dont il se fit l'instructeur, la rétablit et la redressa » [39]. De son côté, Valère Maxime (VIII, 15, 2) parle d'une représentation (*effigies*) du même personnage dans la curie, qui, à la manière de celle de Scipion l'Africain dans le temple de Jupiter Capitolin, était une *imago* que l'on sortait à l'occasion des funérailles des membres de la *gens*.

Selon Alan E. Astin, l'absence de la mention du consulat et du triomphe, devrait exclure que la statue ait été dédiée du vivant de Caton, contrairement à ce qu'affirme Plutarque [40]. Mais pourquoi le temple de *Salus* ? Peut-être parce que Caton s'était présenté, au moment de sa candidature à la censure, comme un médecin capable de guérir la société romaine, et c'est d'ailleurs à cette activité que fait allusion l'inscription traduite en grec par Plutarque, et qui a été citée plus haut. C'est encore à Plutarque (*Caton l'Ancien*, 16, 6-7) que nous devons le récit de la campagne électorale de Caton, qui, selon lui, « s'écriait que la ville avait besoin d'une grande épuration (μεγάλου καθαρμοῦ). Il adjurait le peuple, s'il était sage, de ne pas choisir le plus doux, mais le plus dur des médecins (μὴ τὸν ἥδιστον, ἀλλὰ τὸν σφοδρότατον αἱρεῖσθαι τῶν ἰατρῶν), c'est-à-dire lui-même avec un des patriciens, Valérius Flaccus. Seul celui-ci, pensait-il, pouvait l'aider à couper et à brûler l'hydre du luxe et de la mollesse et faire ainsi œuvre utile. Quant aux autres candidats, il voyait, disait-il, chacun d'eux contraint de mal administrer, puisqu'il craignait ceux qui étaient capables de bien administrer » [41].

La polyvalence de *Salus*, qui était aussi bien la divinité du salut public (*Salus Publica*) que de la santé des individus, correspondait exactement à la métaphore du médecin de l'État employée par Caton. Cette idée était dans l'air puisque Plaute, quatre ans avant sa mort en 184 av. J.-C., qui fut l'année où Caton accédait à la censure, faisait dire à son personnage Mégaronidès dans le *Trinummus* qu' « il est un mal (*morbus*) qui s'est emparé, ici, des bonne mœurs, de telle sorte que presque toutes maintenant sont à moitié

39. Plutarque, *Vies, Tome V, Aristide-Caton l'Ancien – Philopoemen-Flamininus*, texte établi et traduit par Robert Flacelière et Emile Chambry : Paris, Les Belles Lettres, « CUF », 1969, p. 97.

40. A. E. Astin, *Cato the Censor*, Oxford, Oxford University Press, 1978, p. 103, n. 89. *Contra* : M. Papini, *Antichi volti della Repubblica, op. cit*. [n. 15], p. 366-367.

41. *Op. cit.* [n. 39], p. 93.

mortes. Mais, tandis qu'elles sont malades (*aegrotant*), pendant ce temps les mauvaises mœurs, elles, comme mauvaise herbe bien arrosée, croissent avec une terrible vigueur » (Plaute, *Trinummus*, 28-31) [42]. Mais surtout, en 160 av. J.-C., dans ses *Adelphi* joués au cours des jeux funèbres donnés en l'honneur de Paul Émile, Térence fit résonner dans une déclaration de son personnage Déméa les échos du programme électoral de Caton pour sa censure (Térence, *Adelphi*, 755-763) : « Ô Jupiter ! Quelle vie ! Quelles mœurs ! Quelle folie ! Il va venir une femme sans dot, à la maison, il y a une joueuse de cithare, un train de maison coûteux (*domus sumptuosa*), un jeune homme perdu par les plaisirs (*adulescens perditus*), un vieux fou (*senex delirans*) ; même si la déesse Santé (*Salus*) le voulait, elle ne pourrait absolument pas sauver (*seruare*) cette famille » [43]. J'ajoute que, dans une étude récente consacrée à la *Cloaca Maxima*, Domenico Palombi a même suggéré que les travaux d'assainissement entrepris par les censeurs de 184 dans les réseaux hydrauliques de Rome auraient pu contribuer à justifier le choix du temple de Salus pour la statue de Caton [44].

Il est probable que Caton le Censeur, homme nouveau, issu de Tusculum et qui passa sa jeunesse en Sabine (Cornelius Nepos, *Cato*, 1 ; Plutarque, *Caton l'Ancien*, 1, 1), parvenu en 184 à la plus haute magistrature de la République, la censure, lui qui fut à la fois soldat et agriculteur, et même auteur d'un *De agricultura*, qui défendit la mémoire historique comme auteur des *Origines* et les valeurs de Rome contre les menaces que faisaient peser la décadence des mœurs et la séduction de l'hellénisme, qui avait rempli ses devoirs de sénateur jusque dans l'extrême vieillesse (Florus, *Epit. rer. rom*., I, 31, 15, 4-5) au point de mériter plus d'un siècle après sa mort d'être l'interlocuteur principal du dialogue de Cicéron *Sur la vieillesse* (*De senectute*), ait été un modèle pour les Italiens et les affranchis qui parvenaient massivement à la citoyenneté romaine et qui devaient spontanément s'identifier à lui. Dans ce processus d'identification, on peut imaginer que la statue du temple de *Salus* a joué un rôle, et que celle-ci ne figurait pas le personnage en nudité héroïque, mais devait exalter le censeur et le sénateur qui s'était identifié au destin de Rome, et le montrait en toge avec un visage renvoyant le vérisme de l'effigie de cire qu'il avait été le premier à mériter pour sa lignée, et dont on nous dit qu'elle était conservée dans l'espace principal de son action légendaire, la curie. Et probablement, c'est à ce portrait que se réfèrent nos sources, unanimes à décrire le visage tendu de Caton, avec le froncement de ses sourcils (*supercilium*) et les plis de son front (Horace, *Ep*., I, 19, 13 ; Manilius, *Astr*., 5, 452 ; Pétrone, *Sat*., 132, 15 ; Martial, XI, 2, 1 ; Sidoine Apollinaire, *Ep*., VIII, 9, 2). Il nous est évidemment impossible d'identifier l'original ou la copie de la tête de la statue de Caton, même si

42. Plaute, Térence, *Œuvres complètes*, textes traduits, présentés et annotés par Pierre Grimal : Paris, Gallimard, 1971, p. 946.

43. *Ibidem*, p. 1354.

44. D. Palombi, « *Receptaculum omnium purgamentorum urbis* (Liv. 1, 56, 2). Cloaca Massima e storia urbana », *Archeologia Classica*, LXIV - n.s. II, 3, 2013, p. 133-168, en part. p. 139-141.

Vagn Poulsen [45], suivi entre autres par Massimiliano Papini [46], a cru pouvoir la reconnaître dans le Pseudo-Albinus du Louvre. En tout cas, un portrait de vieillard appartenant à un sarcophage sculpté dans le stuc volcanique (*nenfro*), provenant probablement d'Orvieto et conservé à Copenhague, nous donne idée de ce qu'aurait pu être le traitement stylistique de la tête de Caton, si elle a bien été sculptée autour de 184 av. J.-C. [47]. À partir de 89 av. J.-C., la diffusion de cette idéologie et des portraits qui lui étaient liés dut se répandre rapidement sur le territoire italien, car c'est l'année où la *lex Plautia Papiria*, à l'origine un plébiscite proposé par deux tribuns de la plèbe, M. Plautius Silvanus et C. Papirius Carbo, fixait les règles visant « à accorder la citoyenneté romaine aux alliés (*de civitate sociis danda*) ». Les nouveaux citoyens, dont les portraits au vérisme caricatural étonnent les visiteurs dans les musées du monde entier, devaient tous connaître par cœur les termes de la loi, tels que les cite Cicéron en défendant le poète Archias (*Pro Archia*, 7) : « Vint la loi de Silvanus et de Carbon, qui concéda le droit de cité romaine (*data est civitas Silvani lege et Carbonis*) "à tous ceux qui s'étaient trouvés inscrits dans les cités fédérées (*foederatis civitatibus*), si, au moment où l'on portait la loi, ils avaient leur domicile en Italie et si, dans les soixante jours, ils avaient fait une déclaration devant un préteur" » [48]. Combien de gens, dans cette foule qui convergeait à Rome pour aller s'inscrire chez les préteurs, ont fait le pèlerinage au Quirinal où se trouvait le temple de *Salus*, et, à l'intérieur de ce dernier, la statue de Caton ?

45. V. Poulsen, « Eine verkannte Berümtheit », dans F. Eckstein (éd.), *ΘΕΩΡΙΑ. Festschrift für W.-H. Schuchhardt* (*Deutsche Beiträge zur Altertumswissenschaft*, 12/13, 1960), p. 173-178.

46. M. Papini, *Antichi volti della Repubblica, op. cit*. [n. 15], p. 461 sq.

47. *Ibid*., p. 302 sq. et fig. 267-270.

48. Cicéron, *Discours, Tome XII, Pour le poète Archias*, texte établi et traduit par Félix Gaffiot, *Pour L. Flaccus*, texte établi et traduit par André Boulanger : Paris, Les Belles Lettres, « CUF », 1938, p. 37.