LIÈGE université Library

https://lib.uliege.be

https://matheo.uliege.be

À la recherche d'identité. Les nombreux visages du "Jeune homme de Mozia"

Auteur : Schorn, Inès
Promoteur(s) : Morard, Thomas
Faculté : Faculté de Philosophie et Lettres
Diplôme : Master en histoire de l'art et archéologie, orientation générale, à finalité approfondie
Année académique : 2023-2024
URI/URL : http://hdl.handle.net/2268.2/21876

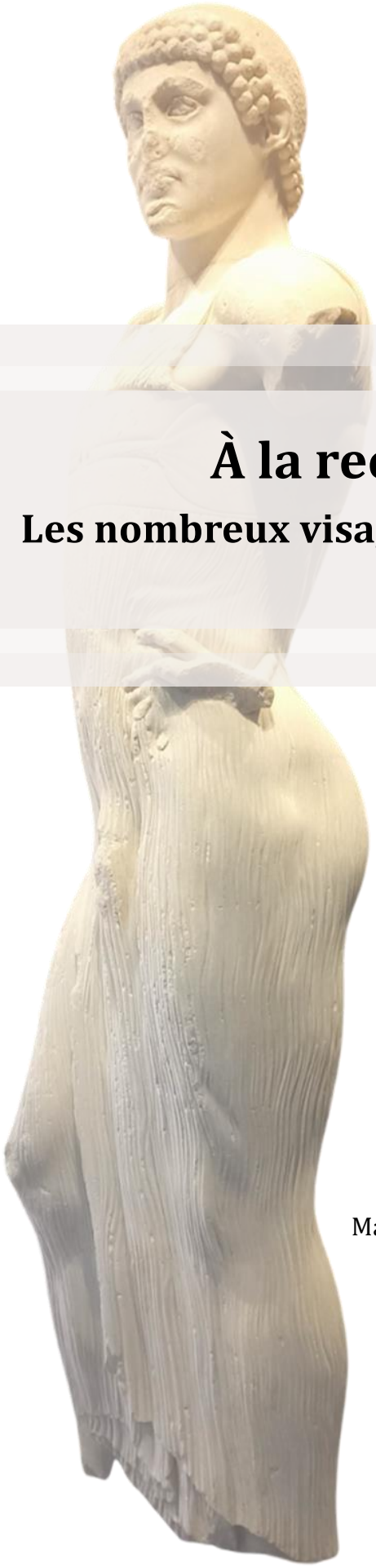
Avertissement à l'attention des usagers :

Tous les documents placés en accès ouvert sur le site le site MatheO sont protégés par le droit d'auteur. Conformément aux principes énoncés par la "Budapest Open Access Initiative"(BOAI, 2002), l'utilisateur du site peut lire, télécharger, copier, transmettre, imprimer, chercher ou faire un lien vers le texte intégral de ces documents, les disséquer pour les indexer, s'en servir de données pour un logiciel, ou s'en servir à toute autre fin légale (ou prévue par la réglementation relative au droit d'auteur). Toute utilisation du document à des fins commerciales est strictement interdite.

Par ailleurs, l'utilisateur s'engage à respecter les droits moraux de l'auteur, principalement le droit à l'intégrité de l'oeuvre et le droit de paternité et ce dans toute utilisation que l'utilisateur entreprend. Ainsi, à titre d'exemple, lorsqu'il reproduira un document par extrait ou dans son intégralité, l'utilisateur citera de manière complète les sources telles que mentionnées ci-dessus. Toute utilisation non explicitement autorisée ci-avant (telle que par exemple, la modification du document ou son résumé) nécessite l'autorisation préalable et expresse des auteurs ou de leurs ayants droit.

LIÈGE université
Philosophie & Lettres

Département des sciences historiques
Histoire de l'art et archéologie



À la recherche d'identité

Les nombreux visages du « Jeune homme de Mozia »

Volume I

Inès SCHORN

Mémoire de master présenté sous la direction de
Monsieur Thomas MORARD

en vue de l'obtention du diplôme de
Master en histoire de l'art et archéologie, orientation générale.

Année académique 2023-2024

Université de Liège
Faculté de Philosophie et Lettres
Département des sciences historiques
Histoire de l'art et archéologie

À la recherche d'identité

Les nombreux visages du « Jeune homme de Mozia »

Volume I

Inès SCHORN

Mémoire de master présenté sous la direction de Monsieur Thomas MORARD
en vue de l'obtention du diplôme de
Master en histoire de l'art et archéologie, orientation générale.

Année académique 2023-2024

Remerciements

Tout d'abord, je souhaite remercier mon promoteur, Monsieur Thomas Morard, de m'avoir guidé dans la réalisation de ce mémoire.

Je souhaite également remercier Madame Paola Sconzo, d'avoir pris le temps de me faire découvrir la partie nord de l'île de Mozia.

Enfin, je tiens à témoigner ma reconnaissance à l'ensemble des professeurs de l'Université de Liège, pour la qualité de l'enseignement prodigué durant mes deux années d'étude de Master.

Table des matières

1. Introduction 5
1.1. État de l'art : de 1979 à nos jours 5
1.2. Établissement de la question de recherche et des problématiques secondaires 8
1.3. Présentation des sources et de la méthodologie 9
2. Le « Jeune homme de Mozia » 11
2.1. Description de l'œuvre 11
2.2. Les matériaux, une association de marbre et de métal 16
2.3. L'état de conservation : observations et remarques 17
2.4. La statue et ses copies 19
2.5. Les expositions comme un reflet de l'identité 19
3. Le centre du problème : l'identification et l'interprétation 22
3.1. Le personnage grec 23
3.1.1. La course de chars : une victoire panhellénique et tyrannique 23
3.1.2. Les premiers pas de Dédale en Sicile 29
3.1.3. Une « féminité » signe de théâtralité 31
3.1.4. Le rite dans la peau 34
3.2. Le personnage punique 37
3.2.1. Le grand dieu de Tyr 37
3.2.2. L'échec du général Hamilcar 41
4. Analyse des problématiques liées à l'œuvre 44
4.1. L'attribution et la datation, points de clivage 44
4.2. Depuis les carrières d'Asie Mineure à l'extrême ouest de la Sicile 50
4.3. La polychromie : une question de point de vue 55
5. Le « Jeune homme de Mozia » dans son environnement culturel et artistique 58
5.1. Mise en série des caractéristiques de l'œuvre 58

5.1.1. La tête ... 58
5.1.2. Le couvre-chef ... 60
5.1.3. La bande thoracique ... 61
5.1.4. Le vêtement ... 63
5.1.5. L'attitude ... 68
5.1.6. Le style ... 73
5.2. La vie des cités en Sicile : approche du contexte historique ... 77
5.2.1. Les tyrannies de la Sicile face à la Grèce continentale ... 78
5.2.2. Une relation conflictuelle entre les Grecs et Carthaginois ? ... 81
5.2.3. Des spoliations en représailles ... 84
5.3. Mozia, une île, des cultures et un événement majeur ... 89
5.3.1. La cause de sa présence ... 94
5.3.2. La détermination du lieu de dépôt « primaire » ... 97
5.4. Discussion ... 100
6. Conclusions et limites de l'étude ... 103
Bibliographie ... 108

1. Introduction

1.1. État de l'art : de 1979 à nos jours

> « *Quando il piccone si levò in aria, un urlo risuonò per tutto il cantiere.* La statua, La statua*, gridò un esperto operaio selinuntino che lavorava nei pressi mentre fermava l'incauto compagno col piccone alzato che stava per dare un secondo colpo al cumulo di pietre. Tutti accorremo sul posto. Tra lo stupore generale si poteva osservare una materia bianca come la neve che spiccava tra alcune pietre smosse e terra scura. Il nitore del marmo splendeva sotto i raggi del sole autunnale. Si poteva vedere parte di una gamba rotta alla caviglia e un intricato ma morbido panneggio che evidentemente facevano parte di una figura scolpita in marmo a tutto tondo.* »[1]

C'est sous la plume de Gioacchino Falsone que nous nous plongeons vers une surprenante découverte faite en 1979 sur la petite île de Mozia, marquant bien des esprits par sa présence et son allure. Une statue qui ne se distingue pas, de prime abord, de la masse des œuvres gréco-romaines en marbre blanc conservées dans les musées du monde, car, comme les plus grands chefs-d'œuvre de l'art gréco-romain, le « Jeune homme de Mozia » fait partie de ces sculptures qui ont largement fait couler encre et sueur. Quitte à parfois s'égarer dans la répétition des propos à son sujet. Et pour cause, cette œuvre anime et questionne sans pour autant rassembler l'opinion scientifique sous une même interprétation de son histoire, stimulant notre quête de vérité à son propos.

Depuis sa révélation au monde scientifique, et jusqu'aux années 2000, près d'une publication était réalisée chaque année, s'amoncelant aux précédentes, critiquant et s'interrogeant sur l'avancée de la recherche. Une abondante littérature scientifique s'est alors constituée autour du cas du « Jeune homme de Mozia », car bien que cette œuvre puisse être confondue dans cet amalgame de statues de marbre blanc, elle reste unique en raison de l'histoire qui l'a menée jusqu'à nous, de son contexte de découverte ainsi que des conditions qui ont motivé sa création.

Si elle a captivé autant l'intérêt de l'opinion scientifique, c'est certainement en raison de la principale difficulté à laquelle nous sommes confrontés en nous intéressant à elle : son interprétation. Qui est-il ? Que représente-t-il ? Le glorieux Achille, le philosophe Pythagore, le mythique Dédale, le grand Melqart, ou encore le bel Adonis, sont autant de visages que l'on a tenté de faire correspondre à celui de ce jeune homme vigoureux. Bien d'autres identités sont attachées à cette figure énigmatique qui a stimulé l'imagination de

[1] FALSONE 1988, p. 12.

certains chercheurs, les menant parfois à explorer des chemins vaporeux qui n'ont trouvé que très peu d'explications.

Ce principal problème a donc encouragé les recherches et explique pourquoi les décennies qui suivirent sa découverte correspondent à la période la plus prolifique pour l'étude de l'œuvre, mais également la plus répétitive. Chaque auteur a tenté d'apposer sa touche à la reconstruction de l'histoire de la sculpture, ce qui a permis de disposer d'avis provenant d'horizons différents et d'intensifier les interrogations qui planent toujours sur cette figure, sans jamais oublier l'axe principal qu'est son identification. Pour appréhender ce débat, les actes du colloque de 1986 sont essentiels, car ils rassemblent les hypothèses majeures émises depuis la découverte de l'œuvre et qui sont, toujours aujourd'hui, celles favorisées. Cet ouvrage permet également de prendre conscience que le débat s'est formé autour l'opposition de deux camps de « spécialistes » avec d'une part, les « pro-puniques » et, d'autre part, les « pro-helléniques ». Plus encore, l'ouvrage contient également le premier rapport des analyses menées sur le marbre de l'œuvre, qui permet de s'interroger sur la création de cette sculpture issue d'un contexte vierge de marbre naturel : Nicola BONACASA & Antonino BUTTITA (dir.), *La statua marmorea di Mozia e la scultura di stile severo in Sicilia*, actes de colloque (Marsala, 1 juin 1986), Roma 1988.

Cette opposition au sein du débat s'explique par une problématique supplémentaire, complexifiant l'identification du jeune homme : le contexte archéologique duquel est issue l'œuvre. Dans ce cadre, les rapports de fouilles sont essentiels pour saisir la particularité de l'environnement : Gioacchino FALSONE, Francesca SPATAFORA, Antonella SPANÒ GIAMMELLARO *et al.*, « Gli scavi della "Zona K" a Mozia e il caso stratigrafico del Locus 5615 », *Kokalos* 26-27 (1980), pp. 877-930. Cette publication explique la complexité du contexte archéologique qui fait douter l'opinion scientifique quant à l'interprétation de l'œuvre. En effet, la sculpture provient d'un environnement punique, où personne n'aurait pu imaginer mettre au jour une œuvre d'une telle ampleur. À cette particularité, s'ajoute également l'hypothèse d'un déplacement de l'œuvre sur une plus ou moins longue distance, en raison, notamment, de son caractère fragmentaire. Cette « anomalie » fait donc l'objet d'une reconstruction attentive qui doit trouver une justification auprès du contexte historique et archéologique, pourtant parfois peu considéré par certains chercheurs.

À partir des années 2000, les publications à propos de la sculpture de Mozia ont commencé à s'espacer dans le temps. Les quelques rares ouvrages ont cependant permis de compléter certains manques des publications précédentes. Il fut possible de reconsidérer les résultats à propos de la provenance du marbre : Carlo GORGONI & Paolo PALLANTE, « On Cycladic Marbles Used in the Greek and Phoenician Colonies in Sicily », in Demetrius Schilardi & Dora Katsonopoulou (dir.), *Paria Lithos. Parian Quarries, Marble and Workshops of Sculpture*, actes de colloque (Paros, 2-5 octobre 1997), Athènes 2000, pp. 497-506.

Ces recherches ont également permis d'envisager une étude stylistique complète servant à intégrer le « Jeune homme de Mozia » dans la production artistique grecque, et relançant, une nouvelle fois, le débat autour de sa datation : Erwin POCHMARSKI, « Der Jüngling von Mozia im Rahmen der westgriechischen Plastik », in Friedrich Krinzinger (dir.), *Die Ägäis und das westliche Mittelmeer. Beziehungen und Wechselwirkungen. 8. bis 5. Jh. v. Chr.*, actes de colloque (Wien, 24-27 mars 1999), Wien 2000, pp. 299-306.

Malheureusement, depuis près d'une décennie, la profusion qui caractérisait le débat des années 1980-1990 s'est atténuée, rendant les dernières années relativement pauvres en publications. La sculpture est toutefois reprise et citée dans des ouvrages généraux dédiés à l'art de la sculpture grecque, sans pour autant apporter de nouvelles informations à son propos. Ce ralentissement, signe d'un essoufflement des sources mobilisées ou d'une certaine lassitude face à des opinions trop différentes, reste problématique puisqu'aucune publication n'a pu clôturer le débat. Ce résultat non concluant démontre une fois de plus la complexité et le doute que suscite l'œuvre.

Par les caractéristiques qui lui sont propres, le « Jeune homme de Mozia » est une œuvre d'une grande finesse qui contribue à la richesse du patrimoine sicilien. Sa préciosité et les « mystères » qu'il renferme sont certainement les raisons qui ont poussé les chercheurs à écrire à son propos. Un effort collectif important a été investi dans son étude, et ce serait une perte conséquente de ne pas tenter de reprendre ces années de recherches alors que la majorité du travail a déjà été réalisée. Aucun ouvrage n'a pu apporter d'éléments nouveaux à son propos, pas plus qu'aucun ouvrage n'a pris en compte les dernières hypothèses émises notamment dans l'ouvrage John K. PAPADOPOULOS, « The Motya Youth. Apollo Karneios, Art, and Tyranny in the Greek West », *The Art Bulletin* 94, 4 (2014), pp. 395-423.

Source d'un long débat, aucun point final n'a donc été placé concernant cette œuvre qui continue de nous interroger, malgré les innombrables publications à son propos. Les dernières activités archéométriques réalisées sur l'œuvre (Lorenzo NIGRO, Francesco MURA, Maria P. TOTI *et al.*, « Carbonatogenic Bacteria on the "Motya Charioteer" Sculpture », *Journal of Cultural Heritage* 57 (2022), pp. 256-264.) avaient laissé espérer un regain d'intérêt scientifique pour cette sculpture qui attend d'être identifiée correctement et définitivement. Mais il n'en fut rien. Autant de controverses et de questions qui laissent donc la place à de nouvelles considérations à propos du « Jeune homme de Mozia », qui pourraient modifier notre conception de l'art de la sculpture en Sicile au cours du V^e^ siècle av. J.-C.

1.2. Établissement de la question de recherche et des problématiques secondaires

Après autant d'années de débat, nous pourrions nous demander ce qu'il reste encore à dire sur le « Jeune homme de Mozia », car les auteurs semblent avoir traité chacune des questions à son sujet. Pourtant, la question centrale de l'identification de la sculpture reste toujours en suspens. Ce n'est pas par manque d'hypothèses à son propos. L'œuvre, définie comme « grecque », a vu son statut être remis en cause en raison de cette difficulté à poser un nom sur ce visage et à concilier ses caractéristiques iconographiques avec son contexte de découverte, majoritairement punique.

Pour certains, l'identité de ce jeune homme ne fait aucun doute, alors que pour d'autres, elle reste entourée d'incertitudes. De nombreuses propositions d'identification existent aujourd'hui, toutes basées sur une division du débat qui oppose deux grandes écoles de pensée, chacune trouvant une argumentation légitime au sein de la documentation littéraire et matérielle. Cette vision dichotomique du débat en a peut-être poussé plus d'un à devoir choisir un camp, alors que ces deux pensées pourraient peut-être davantage s'entrecroiser.

Nous allons donc tenter à notre tour d'enquêter sur cette identité. Mais avant de pouvoir émettre un avis, il sera nécessaire de se plonger vers le passé, car les éléments de réponse semblent déjà avoir été formulés avant nous. Ce travail de fin d'études aura donc pour mission de dégager une vision claire des hypothèses majeures d'interprétation, en incluant

les plus récentes. À l'issue de cette synthèse, l'objectif sera de déterminer celles qui pourraient correspondre au mieux à l'identité de ce jeune homme, tout en conciliant les dimensions iconographiques, historiques et archéologiques.

Néanmoins, l'idée de déterminer l'identité du « Jeune homme de Mozia » reste utopique et ne mettrait pas fin au débat. Car l'interprétation ne correspond qu'à la partie émergée du problème. En effet, l'interprétation d'une œuvre ne tient que si elle s'intègre dans un scénario habilement construit. Ce travail de fin d'études nous obligera donc également à nous interroger sur la société qui fut à l'origine de sa création ainsi que sur celle qui bénéficia de sa présence. Nous devrons tenter de déterminer, au travers de cette sculpture, la portée du message qu'elle véhiculait, les stigmates des mains qui l'ont façonné, l'époque à laquelle elle fut produite et l'image qu'elle donnait aux spectateurs antiques. Autant de questions qui remettent en cause certaines affirmations, voire l'identification même du jeune homme. L'étude du « Jeune homme de Mozia » consiste donc en l'établissement d'un réseau d'hypothèses étroitement liées, dont l'assise de certaines ne tient parfois qu'à un fil que nous tenterons de couper ou de renforcer.

1.3. Présentation des sources et de la méthodologie

La première étape de l'étude consistera en une présentation du sujet à travers une description qui se veut la plus complète possible. L'objectif sera de fournir une définition claire du « Jeune homme de Mozia » sur la base des ouvrages de références que sont : Brunilde S. RIDGWAY, *The Severe Style in Greek Sculpture*, Princeton 1970 ; John BOARDMAN, *Greek Sculpture. The Classical Period. A Handbook*, London-New York 1991^2 [1985] ; Claude ROLLEY, *La sculpture grecque,* vol. 1, *Des origines au V^e siècle av. J.-C.*, Paris 1994 ; Peter C. BOL (dir.), *Die Geschichte der antiken Bildhauerkunst*, vol. 2, *Klassische Plastik*, Mainz-Rhein 2002. En complément du cadre théorique fourni par ces ouvrages, le Volume II de ce travail de fin d'études mettra en exergue certains détails dans l'étude des éléments qui composent la sculpture.

La présentation des hypothèses « majeures » sera ensuite envisagée afin de s'intéresser directement à la question de recherche, c'est-à-dire l'interprétation de l'œuvre. Les hypothèses qualifiées de « secondaires » seront présentées à la fin de ce travail (cf. n. 280) par un renvoi systématique aux ouvrages qu'elles concernent. Ce choix s'explique par les

lacunes que peuvent présenter ces hypothèses ainsi qu'en raison de la limite de temps imposée par ce travail de fin d'études.

Dans un troisième temps, les débats concernant les problématiques de la datation, de l'attribution, du déplacement et de la polychromie de l'œuvre seront abordés, toujours dans l'optique de présenter ce qui a pu être établi par les chercheurs. Ces trois étapes sont donc essentielles pour faire une mise au point claire sur ce qui a pu être dit depuis la découverte de l'œuvre, mais également pour mettre en lumière les hypothèses qui sont aujourd'hui privilégiées.

Après cette mise au point, l'approche contextuelle sera placée au cœur du travail, car ce contexte est certainement le point crucial pour obtenir des pistes de réponses. Un contexte qui est d'autant plus essentiel que, parfois, il a été négligé par certains auteurs dans l'établissement de leurs hypothèses. Cette remise en contexte de la sculpture passera donc par une intégration de l'œuvre au sein de sa production artistique, de son époque et de son milieu géographique. Grâce à cette étape finale, nous pouvons espérer pouvoir concilier les différentes problématiques autour d'un même scénario. Dans ce cadre, les témoignages littéraires antiques serviront d'appui aux témoignages iconographiques et archéologiques conciliés dans le Volume II de ce travail. Ce Volume II est également doté d'une carte **(Ill. 1)**, utile pour la compréhension, puisque celle-ci localise les sites qui mobiliserons notre attention au cours de notre enquête.

Le contenu de ce travail de fin d'études permettra d'atteindre plusieurs objectifs, à commencer par l'élaboration d'une vision claire des hypothèses développées à propos de l'œuvre. Mais aussi d'éliminer certaines questions émises dans la littérature scientifique par une remise en contexte de l'œuvre. De plus, ce travail permettra de démontrer et de rappeler que certains concepts développés en histoire de l'art gréco-romain ne doivent pas limiter les pistes à explorer et doivent être considérés de façon prudente. Mais par-dessus tout, ce travail de fin d'études offrira toutes les clés de lecture pour une bonne compréhension du cas délicat que représente le « Jeune homme de Mozia ».

2. Le « Jeune homme de Mozia »

2.1. Description de l'œuvre

Le « Jeune homme de Mozia » **(Ill. 2, 3 et 4)** est une sculpture en pied en marbre blanc représentant une figure masculine juvénile, dont la longue tunique laisse transparaître un corps athlétique, plein de vigueur. Le jeune homme prend appui sur sa jambe gauche, tandis que sa jambe droite est légèrement avancée, suggérant que l'individu est dans une pose de repos. Cette interprétation est confirmée par la position du bras gauche qui ne fait aucun débat puisque les vestiges de la main sont encore ancrés au-dessus de la hanche **(Ill. 5)**. Quatre de ses doigts sont écartés vers l'avant, alors que son pouce est dirigé vers l'arrière, indiquant donc que l'individu prend appui sur son propre corps. Le bras droit, en revanche, suscite davantage d'interrogations, car il a entièrement disparu. Cependant, grâce à la minutie avec laquelle le sculpteur a rendu l'anatomie, il est possible de déterminer que ce bras était levé, puisque le muscle du deltoïde droit est contracté **(Ill. 2 et 6)**. Ce mouvement suggère donc que la main droite tenait un attribut ou était portée vers la tête du jeune homme.

L'interprétation de l'attitude ne semble pas problématique. En raison de son torse bombé, qui le pousse à arquer les reins, et de la légère torsion de son corps, le jeune homme contrebalance en prenant appui sur sa hanche et en relâchant le poids sur sa jambe gauche. Cette pose de repos peut être perçue comme la volonté d'exhiber son corps et/ ou ce qu'il tient dans sa main droite.

La sculpture est caractérisée par un assemblage d'éléments que nous pouvons qualifier d'« opposés », car ils apparaissent troublants pour notre regard moderne. En effet, la majorité des auteurs ayant décrit l'œuvre, ont généralement opposé une série d'éléments qu'il convient de passer en revue.

En premier lieu, la finesse du corps s'oppose à la rigidité du visage. Le visage du jeune homme **(Ill. 7)** adopte des traits relativement figés, ce qui contribue à l'attribuer au style sévère.[2]

[2] Le « style sévère » est une catégorie moderne employée pour désigner une partie de la production artistique grecque de la période préclassique, aussi appelée période « sévère » (*ca* 480 - *ca* 450 av. J.-C.). Au-delà des débats soulevés par l'appellation de ce style, il existe de réelles difficultés à établir une fourchette chronologique sûre pour cette production artistique, des débats qui sont rappelés dans les ouvrages

La coiffure relève encore de l'héritage de l'art archaïque, en vogue dans la production artistique du VI^e^ et V^e^ siècle av. J.-C. Elle est composée de trois rangées de boucles « à perles » qui encadrent le front rectangulaire, alors que l'épaisse nuque est délimitée par deux rangées de ces mêmes boucles **(Ill. 7, 8, 9 et 10)**. Ces boucles sont travaillées comme une frise autour du crâne du jeune homme, laissant la calotte crânienne inachevée. Régie par une symétrie presque mathématique, la coiffure est d'autant plus rigide que ces boucles « à perles » s'arrêtent nettes au niveau des oreilles, rendant le tout plus artificiel que naturel **(Ill. 8 et 9)**. La volonté de coller à la réalité anatomique n'est d'ailleurs pas entièrement atteinte, comme en témoignent les oreilles qui présentent un tragus sommaire, représenté par une ligne droite plutôt que par une ligne arrondie.

Le style sévère se manifeste également dans le traitement relativement symétrique du visage, qui correspond à ce que nous qualifions de « traits sévères » **(Ill. 7)**. En effet, le visage est inexpressif, à l'exception du léger sourire dessiné par la commissure des lèvres charnues du jeune homme. Les paupières sont représentées sous la forme de simples bourrelets rattachés à des yeux allongés. L'arcade sourcilière et l'arête du nez sont solidement dessinées, tout comme le proéminent menton du jeune homme.

Le corps **(Ill. 2 et 3)**, quant à lui, semble plus fluide et souple. Il s'anime d'un mouvement organique de torsion accentué par le contrapposto, un mouvement du bassin entraîné par le déplacement du poids de la figure sur la jambe gauche. Cette torsion se répercute dans la courbure des reins qui est marquée, ainsi que dans le rendu des plis du vêtement. Alors que

---

suivants : RIDGWAY 1970, ROLLEY 1994, pp. 320-321 ; BOL 2002, pp. 64-65. Nous définissons le style sévère, peut-être grossièrement, par la sévérité perceptible dans le traitement du visage et de la draperie. Les paupières sont épaisses, le menton est marqué, et les plis des drapés lourds suggèrent les formes du corps par des groupements irréguliers. Ce style est généralement considéré comme l'étape intermédiaire entre les productions artistiques de l'époque archaïque et classique. Cependant, le style sévère a une existence à part entière et est bien plus qu'une simple étape préparatoire à l'art classique et hellénistique. En effet, ce style et la période qui le concerne se caractérisent par un intérêt grandissant pour la description, une recherche qui est justifiée par la volonté des artistes à cette période d'exprimer les sentiments et les émotions de leur sujet. Le style sévère se distingue également des productions artistiques précédentes par sa libération du mouvement. Une ouverture des œuvres sans doute facilitée par l'utilisation croissante du bronze, qui semble alors être le matériau privilégié. La période sévère se définit donc comme une période de recherche, au cours de laquelle les artistes expérimentent. Il s'agit également d'une période de mouvements et de contacts, caractérisée par le déplacement des artistes et des œuvres, permettant ainsi un échange des savoirs et des techniques au sein du bassin méditerranéen. Toutefois, il faut mentionner l'existence d'un débat concernant l'émergence de ce style sévère. Certains considèrent qu'il émerge à partir de foyers reconnaissables par des traits stylistiques précis. Nous parlons alors de style régional, qui s'est diffusé grâce aux contacts de l'époque. Cette hypothèse suppose une hiérarchisation entre les foyers d'émergence, avec comme points de repère la Grèce continentale et ses îles. D'autres auteurs privilégient l'hypothèse de l'émergence du style dans différents foyers de manière contemporaine, trahissant des tendances et stylisations locales. Cette hypothèse est désignée par le terme allemand « *Zeistil* ». Cette définition abrégée du style sévère est basée sur les ouvrages suivants : RIDGWAY 1970 ; BOARDMAN 1991 ; ROLLEY 1994, pp. 322-328 ; BOL 2002, pp. 64-65.

le torse et la tête s'orientent vers la gauche du personnage, le bassin reste frontal, expliquant donc le mouvement qui anime l'œuvre.

Ce corps athlétique se caractérise par un souci de précision dans le rendu de l'anatomie, qui détaille les muscles et certaines veines, notamment au niveau du bras gauche **(Ill. 6)**. Cette précision n'est pas encore poussée à son paroxysme, mais elle tranche avec le rendu du visage qui semble relever d'une autre esthétique, voire d'une autre époque. Pourtant, ces détails mettent en évidence d'autres « anomalies » anatomiques. En effet, comme l'ont remarqué Paolo Moreno et Sandro Stucchi, le « Jeune homme de Mozia » présente quelques déformations qui ne sont pas dues à un manque de compétences de la part du sculpteur. Les joues sont traitées de manière plate, les oreilles sont trop grandes, tout comme l'espace entre les oreilles et les boucles de cheveux. De plus, Sandro Stucchi note que l'œil gauche est légèrement plus bas que le droit, tout comme la bouche et la coiffure du côté gauche. Alors que Paolo Moreno justifie cette déformation par son interprétation de la sculpture, Sandro Stucchi les considère comme une conséquence directement liée à la manière dont l'œuvre devait être exposée.[3]

Ensuite, une deuxième opposition s'observe dans les lignes et diagonales de l'œuvre. Une première est dessinée par l'inclinaison du bassin, tandis qu'une deuxième est tracée par les épaules dans le sens contraire **(Ill. 2 et 3)**. Les épaules et les jambes adoptent des positions différentes, ce qui crée une tension entre deux forces. Sur le plan horizontal, l'œuvre tend vers la gauche en raison de l'orientation du buste et de la tête dans cette direction. Sur le plan vertical, la sculpture semble s'étirer vers le haut, s'inscrivant dans un arc dessiné par la cambrure du dos, ce qui accentue les fesses et gonfle la poitrine du jeune homme **(Ill. 4.2)**. En d'autres termes, la pondération du « Jeune homme de Mozia », comme le remarquent plusieurs auteurs, est dynamique mais déséquilibrée.[4] Cette particularité de la pondération est peut-être une conséquence directe de la composition de l'œuvre, qui, tout en étant ouverte dans une attitude ample, semble pourtant compressée dans l'étirement vertical de la figure.

[3] STUCCHI 1987, pp. 20-22 ; MORENO 1994, p. 122.

[4] La pondération est un terme utilisé dans le domaine de la sculpture en ronde-bosse, masculine ou féminine, qui correspond à l'étude de « *l'équilibre des masses d'une figure déhanchée, dont le poids porte sur l'une des jambes* ». Celle-ci est appelée « jambe d'appui », alors que l'autre jambe se nomme « jambe libre » (ROLLEY 1994, p. 339.) ; POLACCO 1986, p. 2 ; ODO PAVESE 1996, p. 3 ; BODE 2001, p. 36.

Malgré l'ouverture de l'œuvre, la sculpture devait avoir un point de vue principal ou « *optimal* ».[5] L'étude des déformations par Sandro Stucchi a établi que cet angle de vue principal correspondait à une vue en trois-quarts, avec le visage tourné vers la gauche **(Ill. 2)**. En constatant que l'œil gauche est davantage détaché du nez que le droit, et que les boucles des cheveux du côté gauche sont portées plus loin, l'auteur suppose que ces déformations visent à rendre ces éléments visibles depuis une vue en trois-quarts. Ces déformations s'articulent également à la hauteur de la sculpture, qui est légèrement plus grande que nature **(Annexe 1)**. L'œuvre présente ainsi une subtile déformation des proportions pour être mieux appréhendée depuis un point de vue en trois-quarts.[6] En dépit de ce constat, la question du point de vue optimal reste débattue.[7] De telle sorte qu'aujourd'hui, le visage de la statue est présenté de face au public **(Ill. 4.1)**. Cependant, ce choix de mise en scène n'empêche pas de tourner autour de l'œuvre, permettant ainsi de multiplier les points de vue et d'en apprécier chaque détail.

Enfin, une troisième opposition se manifeste entre la musculature athlétique du jeune homme et les traits doux et sensuels du vêtement. Ce dernier, qui accentue la verticalité de l'œuvre, est sans doute l'un des éléments les plus déroutants pour notre interprétation de la sculpture. Il prend la forme d'une longue tunique sans manches dont le col formant un V se rabat sur le côté droit, s'opposant au sens de la tête **(Ill. 11)**. Ce mouvement de l'encolure du vêtement se répète également dans le dos, bien qu'il soit dans le sens contraire **(Ill. 12).** Sur les épaules, le vêtement est rassemblé par une couture en « nid d'abeille », à partir de laquelle le tissu se superpose en plusieurs couches, formant des plis ondulés sur toute la longueur de la tunique.

---

[5] Je reprends le terme utilisé par l'auteur Sandro Stucchi (STUCCHI 1989, p. 392.).

[6] STUCCHI 1987, pp. 20-22 ; Cette hypothèse est également soutenue par Nina Bode, qui souligne l'importance de la pondération. Selon elle, le buste de l'œuvre devait faire face aux spectateurs, impliquant donc que la tête soit légèrement tournée vers la gauche de la sculpture (BODE 2001, p. 43).

[7] Une autre proposition, faite par Maria Rosaria La Lomia, suggérait que l'œuvre n'avait pas un point de vue unique, mais plusieurs (LA LOMIA 1988, p. 11.). Toutefois, cette hypothèse a été rapidement qualifiée de « *subjective* » par Sandro Stucchi, car elle ne tenait pas compte des déformations observées (STUCCHI 1989, pp. 391-392.). Malgré ce désaccord, nous devons garder à l'esprit que les sculptures en ronde-bosse de style sévère ont tendance à être présentées sous un angle principal. En effet, les œuvres sont généralement exposées de face, selon une nouvelle pondération semblable à celle de l'« Éphèbe de Critios » **(Ill. 56)**. Cela signifie que le corps est de face, avec le bassin légèrement déhanché, et que le léger mouvement de la tête donne vie à l'œuvre lorsque nous nous éloignons de ce point de vue principal (RIDGWAY 1970, pp. 32-33 ; BOARDMAN 1991, pp. 26-27 ; ROLLEY 1994, p. 323 ; BOL 2002, pp. 64-65). Dans le cas du « Jeune homme de Mozia », cette mise en scène de face semble à la fois correspondre aux canons de l'époque mais être également en défaveur de ses courbes marquées. En effet, l'œuvre prend réellement vie lorsqu'elle est observée selon un point de vue décalé.

La draperie est donc constituée de plis lourds ainsi que de fins plis, rendus par des incisions profondes. L'un d'entre eux semble d'ailleurs former une ouverture sur le côté droit, longeant la jambe libre **(Ill. 4.3)**.[8] Les plis se terminent au niveau des mollets, où le vêtement se superpose en sept niveaux de tissu, laissant certainement apparaître les chevilles et les pieds disparus du jeune homme **(Ill. 13.1)**.

Cette multitude de plis qui caractérisent le vêtement présente des traitements variés. En effet, certains plis sont de simples lignes sinueuses, presque gravées dans la chair de l'individu, comme ils peuvent être observés au niveau du tronc du corps **(Ill. 2 et 3)**. Alors que d'autres plis sont plus épais, verticaux ou diagonaux, tels qu'ils peuvent être observés entre les omoplates, au-dessus du niveau des reins, à l'arrière de la jambe droite ou encore entre les jambes. Ces derniers semblent trahir le mouvement du jeune homme, qui se reflète donc dans la draperie**.**

Les plis fins qui épousent l'anatomie du jeune homme accentuent la finesse, la légèreté et, par conséquent, une certaine transparence du tissu. Pour ne citer que les exemples les plus marquants, les muscles de l'abdomen sont tracés malgré le vêtement, les parties génitales marquées et l'articulation du genou droit est parfaitement dessinée **(Ill. 2 et 13)**. Cette anatomie est d'autant plus soulignée par les plis du vêtement, qui se multiplient aux endroits stratégiques. Ce sont sans doute les mots de Gioacchino Falsone qui expriment au mieux la complexité du vêtement : « *Nous avons l'impression que le sculpteur a voulu le représenter nu et qu'il fut contraint de l'habiller.* »[9] En effet, la tunique prend l'apparence d'une membrane qui recouvre le corps du jeune homme, conférant à la sculpture une certaine sensualité, dévoilée par ses muscles tracés et suggérée par ses contours sinueux.

Cette longue robe diaphane est resserrée par une large bande thoracique, enroulée doublement sous les aisselles. Elle se croise dans le dos et se termine à l'avant de la poitrine par deux extrémités arrondies, jointes par un cordon **(Ill. 11 et 12)**. La jonction entre ces deux extrémités aboutit à deux trous, vestiges d'un objet disparu. Le traitement lisse de cette large bande est différent de celui de la draperie de la tunique, suggérant ainsi un tissu plus épais, peut-être du cuir. Malgré cette simplicité, l'accessoire témoigne du même souci du détail de la part du sculpteur, qui a veillé à rendre les variations de pression au niveau

[8] Faut-il interpréter cette ligne comme un indice d'une ouverture de la tunique sur toute sa longueur, comme l'a suggéré Maria Rosaria La Lomia ? (LA LOMIA 1988, p. 11 ; LA LOMIA, 1989, pp. 390-393.).
[9] FALSONE 1988, p. 28, traduction personnelle.

des aisselles, nous montrant que la bande est fermement serrée autour de la cage thoracique du jeune homme.

2.2. Les matériaux, une association de marbre et de métal

L'œuvre est principalement composée de marbre blanc à gros grains cristallins, qui a fait l'objet de plusieurs analyses. Les premières, menées dans les années 1980, avaient déterminé une aire de provenance vaste et peu certaine, correspondant à la région anatolienne, avec des hypothèses concernant les carrières d'Ephèse ou d'Aphrodisias.[10] Cependant, de nouvelles études menées dans les années 2000 dans le cadre de l'analyse des marbres d'œuvres siciliennes, ont remis en cause ces premiers résultats. En effet, l'échantillonnage réalisé sur l'œuvre a déterminé une zone d'origine du marbre différente, désormais interprétée comme celle des carrières de Paros.[11] Ces résultats contribuent à réintégrer l'œuvre dans son contexte historique et artistique, puisque nous constaterons dans la suite de ce travail que Paros a exercé une forte influence sur le marché du marbre au cours du V^e^ siècle av. J.-C.

Après une longue observation de l'œuvre, notre regard est attiré par des « anomalies » ou traces fantomatiques d'éléments disparus, indiquant le caractère composite de la sculpture. Celle-ci présente des tenants et des résidus métalliques qui témoignent de l'ajout d'accessoires en bronze ou en métal similaire. Comme le précise Gioacchino Falsone dans sa description de l'œuvre, l'un des trous de la bande thoracique **(Ill. 11)** conserve des traces de résidus métalliques, tout comme la calotte crânienne inachevée du jeune homme. Cette dernière présente plusieurs trous, bien que tous ne soient pas visibles dans la disposition actuelle de l'œuvre au musée ; nous nous en tiendrons donc aux constats réalisés par l'archéologue. Les trous du crâne sont au nombre de cinq et se répartissent comme suit : deux se trouvent à l'arrière de la calotte crânienne, à hauteur de l'occiput **(Ill. 10)**. Ils présentent encore deux tenants en bronze à section quadrangulaire. Deux autres trous sont situés à l'avant de la calotte crânienne, à hauteur des tempes, dont l'un présente

[10] ALAIMO & CARAPEZZA 1988, pp. 29-37.
[11] GORGONI & PALLANTE 2000, pp. 497-506.

des résidus métalliques. Le cinquième et dernier trou, plus large, se trouve plus ou moins au sommet du crâne.[12]

La présence de ces trous et, dans certains cas, des tenants prouvent donc que le « Jeune homme de Mozia » était une œuvre composite, majoritairement faite de marbre et rehaussée de détails en bronze ou d'un métal semblable. Ainsi, la bande thoracique devait être ornée d'une épingle ou d'un autre accessoire en bronze, alors que la tête devait être parée d'un couvre-chef également en bronze, en raison des tirants et du caractère inachevé de la calotte crânienne. L'utilisation du bronze pour les accessoires laisse également supposer que l'attribut tenu dans la main droite devait être fait du même matériau.

2.3. L'état de conservation : observations et remarques

Les objets métalliques ne sont pas les seuls éléments manquants. En effet, bien que la hauteur actuelle de l'œuvre soit de 1, 81 m **(Annexe 1)**, elle reste pourtant incomplète. La hauteur totale de la statue semble être légèrement supérieure à celle de la taille humaine, avoisinant les deux mètres. Cependant, la précision de cette hauteur totale peut varier selon les auteurs, en fonction du type de couvre-chef restitué sur la tête du jeune homme, soutenu par les tenants métalliques.[13]

L'état de conservation de l'œuvre est donc relativement bon, mais partiel puisque ses bras, ses pieds, sa base ainsi que les accessoires de sa poitrine et de sa tête sont absents. Malgré la perte de ces éléments, la main gauche, partiellement conservée, contribue à restituer l'attitude générale de l'œuvre. Ce bon état de conservation a d'ailleurs conduit certains chercheurs à suggérer que l'œuvre n'a pas été longuement exposée à l'air libre ou qu'elle était protégée par un abri.[14]

Toutefois, une récente étude réalisée sur le « Jeune homme de Mozia » a démontré un risque de corrosion du marbre, qui est aujourd'hui sous contrôle. L'analyse biochimique menée avait pour objectif d'étudier les dégâts provoqués par le contexte de découverte, puisque la sculpture était partiellement immergée dans une flaque d'eau. Ce contexte a

[12] FALSONE 1988, pp. 27- 28.
[13] Carlo Odo Pavese propose, par exemple, une hauteur totale de l'œuvre de 1, 94 m, à laquelle il faut encore ajouter la hauteur d'un casque (ODO PAVESE 1996, p. 36.).
[14] DONTAS 1988, p. 68 ; BODE 2001, p. 57.

donc poussé les chercheurs à s'intéresser aux zones qui se trouvaient au-dessus du niveau d'immersion, lesquelles présentent davantage de dégâts.[15]

Au-delà de cette érosion, la sculpture est particulièrement endommagée au niveau du visage **(Ill. 7, 8 et 9)**. Des dégâts qui ne semblent donc pas être dus à l'action de l'eau et qui défigurent le jeune homme : l'oreille droite et en particulier son lobe, les arcades sourcilières, le nez, les pommettes, les lèvres ainsi que le menton, sont fortement endommagés.

Sur le corps du jeune homme, coexistent également de multiples traces plus ou moins profondes. Les plus importantes sont observées au niveau des parties génitales, de la fesse droite, du mollet gauche, ainsi qu'au niveau des omoplates **(Ill. 2, 3, 12, 13.2)**, tandis que des traces plus légères érodent sporadiquement la surface de la sculpture. Leur interprétation semble être liée à trois facteurs : le contexte d'ensevelissement, des mutilations volontaires, et des traces d'éléments disparus.

Enfin, un dernier dégât consiste en une fracture observable au niveau du cou du jeune homme **(Ill. 7)**. En réalité, il s'agit d'un témoignage de l'état de l'œuvre lors de sa découverte en 1979, comme l'explique Gioacchino Falsone. En effet, la sculpture fut découverte en deux parties : d'une part le corps, et d'autre part la tête. Cependant, aucun débat n'a lieu d'être, car il est certain que ces deux parties se complètent en raison de la correspondance parfaite de la ligne de fracture et du fait que ces deux éléments furent découverts à proximité immédiate l'un de l'autre **(Ill. 14 et 15)**. Ce dernier dégât doit donc être interprété comme une conséquence de l'épreuve du temps et du poids des terres qui recouvraient l'œuvre.[16]

La compréhension du « Jeune homme de Mozia » est donc complexifiée par le manque d'éléments qui le composaient, tels que ses accessoires, sa base, ses pieds ainsi que ses bras, qui n'ont malheureusement pas été retrouvés lors des fouilles archéologiques. Cette absence nous interroge sur la position des pieds, la potentielle présence de chaussures, ou encore l'attribut que le jeune homme tenait dans sa main droite. Ces pertes constituent donc un manque considérable de données, tant pour la composition de la sculpture que

[15] FALSONE 1988, p. 26 ; NIGRO, MURA, TOTI *et al.* 2022, pp. 256-264.
[16] FALSONE 1988, p. 26.

pour les informations que ces éléments auraient pu fournir, telles que la date, le nom du sculpteur, du commanditaire, ou encore la motivation de sa création.

2.4. La statue et ses copies

Il existe deux copies du « Jeune homme de Mozia ». La première est réalisée en plâtre et à la même échelle que l'originale. Elle fut présentée à l'occasion de la *Seconda Giornata Romana di Studiosi Moziesi* « *Antonia Ciasca* » ainsi que de l'exposition « *La Sapienza a Mozia. Quarant'anni di ricerca archeologica, 1964-2004* » tenue en 2004 au Museo dell'Arte Classica (Rome, Università La Sapienza). Cette copie a été créée sur base d'un moulage confectionné à partir d'un scan complet de l'œuvre par laser, réalisé par la société UnoCad.[17]

La seconde copie, également réalisée par la société UnoCad en 2013, est une impression 3D en résine stéréolithographique **(Ill. 16).** Elle a été présentée pour la première fois à la Villa Malfitano, à Palerme. Toujours à la même échelle, cette création avait pour objectif de remplacer l'original au Musée J. Whitaker de Mozia lors de son voyage aux États-Unis. Contrairement à la première, cette copie est creuse et par conséquent plus légère.[18]

2.5. Les expositions comme un reflet de l'identité

Nous l'avons mentionné : le « Jeune homme de Mozia » a voyagé de l'autre côté du globe. Ce déplacement nous permet d'aborder la question des expositions auxquelles la sculpture a participé, et qui ont souvent été un moyen d'affirmer certaines interprétations. Cette partie anticipe la présentation des hypothèses majeures et fournit un aperçu de ces dernières, car par un simple coup d'œil, nous comprenons rapidement que les expositions ont été un moyen efficace pour soutenir l'une des hypothèses privilégiées. Que ce soit à travers le tableau synthétique **(Annexe 2)** ou ce texte, il est essentiel de comprendre que les expositions, dans le cas du « Jeune homme de Mozia », ont été un moyen indirect pour

[17] La société UnoCad possède une division art, spécialisée dans l'impression 3D de statues, qui couvre toutes les périodes historiques. Cette division a pour caractéristique de reproduire des œuvres de grandes dimensions sans contact direct avec l'original. Les projets déjà réalisés sont accessibles sur le site « Catalogare, Restaurare, Riprodurre, Statue », in UNOCAD, [en ligne], https://www.unocad.it/wp/home/arte/ (page consultée le 23 mars 2024) ; NIGRO & ROSSONI 2004, pp. 96-97.

[18] « Il giovane di Mozia », in UNOCAD, [en ligne], https://www.unocad.it/wp/2021/04/15/il-giovane-di-mozia/ (page consultée le 23 mars 2024, dernière mise à jour le 15 avril 2021).

affirmer une interprétation qui n'était pas partagée de tous. En effet, elles reflètent l'interprétation collective d'une œuvre qui est pourtant encore soumise à une grande incertitude.

À l'origine conservée à l'abri des regards dans le manoir Whitaker sur l'île de Mozia, la sculpture dut attendre quelque temps avant de pouvoir être révélée au monde. Elle fut d'abord déplacée au Museo Archeologico Baglio Anselmi, à Marsala, où elle fut conservée à partir du printemps 1986, en attendant qu'une place soit aménagée pour elle au sein du Musée J. Whitaker.

La première exposition à laquelle participa l'œuvre l'intégra dans le contexte des relations entre Grecs et Phéniciens dans le monde méditerranéen, « *I Fenici* », qui eut lieu à Venise, au Palazzo Grassi (6 mars - 6 novembre 1988). En marge de la présentation du site archéologique de Mozia, le catalogue associé à cette exposition présentait la sculpture à travers le regard de l'archéologue Vincenzo Tusa, qui avait participé à la campagne de fouilles ayant mis au jour la sculpture.[19]

Une décennie plus tard, le « Jeune homme de Mozia » fut présenté à l'occasion d'une nouvelle exposition, « *I Greci in Occidente* », qui se déroula au même endroit (24 mars - 8 décembre 1996). Ernesto De Miro, alors chargé de traiter de la sculpture grecque en Sicile dans le catalogue d'exposition, présenta le « Jeune homme de Mozia » en privilégiant l'interprétation partagée par la majorité des auteurs à cette époque, à savoir un aurige.[20]

C'est sans doute au tournant des années 2000 que l'interprétation de l'œuvre s'affirma davantage à travers les expositions, bien que le débat à son sujet ne soit toujours pas clôturé. En effet, la recherche avait déjà bien avancé et les hypothèses avaient été enrichies par de nouvelles opinions. Pourtant, l'une d'entre elles continuait à dominer les autres.

En 2004, le « Jeune homme de Mozia » retrouva l'un des lieux emblématiques de la tradition sculpturale grecque. L'œuvre fut alors présentée lors de l'exposition « *Magna Graecia : Athletics and the Olympic Spirit in the Periphery of the Hellenic World. Southern Italy and Sicily* », à Athènes, au Goulandris Museum of Cycladic Art (23 juin - 2 octobre 2004). Déplacée à l'occasion des Jeux Olympiques de 2004, la portée du message semblait

[19] TUSA 1997 a ; TUSA 1997 b.
[20] DE MIRO 1996.

être claire : le « Jeune homme de Mozia » est un athlète qui s'est démarqué à l'occasion des mêmes jeux olympiques qui eurent lieu plusieurs siècles auparavant. Cette position était à nouveau défendue dans le catalogue d'exposition par Nikolaos Stampolidis.[21]

Les Jeux Olympiques de 2012 organisés à Londres offrirent une occasion supplémentaire d'affirmer l'interprétation de l'œuvre. Le « Jeune homme de Mozia » fut alors intégré dans le parcours « *The Ancient Olympic Victory Trail* » réalisé au British Museum (1 juin - 9 septembre 2012), où il fut présenté une fois de plus comme un aurige victorieux, parmi d'autre grand chef-d'œuvre de l'art grec.

En 2013, l'hésitation regagna les esprits du monde scientifique. Le « Jeune homme de Mozia » traversa l'océan Atlantique, troquant le soleil méditerranéen contre le soleil californien. Il fut l'objet d'une série d'analyses réalisées par le J. Paul Getty Museum et participa également à une dernière exposition dédiée aux créations artistiques issues des contacts entre les différentes populations sur le territoire sicilien, « *Sicily : Art and Invention Between Greece and Rome* », qui eut lieu à la Getty Villa (3 avril - 19 août 2013). Ce catalogue d'exposition dans lequel l'œuvre est présentée ne se prononcera pas sur l'identification du jeune homme, préférant citer les hypothèses d'interprétation majoritairement adoptées à ce jour, comme un rappel de la délicatesse du débat.[22]

C'est en 2014 que le « Jeune homme de Mozia » retrouva définitivement le contexte duquel il avait été extrait une trentaine d'années plus tôt. Le Musée J. Whitaker lui avait alors préparé une place de choix au sein de ses collections. Les positions adoptées dans les différentes expositions reflètent l'évolution du débat scientifique autour de l'interprétation du « Jeune homme de Mozia ». Ce n'est que lors de la dernière décennie que les opinions se sont adoucies. D'ailleurs, le Musée J. Whitaker ne se prononce pas sur l'identification de l'œuvre, préférant sans doute laisser cours à l'imagination du public. Rapportant avec lui une série de nouvelles interprétations et de données à son propos au cours de ses nombreux voyages, le « Jeune homme de Mozia » demeure depuis une œuvre sur laquelle nous posons un regard interrogateur et admiratif.

[21] STAMPOLIDIS 2004.
[22] FAMÁ 2013.

3. Le centre du problème : l'identification et l'interprétation

Depuis le moment de sa découverte jusqu'à nos jours, le « Jeune homme de Mozia » a fait couler énormément d'encre. En effet, l'engouement autour de cette statue s'explique par la difficulté de déterminer l'identité du jeune homme, laissant donc la place à des hypothèses parfois originales. Entre contradictions et affirmations, les chercheurs ont multiplié les points de vue pour tenter d'aborder l'œuvre sous le bon angle, quitte à parfois laisser de côté une analyse objective. Mais au sein de cette abondante littérature, quelques hypothèses se démarquent par leur argumentation solide, faisant d'elles des pistes privilégiées pour interpréter la sculpture.

La principale conséquence de la multiplication des points de vue est la division de l'opinion scientifique en deux camps. Les uns privilégient la lecture d'un personnage grec, commande d'un individu lié à la tradition grecque ou à la tradition punique en raison de la facture purement grecque de l'objet. Alors que les autres favorisent la lecture d'un personnage punique, commande d'un individu lié à la tradition punique et appréciant l'art grec en raison de l'environnement dans lequel fut découverte l'œuvre.

Le débat autour de l'interprétation du « Jeune homme de Mozia » fit réagir de fortes personnalités au sein de l'étude des civilisations antiques présentes en Sicile, à commencer par Vincenzo Tusa et Gioacchino Falsone, tous deux spécialisés dans l'étude de la civilisation phénico-punique. Bien qu'ils participèrent ensemble à la campagne de 1979 qui mit au jour l'œuvre, les archéologues ont pourtant émis une lecture différente du « Jeune homme de Mozia ». Vincenzo Tusa fut un des auteurs à prendre le plus la parole concernant l'œuvre et à soutenir l'interprétation grecque du personnage, alors que Gioacchino Falsone, moins présent dans la littérature scientifique, semble toutefois avoir ouvert la voie à une lecture punique de la sculpture. C'est donc sur base de cette dualité que seront présentées les hypothèses suivantes :

3.1. Le personnage grec

3.1.1. La course de chars : une victoire panhellénique et tyrannique

L'identification d'un aurige[23] ou d'un personnage lié à ce dernier est l'hypothèse la plus largement adoptée aujourd'hui, principalement portée par Vincenzo Tusa.[24] Que ce soit dans les titres d'articles consacrés au « Jeune homme de Mozia », les légendes des ouvrages généraux ou encore les notices de musées, elle est omniprésente, au point de se demander si le débat à propos de l'identité de l'œuvre est encore d'actualité.

L'adoption de cette hypothèse par la majorité des chercheurs s'explique par les innombrables représentations iconographiques d'auriges dans l'art gréco-romain. En effet, il s'agit d'un sujet apprécié des Grecs et qui trouva un second souffle sous les Romains, jusqu'à l'époque impériale. La présence de cette iconographie recensée dans une large zone du bassin méditerranéen, constitue donc une assise solide à cette interprétation.

Dans ce cadre, l'étude typologique de cette iconographie réalisée par Mario Denti constitue un apport majeur à cette hypothèse.[25] Les conclusions sont claires à cet égard : l'attitude du « Jeune homme de Mozia » est comparable à une typologie sculpturale qui émerge au V^e^ siècle av. J.-C., majoritairement utilisée pour les figures divines, héroïques ou athlétiques victorieuses, comme l'illustre par exemple l'« Oinomaos » du fronton oriental d'Olympie **(Ill. 17)**.[26]

Cette lecture de l'œuvre a donc naturellement établi un lien avec une série de figures athlétiques, parmi lesquelles l'Aurige de Delphes **(Ill. 18)** a été abondamment exploitée, que ce soit dans l'interprétation de sa fonction, de son vêtement, de sa ceinture ou d'une série d'autres problématiques indirectement liées à la fonction de la sculpture. En effet, le vêtement du jeune homme est interprété comme un *chiton* (ou *xystis* dans le cas de l'Aurige

[23] J'ai choisi d'employer le terme « aurige », bien qu'il soit d'origine latine, car il est majoritairement employé dans la littérature scientifique à propos de l'œuvre.

[24] TUSA 1983 a (L'auteur reprend également son interprétation dans les ouvrages suivants : TUSA 1986 a ; TUSA 1986 b ; TUSA 1988 a ; TUSA 1988 b ; TUSA 1992 ; TUSA 1997 b.) ; ZANCANI MONTUORO 1984 ; FREL 1985 ; LA ROCCA 1985 ; Parmi les différentes hypothèses envisagées, Antonella Spanò Giammellaro favorise celle de l'aurige (SPANÒ GIAMMELLARO 1985.) ; POLACCO 1986 ; ARIAS 1988 ; DONTAS 1988 ; ORTIZ 1988 ; RIZZA 1989 ; CANCIANI 1992 ; BELL 1995 ; DE MIRO 1996 ; ODO PAVESE 1996 ; DENTI 1997 ; STAMPOLIDIS 2004; SMITH 2007 ; GRECO 2009 ; MARCONI 2014 ; WEBER 2018.

[25] DENTI 1997.

[26] RIDGWAY 1970, pp. 17-23 ; BOARDMAN 1991, pp. 33-50 ; ROLLEY 1994, pp. 363-377 ; DENTI 1997, pp. 114-115 ; BOL 2002, p. 10.

de Delphes).[27] Cette tunique portée par la sculpture de Mozia présente néanmoins un traitement plus fluide qui trouve davantage de similitudes avec le vêtement porté par les auriges d'une série de pièces de monnaie provenant de centres grecs et puniques de Sicile **(Ill. 19, 20 et 21)**. En effet, ce type monétaire présente, sur l'avers de la pièce, un aurige dans la caisse de son char, vêtu d'une longue robe (*chiton poderes*), étroite et sans manches, ceinturée à hauteur de la poitrine ou de la taille.[28]

La comparaison avec l'Aurige de Delphes **(Ill. 18)** se poursuit avec la large bande thoracique, interprétée comme un harnais par certains auteurs, sécurisant l'aurige en le reliant au char. Ce système est présenté comme l'ancêtre du corset, porté par les auriges romains pour se protéger le torse.[29] Mais plus simplement, cette bande thoracique pourrait également faire partie de l'accoutrement des auriges, comme cela semble être le cas sur les pièces de monnaie grecques et puniques provenant de Sicile **(Ill. 19, 20 et 21)**, facilitant par la même occasion les gestes du conducteur en maintenant le tissu de son vêtement lors de la course.

Sur la base de ces iconographies, l'idée de restituer le « Jeune homme de Mozia » dans un char fut rapidement envisagée. Par l'interprétation d'une figure athlétique, la sculpture suggère la représentation d'une figure masculine idéalisée, voire héroïsée, comme il est d'usage dans l'art grec.[30] Cette héroïsation qui, habituellement, représente le sujet nu, est quelque peu cachée par la longue tunique couvrant le jeune homme. Cependant, l'attitude fière transmise par le torse bombé contribue à envisager le scénario suivant : l'œuvre représente un vainqueur sur son quadrige en train d'effectuer son tour d'honneur, la main gauche posée sur sa hanche, exhibant sa personne à la suite de sa victoire.

Cette reconstruction, notamment proposée par Paola Zancani Montuoro, ne semble pourtant pas convaincre tous les auteurs. L'autrice propose que le bras droit soit restitué en train de tirer les rênes du char sur lequel se trouvait la statue.[31] D'autres considèrent cependant que les rênes étaient directement attachés au niveau de la bande pectorale,

[27] Le *chiton* est une tunique grecque, qui peut être courte ou longue, fabriquée en lin, en laine ou en soie. Ce vêtement pouvait être porté par différentes personnes au sein de la société, telles que des femmes, des hommes, des prêtres, des joueurs de cithare, des auriges, des acteurs, … Il est généralement ceinturé et peut être conçu avec ou sans manches (Walter H. GROß, s.v. « Tracht », *Der Kleine Pauly* 5 (1979), pp. 905-906.).
[28] Carlo Odo Pavese fournit par ailleurs une étude détaillée d'un échantillon de pièces présentant l'iconographie du quadrige (ODO PAVESE 1996, pp. 15-17.).
[29] LA ROCCA 1985, p. 460 ; DONTAS 1988, pp. 66-67 ; BELL 1995, pp. 2-3.
[30] RIDGWAY 1970, p. 10 ; BOARDMAN 1991, p. 21 ; ROLLEY 1994, pp. 161-162 ; BOL 2002, pp. 10-11.
[31] ZANCANI MONTUORO 1984, p. 224.

comme cela est attesté sur la mosaïque de la Piazza Armerina **(Ill. 22)**. Ainsi, la présence des deux trous au niveau de la bande thoracique permettait d'intégrer les rênes et donc de laisser la main droite libre pour tenir un attribut, comme l'a notamment suggéré Luigi Polacco dans ses reconstructions **(Ill. 23 et 24)**.[32]

Toutefois, l'étude typologique de Mario Denti envisage une typologie différente. En effet, l'auteur suggère la possibilité que l'œuvre puisse s'inspirer du type du « porteur de lance », restituant donc une lance dans la main droite du jeune homme sur laquelle il se serait appuyé.[33]

Grâce à un type monétaire, nous pourrions également envisager une troisième attitude. Un exemplaire unique, provenant de Panormos **(Ill. 20)**, dérivé d'une émission monétaire de Sélinonte, présente également le thème du quadrige sur son avers. Cette émission, dans ses exemplaires les plus anciens, montre sur son revers une figure masculine nue, mais qui, sur l'exemplaire de Panormos, est représentée à moitié couverte d'un manteau, s'apprêtant à sacrifier sur l'autel devant elle. Cette figure est donc parfois envisagée comme correspondant à l'attitude de la sculpture de Mozia qui devait avoir la main gauche sur sa hanche, tandis que la droite tenait un attribut. La particularité de cet exemplaire unique de Panormos est l'intégration de symboles phéniciens : un bélier et un palmier. Ce détail pourrait, selon Gioacchino Falsone et Antonella Spanò Giammellaro, soutenir l'hypothèse de la représentation d'un aurige punique pour la sculpture de Mozia.[34] L'importance de ce type de course dans le monde grec n'est plus à prouver. Pour le monde phénicien et sicilien, des sources du II^e^ siècle av. J.-C. attestent également de l'intérêt porté aux chevaux, aux compétences des conducteurs, ainsi que du réjouissement des Carthaginois vis-à-vis des courses de chars à l'époque romaine.[35] Cette possibilité n'est donc pas à exclure même si les sources textuelles sont plus abondantes pour la thèse de l'aurige grec.

Que le « Jeune homme de Mozia » soit directement inspiré de cette émission monétaire ou non, nous pouvons donc conclure que la présence de ces deux figurations mises en

[32] POLACCO 1988, p. 109 ; DENTI 1997, p. 123.
[33] DENTI 1997.
[34] De plus, le passage d'un type nu à un type vêtu pourrait être interprété comme l'intégration ou le remplacement de la figure sur les pièces de Sélinonte par une figure phénicienne, comme le dieu Baal Ammon. Antonella Spanò Giammellaro établit un lien entre cette pièce et l'attitude de la sculpture de Mozia, et suggère donc une lecture phénicienne de l'œuvre (SPANÒ GIAMMELLARO 1985, pp. 19-20.) ; FALSONE 1987, p. 417 ; SPANÒ GIAMMELLARO 1990, p. 28.
[35] SPANÒ GIAMMELLARO 1985, p. 20 ; GRECO 2009, p. 537.

évidence sur l'exemplaire de Panormos atteste de la connaissance de cette attitude pour cette période, et était, semble-t-il, étroitement liée au thème de l'aurige. Mais cela est-il suffisant pour interpréter la sculpture de Mozia comme un aurige sacrifiant ?

La reconstruction du « Jeune homme de Mozia » implique de replacer un certain type d'attribut dans sa main droite qui était libre. La restitution d'un sceptre[36] ou d'une lance[37] s'accorderait avec la typologie du « porteur de lance », bien que l'on puisse également restituer un *kentron*[38] ou un fouet[39] **(Ill. 24)**. À cet égard, Mario Denti rappelle un petit bronze provenant de l'Isola di Fano **(Ill. 25)** qui combine justement la figure de l'athlète, avec la main sur la hanche, le *kentron* et la longue tunique.[40] Enfin, nous pourrions aussi envisager de restituer dans cette main une couronne de fleur ou de laurier[41], symbole de la victoire de l'individu qui conviendrait également à une telle scène **(Ill. 23)**.

À défaut d'être tenue dans la main du vainqueur, cette même couronne est envisagée par quelques auteurs comme un couvre-chef **(Ill. 26)**.[42] Alors que la comparaison avec l'Aurige de Delphes suggère la restitution d'un bandeau[43], les pièces de monnaie provenant des centres grecs et puniques de Sicile suggèrent un casque.[44] D'autres options sont envisageables, comme un bonnet[45] qui conviendraient à la fonction d'aurige, ou encore un *menískos*[46].

Tous ces éléments indiquent que, malgré une même définition du « Jeune homme de Mozia », les auteurs ne parviennent pas à trouver un accord sur les détails qui composent l'œuvre. Nous comprenons donc aisément que la complexité de cette hypothèse se base sur ces nombreuses possibilités et variantes de reconstruction de la figure. En effet, parmi les

[36] DONTAS 1988, p. 67.
[37] TUSA 1988 a, p. 54.
[38] LA ROCCA 1985, p. 460 ; SPANÒ GIAMMELLARO 1985, p. 22.
[39] POLACCO, 1986, p. 3.
[40] DENTI 1997, p. 120.
[41] TUSA 1983 a, p. 445 ; POLACCO 1986, p. 3 ; ODO PAVESE 1996, pp. 32-33.
[42] SPANÒ GIAMMELLARO 1985, p. 22 ; TUSA 1986 a, p. 4.
[43] SPANÒ GIAMMELLARO 1985, p. 22.
[44] TUSA 1986 b, p. 446 ; DONTAS 1988, p. 66 ; DENTI 1997, p. 113 ; GRECO 2009, pp. 535-536.
[45] Luigi Polacco propose un bonnet tricoté, alors qu'Antonella Spanò Giammellaro suggère un bonnet de cuir (POLACCO 1986, p. 2 ; SPANÒ GIAMMELLARO 1985, p. 22.).
[46] Le *menískos* est un disque de forme lunaire, généralement en métal, placé au sommet des statues en pied. Selon Aristophane, il aurait pu servir à éloigner les oiseaux, mais son objectif précis reste sujet à débat (ROLLEY 1994, p. 80 ; BELL 1995, p. 6 ; RIDGWAY 1995.). Nikolaos Stampolidis propose de restituer un *menískos* pour le trou central, combiné à un couvre-chef qui aurait été maintenu par les autres tenants métalliques (STAMPOLIDIS 2004, p. 36.).

chercheurs, certains se contentent d'identifier un aurige,[47] c'est-à-dire le participant d'une course de char, tandis que d'autres y voient une représentation secondaire liée à celui-ci.[48] Mais les plus audacieux ont poussé l'investigation plus loin afin d'attribuer un nom à la personnalité représentée. Dans ce lot, les meilleurs candidats sont les vainqueurs de jeux panhelléniques, et plus particulièrement les tyrans de Sicile.[49] Connus pour avoir remporté des victoires hippiques, ces derniers auraient été les plus aptes à dédier une sculpture à la suite d'une victoire.

Pour ce faire, l'étude des sources textuelles à propos des victoires panhelléniques, l'analyse des pièces de monnaie provenant des centres grecs ou puniques de Sicile, ainsi que la datation de l'œuvre, majoritairement partagée par les auteurs (480-470 av. J.-C.), ont servi de terreau fertile pour aboutir à la conclusion suivante : le « Jeune homme de Mozia » pourrait représenter un des frères Emménides, Théron ou Xénokratès d'Agrigente, ou encore un athlète connu pour avoir participé au nom de l'un de ces deux tyrans, comme le célèbre Nicomachos ou Thrasyboulos.

Dans le premier cas, le « Jeune homme de Mozia » célébrerait le propriétaire du char, c'est-à-dire celui qui a fourni les moyens nécessaires à la victoire panhellénique et qui devait être le commanditaire de l'œuvre. Il faut néanmoins préciser que la liste des victoires de courses de chars pour le début du V^e^ siècle av. J.-C. est longue. En effet, elle comprend également le tyran Gélon de Géla, Pantares de Géla, Polyzalos de Géla, Chronios d'Aitna, Empédocle d'Agrigente, Exainetos d'Agrigente, et Hiéron de Syracuse. Ces individus sont autant de possibilités de commanditaires d'une œuvre qui aurait célébré leur victoire « à la maison », en Sicile.[50] Malgré tout, le choix semble toutefois se porter sur les deux Emménides cités précédemment en raison d'un solide cheminement développé par Carlo

[47] ZANCANI MONTUORO 1984 ; FREL 1985 ; SPANÒ GIAMMELLARO 1985 ; DONTAS 1988.
[48] Vincenzo Tusa a d'abord identifié le jeune homme comme le propriétaire du char, accompagnant l'aurige lors de son dernier tour d'honneur, prêt à couronner ce dernier ou à se couronner lui-même (TUSA 1983 a, p. 447.). Par la suite, il a précisé son interprétation en reconnaissant que le jeune homme pourrait plutôt être le commanditaire de l'œuvre, accompagnant l'aurige lors de ce tour d'honneur et exhibant une couronne ou un autre attribut (TUSA 1988 a, p. 58.).
[49] Giovanni Garbini propose le cas particulier du dieu levantin Baal, connu comme aurige céleste dans la tradition mythologique (GARBINI 1988, pp. 11-13.). Fulvio Canciani privilégie le tyran Xénokratès d'Agrigente (CANCIANI 1992.), alors que Malcolm Bell propose l'aurige Nicomachos (BELL 1995.), une hypothèse également partagée avec Carlo Odo Pavese (ODO PAVESE 1996.). Enfin, Clemente Marconi propose le fils du tyran Xénokratès, Thrasyboulos ou une figure inspirée de Thrasyboulos, incarnant la « *jeunesse dorée* » (MARCONI 2014.).
[50] CANCIANI 1992, pp. 173-174 ; ODO PAVESE 1996, pp. 49-50.

Odo Pavese, basé sur la concordance des pillages des centres grecs de Sicile de la fin du Ve siècle av. J.-C., de la chronologie de la sculpture et des dates des victoires panhelléniques.[51]

Dans le second cas, le « Jeune homme de Mozia » célébrerait l'aurige, celui ayant apporté la gloire et la victoire à l'un des tyrans. Dans ce cadre, Nicomachos, un coureur athénien dont l'importance semble avoir dépassé la performance athlétique, comme le rappelle Malcolm Bell, pourrait être une possibilité. Il est connu pour avoir remporté une victoire dans le sanctuaire panhéllenique d'Isthmia pour Xénokratès à une date entre 476 et 474 av. J.-C., ainsi qu'à Athènes sans doute en 474 av. J.-C.[52] Alors qu'il remporta pour Théron, la course à Olympie en 476 av. J.-C.[53] D'autre part, Thrasyboulos pourrait être le sujet représenté, car il est également connu pour avoir remporté une victoire pour son père, Xénokratès, en 490 av. J.-C. à Delphes.[54]

Ces auriges sont tous les deux loués par Pindare **(Annexes 3, 4 et 5)**, et la louange d'aurige est un thème suffisamment rare dans les épinicies que pour être mentionné.[55] En raison de leur statut important qui semble être confirmé par les odes de Pindare, un athlète proche des Emménides dans le premier cas et le fils de Xénokratès, tyran d'Agrigente, dans le second, Nicomachos comme Thrasyboulos auraient pu servir de sujet de représentation.[56] Mais en raison de la variété des réponses fournies par les auteurs, le « Jeune homme de Mozia » pourrait très bien représenter d'autres personnes gravitant autour de cette sphère. Par exemple, le propriétaire du char tel qu'un des tyrans Emménides mentionnés, ou encore un simple accompagnateur de l'aurige, qu'il ait été grec ou punique.

[51] ODO PAVESE 1996, pp. 51-52.
[52] PINDARE, *Isthmiques* II et mention dans PINDARE, *Olympiques* II ; BELL 1995, pp. 17-21.
[53] PINDARE, *Olympiques*, II et III ; BELL 1995, pp. 17-21.
[54] PINDARE, *Pythiques VI* ; BELL 1995, p. 20 ; Toutefois, Carlo Odo Pavese s'oppose à cette interprétation en raison de discordance entre la date de la victoire et le style de l'œuvre (ODO PAVESE 1996, p. 51.).
[55] PINDARE, *Isthmiques* II ; PINDARE, *Olympiques* II et III ; Pindare ne fait l'éloge que de trois auriges dans ses odes : Nicomachos, Thrasyboulos et Karrhotos, comme le démontre Carlo Odo Pavese (ODO PAVESE 1996, p. 56.).
[56] Selon Carlo Odo Pavese, il est plus probable que la victoire célébrée soit une victoire olympique, car elle semble avoir été la plus prestigieuse parmi les autres victoires panhelléniques. Cette observation de l'auteur encourage donc la figure de Nicomachos, célébrant sa victoire à Olympie de 476 av. J.-C. (ODO PAVESE 1996, pp. 52-53.).

3.1.2. Les premiers pas de Dédale en Sicile

Et si la figure mythologique de Dédale se cachait derrière le « Jeune homme de Mozia » ? C'est l'hypothèse formulée par Sandro Stucchi qui, malgré le nombre presque inexistant d'adeptes, est souvent présentée par les articles et ouvrages dédiés à l'œuvre. Cette considération s'explique par l'argumentation fournie par l'auteur, utilisant des sources textuelles pertinentes et l'iconographie pour soutenir son discours. En effet, Sandro Stucchi semble répondre à tout, ou presque, ce qui nous conduit à envisager l'idée séduisante que l'œuvre représente en réalité Dédale.[57]

Dans ce cadre, la tradition littéraire permet de renforcer son hypothèse en attestant de l'installation de Dédale en Sicile, qui après avoir effectué son long voyage depuis la Crète, fut accueilli dans la cour du roi Cocalos **(Annexe 6)** :

> « *Dédale, en quittant cette île, aborda dans cette contrée de la Sicile dont Cocalus était roi ; celui-ci honora de son amitié cet artiste habile et célèbre.* »[58]

Mais l'importance majeure que Dédale a pu représenter pour la Sicile ne se limite pas à son installation, car la tradition reconnaît qu'une fois arrivé, il aurait contribué à l'élaboration d'une série de constructions **(Annexe 7)** : le barrage dans la région de Mégare pour contenir le fleuve Alabon, la forteresse de Kamikos, les thermes de Sélinonte, la terrasse autour du temple de Vénus Érycine à Éryx, un bijou en or prenant la forme d'un nid d'abeille, et bien d'autres encore.[59] Ces témoignages écrits attestent donc de la valeur de cette figure pour la Sicile.

À cette tradition textuelle s'ajoutent les observations détaillées faites par l'auteur, en particulier le détail de la main gauche enfoncée dans la chair **(Ill. 5)**. Selon Sandro Stucchi, il s'agirait de la conséquence d'un poids qui pesait sur le bras gauche, poussant le jeune homme à prendre appui sur son propre corps, alors que la jambe droite, légèrement fléchie, était toujours en mouvement.[60]

---

[57] L'interprétation de l'auteur est présentée dans les ouvrages suivants : STUCCHI 1987 ; STUCCHI 1988 ; STUCCHI 1989 ; STUCCHI 1995.

[58] Diodore de Sicile est le premier à mentionner la fuite de Dédale en deux versions. D'abord par bateau (DIODORE DE SICILE, *Bibliothèque Historique* IV, 77, 5-6.), puis par voie aérienne (DIODORE DE SICILE, *Bibliothèque Historique* IV, 77, 7-9.) ; STUCCHI 1987, p. 6, pp. 29-30.

[59] DIODORE DE SICILE, *Bibliothèque Historique* IV, 78 ; Pausanias lui attribue également la réalisation de sculptures en Grèce (PAUSANIAS, *Périégèse* VII, 4, 5.).

[60] STUCCHI 1987, p. 15 ; STUCCHI 1988, pp. 83-84.

L'hypothèse développée par Sandro Stucchi se concentre également sur une série de marques observées à l'œil nu ou à l'aide d'études infrarouges réalisées sur l'œuvre. Dans le premier cas, deux dépressions rectangulaires ainsi que deux circulaires **(Ill. 12)** sont perceptibles au niveau des omoplates. Ces dernières sont interprétées par l'auteur comme faisant partie d'un système d'attaches et de sangles fixées aux bras ou aux poignets, qui maintenaient le harnais sur lequel étaient fixées des ailes en bronze. Les éclats rectangulaires correspondraient aux traces laissées par les ailes, qui devaient avoir une attitude différente en raison de la différence de forme des marques. En l'occurrence, l'aile droite aurait été presque horizontale, alors que la gauche était repliée vers le bas.[61]

Concernant le second type de marques relevées par Sandro Stucchi, l'étude infrarouge de l'œuvre a mis au jour le tracé de deux éléments linéaires disparus au niveau de la bande thoracique, qui auraient également appartenu au système d'attache du harnais **(Ill. 27)**. L'étude attentive de l'encolure du vêtement a permis de déterminer, parmi la multitude de plis, une « rigole » en forme de V **(Ill. 11)**, aménagée par le sculpteur pour faire passer les sangles. Remarquant que la marque est plus profonde du côté droit, Sandro Stucchi affirme que l'aile droite pesait plus lourd que la gauche. Le poids des ailes aurait alors été soutenu par des tirants en bronze fixés solidement au niveau des deux trous observables sur la bande thoracique. Les traces observées seraient donc les stigmates d'un système d'attaches complexe, qui trouve un écho iconographique dans le Dédale du Musée d'Amman **(Ill. 28)**, bien que ce dernier relève d'une datation tardive.[62]

À côté de l'interprétation de ces marques, Sandro Stucchi envisage également de résoudre la question du vêtement fin porté par Dédale. La multitude de plis et la finesse du tissu regroupé sur le devant suggèrent, selon lui, un vêtement froissé qui devait faciliter le vol du personnage. Cet habit porté par le « Jeune homme de Mozia » se rapprocherait du *chiton heteromáschalos*, un vêtement typique des artisans qui est pourvu d'une seule manche du côté gauche afin de ne pas gêner leur travail. Sur la sculpture de Mozia, cette manche gauche aurait été repliée pour ne pas le gêner dans son vol, comme cela est illustré la fresque de « la Chute d'Icare » de la Domus de Paccia à Pompéi **(Ill. 29)**.[63]

[61] STUCCHI 1987, p. 15 ; STUCCHI 1988, p. 85.
[62] STUCCHI 1987, pp. 12-15.
[63] STUCCHI 1987, p. 9 ; STUCCHI 1988, p. 84, p. 86

Concernant le couvre-chef porté par le « Jeune homme de Mozia », Sandro Stucchi rappelle que Dédale est généralement représenté comme artisan et marin, souvent présent dans les scènes impliquant Héphaïstos ou Ulysse, et porte régulièrement un bonnet. Il propose donc de restituer sur la tête de la sculpture un bonnet en bronze, évoquant les bonnets en bronze ou en feutre de l'époque.[64]

L'attitude reconstruite par l'auteur **(Ill. 30)** traduit donc le scénario selon lequel la figure portait son bras droit vers ses omoplates pour se défaire des liens qui retenaient ses ailes, tandis que le bras gauche prenait appui sur sa hanche pour soutenir son action. Les caractéristiques de la sculpture convergent donc vers la figure unique de Dédale au moment précis de son arrivée en Sicile, après ce long voyage depuis la Crète qui avait causé la mort de son fils. Cette interprétation est soutenue par les témoignages des auteurs antiques qui attestent de l'importance de Dédale en Sicile, ainsi que par les nombreuses représentations iconographiques de « Dédale ailé » présentées par l'auteur. [65]

La motivation de représenter ce sujet en Sicile s'explique par une forme de reconnaissance d'après l'auteur. La rareté du marbre dans ces régions devait ajouter une valeur supplémentaire à l'œuvre, représentant une figure importante pour la Sicile puisque Dédale, par son arrivée, marqua le début de nombreuses constructions ayant une réelle utilité. Dédale est donc l'artisan par excellence, pour lequel il n'est pas inhabituel de le représenter selon les deux caractéristiques envisagées par Sandro Stucchi (ailé et artisan), comme le démontre l'une des métopes de la stèle funéraire de « Rakvi Satlnei » provenant de Felsina **(Ill. 31)**.[66] Le « Jeune homme de Mozia » aurait donc été le symbole de celui qui apporta la culture grecque en terre sicilienne, célébrant le génie du mythique Dédale.

3.1.3. Une « féminité » signe de théâtralité

Cette hypothèse, proposée par Maria Rosaria La Lomia et suivie par Siri Sande, envisage l'identification d'un personnage appartenant au monde du spectacle (un acteur ou un

[64] STUCCHI 1987, p. 11.
[65] Selon Sandro Stucchi, il ne peut s'agir d'une représentation d'Icare, car ce dernier est tombé à l'eau lors de son périple. De plus, Dédale est perçu par la tradition comme l'artisan par excellence, ce qui s'accorde avec la lecture de l'auteur concernant le vêtement et le système de harnais complexe portés par cette figure (STUCCHI 1988, pp. 83-83 ; pp. 86-87.).
[66] STUCCHI 1988, pp. 88-89 ; pp. 92-93.

danseur).[67] Cette interprétation découle notamment de la lecture du vêtement porté par le jeune homme, qui joue sur l'ambiguïté du *chiton*. En effet, ce vêtement n'était pas uniquement destiné aux auriges puisqu'il était également porté par les acteurs.[68] Mais Maria Rosaria La Lomia précise son interprétation du vêtement, ayant relevé l'ouverture de la tunique du jeune homme sur toute la longueur du côté droit **(Ill. 4.3)**. Elle propose d'y voir un habit composé de deux parties, dont le bas serait richement plissé, se rapprochant selon elle du *tarantinon.* Malheureusement, comme le souligne l'autrice, nos informations sur ce vêtement sont assez limitées, rendant donc son identification incertaine.[69]

L'interprétation de la ceinture est également délicate. Les autrices proposent d'identifier une haute ceinture destinée à fermer le vêtement, propre au costume des acteurs et qui devait être attachée par une fibule métallique disparue.[70] Malheureusement, les parallèles iconographiques fournis par les autrices sont peu nombreux. Dans ce cadre, Siri Sande n'a d'autre choix que de recourir à une élimination pour appuyer son interprétation. Elle mobilise donc la peinture sur vase du V^e^ siècle av. J.-C. afin de prouver que les joueurs de cithare ou d'aulos ne sont jamais représentés avec une ceinture, ce qui tendrait à privilégier l'interprétation de la figure comme un acteur ou un danseur.[71]

Relevons également que les parallèles iconographiques de la ceinture dans l'art de la sculpture sont presque inexistants. La seule exception citée par de nombreux auteurs est la « Coureuse laconienne », datée du I^er^ siècle av. J.-C. **(Ill. 32)**. Cette œuvre est interprétée par Siri Sande comme représentant une danseuse, liée à l'art dramatique et choristique, bien qu'elle connaisse d'autres interprétations.[72] La lecture du vêtement et de la ceinture du jeune homme reste donc incertaine, malgré une grande conviction des chercheuses.

[67] Maria Rosaria La Lomia identifie un danseur (LA LOMIA 1989, p. 378.), tandis que Siri Sande oscille entre un danseur et un acteur (SANDE 1992, p. 42.).
[68] Cf. n. 27.
[69] Le *tarantinon* est un vêtement léger, luxueux et diaphane, originaire de Tarente. Il était porté par les riches citoyens, ainsi que les femmes et les danseurs (LA LOMIA 1988, p. 12 ; LA LOMIA 1989, p. 393.).
[70] Maria Rosaria La Lomia pousse l'identification de la ceinture plus loin en suggérant qu'il pourrait s'agir d'un *machalister*, sans toutefois fournir de parallèle iconographique (LA LOMIA 1989, pp. 390-393.) ; SANDE 1992, p. 47.
[71] SANDE 1992, p. 42.
[72] FALSONE 1987, p. 417 ; BISI 1988, p. 75 ; FUCHS 1988, p. 79 ; YALOURIS 1990, p. 456 ; SANDE 1992, pp. 50-51.

Toutefois, l'argument ayant le plus de poids dans cette hypothèse est l'attitude sensuelle conférée au jeune homme.[73] Comme le souligne Siri Sande, cette sensualité est accentuée par la pose qui met en valeur la sinuosité du corps. Elle est également rendue par la confrontation entre l'anatomie du jeune homme et la douceur du vêtement, qui confère une certaine ambiguïté dans la figure, convenant à l'image d'un acteur.[74]

Le « Jeune homme de Mozia » représenterait donc un acteur ou un danseur, cherchant à maintenir son équilibre tout en soulevant son prix reçu après une victoire, tel qu'une couronne, un canthare ou un masque en bronze, et s'exposant ainsi aux applaudissements de son public.[75] Cette attitude, celle d'un individu portant un masque dans la main, est attestée dans plusieurs exemples présentés par Siri Sande, dont le fragment d'un cratère tarentin conservé à Würzburg représentant un chœur tragique **(Ill. 33)**. Elle est sans doute mieux illustrée par le relief votif du Pirée **(Ill. 34)**, qui représente une série d'acteurs en présence de Dionysos, et dont le personnage à l'extrême gauche peut être rapproché du « Jeune homme de Mozia ». Cette attitude justifierait donc, comme dans l'hypothèse de l'aurige, la force exercée par la main gauche sur la hanche.[76]

Dans ce contexte dionysiaque, Siri Sande justifie l'archaïsme de la coiffure du jeune homme, non pas par une question stylistique, mais par une référence iconographique au milieu théâtral et, par extension, au domaine de Dionysos. La calotte crânienne aurait été ornée d'une couronne de feuilles ou de lierre, comme le montrent les figures du chœur satyrique sur le cratère à volutes attique du peintre de Pronomos **(Ill. 35)**.[77]

Pour Maria Rosaria La Lomia, l'hypothèse d'une victoire dans le cadre d'un concours dramatique est envisageable. En revanche, Siri Sande, estime que le monument ne pouvait pas être du même type que les monuments chorégiques d'Athènes, car de tels concours n'existaient pas en Sicile. Selon elle, le « Jeune homme de Mozia » aurait été érigé à la suite d'une simple représentation dramatique ou choristique afin de commémorer l'événement

[73] Je ne reviendrais pas sur les propos de Maria Rosaria La Lomia, qui décrit la statue comme ayant « *una chiara nota di omosessualità* » (LA LOMIA 1988, p. 12.) et qui explique que, selon elle, le sculpteur aurait suggéré le sexe, accentué les fesses et la courbe des reins du jeune homme. Il me semble qu'il y a effectivement une certaine confusion, qui découle d'un jugement personnel porté sur l'œuvre.
[74] SANDE 1992, p. 46.
[75] LA LOMIA 1989, p. 379 ; Siri Sande estime que l'attribut, probablement un masque, devait se référer à un drame spécifique (SANDE 1992, p. 45-48.).
[76] LA LOMIA 1989, pp. 383-384.
[77] À l'origine, Maria Rosaria La Lomia proposait que la calotte crânienne ait été recouverte de fines lamelles de bronze, qui auraient servi de continuité avec la chevelure du jeune homme, avant de se raviser (LA LOMIA 1988, p. 11 ; LA LOMIA 1989, p. 379.) ; SANDE 1992, pp. 47-48.

qui aurait eu lieu dans un théâtre ou dans une structure plus légère, aujourd'hui disparue.[78] Il semble donc qu'au sein même de cette hypothèse, les chercheuses ne soient pas entièrement alignées sur la fonction de l'œuvre, ce qui complique l'approfondissement des différents points en raison du manque de mise en série fourni par celles-ci.

3.1.4. Le rite dans la peau

En lien avec l'hypothèse précédente, l'ambiguïté de l'attitude de la statue, la torsion du dos, l'accentuation de certaines parties corporelles et la finesse du vêtement semblent trouver une explication dans la figure du danseur dans un cadre rituel. J'ai toutefois pris la décision de séparer cette hypothèse des autres, car les deux hypothèses qui vont être présentées sont liées à un cadre plus « religieux ». En effet, elles proposent une interprétation du jeune homme comme un danseur pratiquant un rituel particulier.

D'une part, Nikolaos Yalouris caractérise le « Jeune homme de Mozia » par un travestissement rituel, lié à la pratique grecque de la danse de la pyrrhique.[79] La sculpture correspondrait à la figure d'un homme armé, sans pectoral, comme cela est attesté de nombreuses fois dans les représentations de ce thème dans la peinture sur vase du V^e^ siècle av. J.-C. L'hydrie attique conservée à Copenhague **(Ill. 36 et 37)** illustre un groupe composé de deux danseuses de pyrrhique accompagnées d'une joueuse de flûte et d'une quatrième figure. Parmi les danseuses, l'une est debout **(Ill. 36)**, tandis que l'autre est en pleine exécution de sa danse **(Ill. 37)**, simplement vêtues de sangles, couvertes d'un casque, et armées d'un bouclier ainsi que d'une lance. Cette scène fournit une clé de lecture concernant la fonction de la bande thoracique du jeune homme, qui devait donc être liée à une série de sangles.[80]

L'hydrie illustre des figures nues, ce qui correspond à la majorité des représentations des danseurs de pyrrhique, qu'il s'agisse de femmes ou d'hommes. Cette tendance n'empêche cependant pas d'envisager la pratique de cette danse en étant vêtus, comme le démontre

[78] LA LOMIA 1989, p. 378 ; SANDE 1992, p. 49.
[79] La pyrrhique est une danse d'armes attestée dans la peinture de vases, et est mentionnée par quelques auteurs antiques, qu'ils fassent ou non référence à des épisodes mythologiques. Cette danse aurait été pratiquée depuis l'époque homérique jusqu'à l'époque romaine et exécutée par des femmes ou des hommes, nus et équipés comme les hoplites (avec un casque, un bouclier et une lance). Ceux-ci réalisaient des gestes défensifs ou agressifs, et étaient accompagnés de la musique d'un aulos (Walter H. GROß, s.v. « Tanzkunst », *Der Kleine Pauly* 5 (1979), pp. 513-514 ; YALOURIS 1990, p. 462.).
[80] YALOURIS 1990, pp. 459-461.

l'auteur en faisant appel à plusieurs représentations iconographiques de ce thème. En effet, les vêtements étaient très variés, allant d'un court *chiton* à une simple chlamyde sur un corps nus. Selon Nikolaos Yalouris, malgré l'omniprésence de la nudité dans les représentations iconographiques de la pyrrhique, nous pouvons tout de même intégrer le « Jeune homme de Mozia » comme l'une des variantes habillées de la danse.[81]

À partir de ces représentations iconographiques et du cadre militaire dans lequel s'intègre la pyrrhique, l'auteur restitue une série d'attributs guerriers pour la figure du « Jeune homme de Mozia » : casqué, il tenait une lance dans la main droite et peut-être un bouclier dans la main gauche. Le jeune homme est vêtu d'un long *chiton*, l'une des variantes d'habit portées par les danseuses et danseurs de pyrrhique, tels qu'ils apparaissent sur les peintures de vases du V^e^ siècle av. J.-C. Selon Nikolaos Yalouris, le jeune homme devait être un individu qui s'est distingué dans la bataille comme dans la danse, et qui se serait montré particulièrement courageux lors des combats survenus dans le climat particulier de la Sicile au cours du V^e^ siècle av. J.-C.[82]

D'autre part, John K. Papadopoulos a proposé l'hypothèse du travestissement rituel d'un danseur lié au culte d'Apollon Karneios.[83] Cette hypothèse est renforcée par la proximité de l'attitude du jeune homme et celle observée dans une série de peintures sur vase illustrant le thème du danseur du *kalathiskos*, ainsi qu'en raison de la sensualité de ces figures. La représentation la plus significative est sans doute celle du peintre de la Karneia **(Ill. 38)**, en particulier dans l'attitude de la figure à l'extrême droite de la seconde rangée, qui porte sa main gauche à la hanche, tandis que la main droite soutient un imposant *kalathos.*[84]

La sensualité, notamment traduite par l'accent mis sur les parties génitales de la statue, est une caractéristique qui concorde également avec la figure du danseur du *kalathiskos.* Malgré les difficultés rencontrées par certains auteurs à déterminer le genre des individus qui pratiquaient ce type de danse lié à Apollon Karneios, John K. Papadopoulos affirme que les femmes tout comme les hommes l'exécutaient. Les figures latérales du portail de

[81] La chlamyde est un manteau agrafé à l'épaule par une fibule, porté par les chasseurs, militaires et voyageurs (Walter H. GROß, s.v. « Tracht », *Der Kleine Pauly* 5 (1979), pp. 905-906.). Ce manteau est notamment retrouvé dans les céramiques présentées dans l'ouvrage POURSAT 1968, qui illustrent la variété d'habits pouvant être portés par les danseuses ou danseurs de pyrrhique ; YALOURIS 1990, p. 461.
[82] YALOURIS 1990, pp. 454-461 et pp. 465-466.
[83] John K. Papadopoulos envisage également la possibilité que le jeune homme représente le tyran Gélon, bien que cette hypothèse relève davantage de la spéculation, selon lui (PAPADOPOULOS 2014.).
[84] Le *kalathos* est un panier tressé dont la forme évoque celle d'un calice de fleur (Hans SCHWABL, s.v. « Kalathos », *Der Kleine Pauly* 3 (1979), pp. 53-54.) ; PAPADOPOULOS 2014, p. 408.

l'hérôon de l'antique Trysa **(Ill. 39)** ont ainsi servi d'argument principal à l'auteur, en soulignant le « supposé » accent mis sur les parties génitales des danseurs. En effet, l'état de ces reliefs a pu faire douter l'auteur à l'époque, mais les photographies récentes du portail **(Ill. 40)** mettent clairement en évidence les parties génitales masculines des figures latérales, corroborant donc son hypothèse.[85]

Il existe de nombreuses représentations de danseurs du *kalathiskos* dans la peinture de vases à figures rouges au VI^e^ et V^e^ siècle av. J.-C., dont quelques-unes sont mobilisées par John K. Papadopoulos. Le cratère en cloche apulien du peintre du Kalathiskos **(Ill. 41)** met en scène, sur l'une de ses faces, deux figures masculines nues et une figure vêtue, chacune portant une couronne. Les jeunes hommes se caractérisent par des cheveux courts, et l'un d'eux porte une robe habituellement destinée aux femmes, comme le souligne l'auteur. Selon John K. Papadopoulos, il semble clair que, sur la base de ces représentations, nous pouvons affirmer que la danse du *kalathiskos* impliquait une forme de travestissement de la part des jeunes danseurs.[86]

La majorité des figures représentées dans ce contexte de danse sont donc masculines, représentées nues ou vêtues d'une robe initialement destinée aux femmes. John K. Papadopoulos rejoint donc l'hypothèse de l'aurige, en considérant que le vêtement porté par le « Jeune homme de Mozia » était un *chiton* (ou une *xystis*), connu dans l'Antiquité pour être porté par différentes catégories de personnes, comme nous l'avons déjà évoqué. Dans ce cadre, la comparaison établie par l'auteur avec le cratère à volutes lucanien du peintre de la Karneia **(Ill. 38)** permet de fournir un parallèle significatif avec le vêtement porté par la figure centrale de la deuxième rangée.[87]

Pour John K. Papadopoulos, le « Jeune homme de Mozia » correspond à la représentation d'un jeune homme participant à la cérémonie d'initiation liée au festival de la Karneia, dédié au dieu Apollon **(Ill. 42)**. Cette danse semble avoir impliqué de porter un imposant *kalathos*, restitué par la présence des cinq broches crâniennes. Selon l'auteur, le nombre de broches devait suffire au maintien d'une coiffe semblable à celles retrouvées dans la peinture sur vase et la sculpture en relief. Comme pour les hypothèses envisagées

[85] PAPADOPOULOS 2014, pp. 405-406.
[86] PAPADOPOULOS 2014, pp. 405-406.
[87] PAPADOPOULOS 2014, p. 408 ; cf. n. 27.

précédemment, John K. Papadopoulos estime que la ceinture servait à faciliter les mouvements du jeune homme lors de sa danse.[88]

L'auteur explique la présence d'une telle pratique en Sicile en faisant appel aux sources antiques qui mentionnent l'importance centrale du dieu Apollon dans le rite d'initiation des jeunes hommes, consistant en une danse réalisée nu ou vêtu d'une *xystis*. À l'origine pratiquée à Sparte, cette coutume se serait diffusée dans les contextes doriques, comme en témoigne la description de Callimaque **(Annexe 8)** :

> « *Sparte fut première à t'adorer sous ce nom : Théra suivit cet exemple, que Cyrène a depuis imité.* »[89]

Pour John K. Papadopoulos, il ne serait donc pas incongru de retrouver une telle pratique en Sicile, qui voit l'établissement de fondations doriques à travers le phénomène de la colonisation.[90] C'est autour de la question du contexte dorique que se rejoignent finalement les deux hypothèses présentées. En effet, elles partagent la motivation d'une telle représentation car, comme le démontrent les auteurs, il semble que la tradition de la pyrrhique, tout comme le festival de la Karneia, se soient diffusées en Sicile par ce même phénomène. La présence de ces pratiques dans ces territoires éloignés s'expliquerait par la transmission des traditions par les colons doriens, suggérant ainsi qu'une fondation dorique pourrait être le lieu de provenance originel du « Jeune homme de Mozia ».[91]

3.2. Le personnage punique

3.2.1. Le grand dieu de Tyr

Parmi les identifications puniques les plus probables, l'idée que le « Jeune homme de Mozia » soit lié à la représentation d'une divinité punique ou à un membre sacerdotal du culte d'une divinité punique fut envisagée par quelques auteurs.[92] Toutes ces hypothèses se sont formées sur la base du contexte archéologique auquel est lié la sculpture. En effet, la

[88] PAPADOPOULOS 2014, p. 404 et p. 408.
[89] CALLIMAQUE, *Hymnes* II (à Apollon), 69-96 ; Un culte également mentionné par Pindare (PINDARE, *Pythiques* V, 77-93.).
[90] PAPADOPOULOS 2014, pp. 408-409.
[91] YALOURIS 1990, p. 466 ; PAPADOPOULOS 2014, p. 409.
[92] FALSONE 1987 ; GUZZO 1987 ; Giovanni Garbini envisage également la possibilité que le jeune homme représente une personnalité publique ayant remporté une victoire équestre (GARBINI 1988.) ; MORENO 1988 ; TAMBURELLO 1988 ; DI STEFANO 1994-1995 ; DI VITA 1995.

culture bâtie et matérielle de Mozia insiste sur le caractère punique de l'environnement et atteste notamment de plusieurs noms de divinités puniques envisagées par les auteurs comme autant de possibilités pour identifier la statue.[93] Néanmoins, c'est l'identification de Gioacchino Falsone et de Paolo Moreno qui sera envisagée dans ce travail, à savoir celle du dieu Héraclès/Melqart ou d'un membre de son culte.[94] En effet, cette hypothèse, à défaut d'autres, prend mieux en compte le contexte archéologique environnant le lieu de découverte de l'œuvre.

Dans ce cadre, Gioacchino Falsone a considéré que le vêtement porté par le jeune homme était un indice de sa fonction rituelle, tout comme la bande thoracique, qui ne trouve pas de parallèle dans le monde grec et qui, *de facto*, est interprétée comme punique. Cette lecture est encouragée par la description que Silius Italicus fait à propos de l'habit des prêtres du temple de Melqart à Gadès **(Annexe 9)**, faisant référence à la sculpture de Mozia :

> « […] *Ils sont parés d'un habit de lin et sur leur front brille une bandelette de Péluse. Le rite veut qu'ils portent, pour offrir l'encens, une robe sans ceinture et, lors des sacrifices, une large bande de pourpre, selon l'usage ancestral, borde leur vêtement.* »[95]

De plus, la longueur des tuniques et le tissu de lin étaient étroitement associés aux individus provenant d'Orient, comme l'attestent les témoignages iconographiques retrouvés sur une série de stèles présentées par Gioacchino Falsone. Des stèles provenant de Phénicie, de Carthage ou encore de Syrie, comme le relief du Grand Prêtre de Hiérapolis **(Ill. 43)**, représentent des personnages pouvant être rapprochés du « Jeune homme de Mozia » par leur large ceinture et leur longue tunique transparente, et qui sont liées à la fonction de prêtres.[96]

Les auteurs reconnaissent cependant que les témoignages issus du monde punique sont rares et constituent donc un obstacle à l'identification d'une divinité punique ou d'un membre sacerdotal lié à un culte phénico-punique. Les chercheurs se sont donc

---

[93] Une hypothèse suggère que le « Jeune homme de Mozia » pourrait représenter la divinité phénicienne Baal (MORENO 1994.), sous sa forme d'aurige céleste telle que décrite dans la tradition mythologique (GARBINI 1988 ; DI VITA 1995.), ou sous l'association Baal-Tanit ou Baal-Astarté (TAMBURELLO 1988.).

[94] FALSONE 1987 ; MORENO 1988 ; MORENO 1994 ; MORENO 1995 ; DI STEFANO 1994-1995 ; BONNET 1997 ; MORENO 2002.

[95] SILIUS ITALICUS, *La Guerre Punique* III, 23-31 ; FALSONE 1987, p. 420.

[96] FALSONE 1987, pp. 421-422 ; La longueur du vêtement, associée au monde punique, est également reconnue par Vincenzo Tusa, bien que ce dernier interprète le « Jeune homme de Mozia » de manière différente (TUSA 1986 b, p. 148.).

majoritairement penchés sur les témoignages iconographiques issus du monde gréco-romain qui pouvaient refléter des caractéristiques ou des influences orientales.

Parmi ces témoignages, Gioacchino Falsone mobilise le relief de Tivoli **(Ill. 44)** pour interpréter le « Jeune homme de Mozia » comme un individu lié au culte d'Héraclès/Melqart. Le relief représente Hercule, orné de sa léonté habituelle, armé de sa massue et vêtu d'une longue tunique ainsi que d'une bande ceinte à hauteur de la poitrine. Bien que l'auteur reconnaisse que cette représentation romaine soit rattachée à une tradition plus tardive du culte de l'Ara Maxima à Rome, elle serait toutefois influencée par le culte phénicien de Melqart. Une influence orientale qui se ressentirait par le long vêtement porté par Hercule, lequel pourrait être qualifié de « féminin » d'un point de vue gréco-romain. En se référant aux mentions antiques des cultes dédiés à Hercule et aux représentations des stèles orientales, l'auteur démontre que le vêtement long était caractéristique des membres sacerdotaux du monde punique, nous amenant donc à qualifier le vêtement d'« oriental ».[97] Selon Gioacchino Falsone, la féminité ressentie dans la figure du « Jeune homme de Mozia » serait donc liée à cette perception du vêtement, qui évoquait une tendance orientale de porter des vêtements longs et fins.[98]

Ce lien entre Héraclès et Melqart est bien attesté en Méditerranée, particulièrement dans les régions en contact avec l'Orient, à travers le culte d'Héraclès/Melqart.[99] En effet, Paolo Moreno prend l'exemple de Chypre qui témoigne, à travers une série de statuettes, de l'importance de cette association dans cette région orientale du bassin Méditerranéen. La relation se manifeste iconographiquement dans le type de l'« Héraclès chypriote », mélangeant l'image et les attributs du héros grec (la léonté nouée autour de la poitrine, avec le museau reposant sur la tête) et ceux de la divinité orientale (la tunique marquant les parties génitales).[100] Cette association de divinités émanerait directement du culte

[97] PLUTARQUE, *Questions Grecques*, 58 ; JEAN LE LYDIEN, *De Mensibus* IV, 46
[98] FALSONE 1987, pp. 422-426.
[99] Melqart est une divinité phénicienne originaire de Tyr. Son culte s'est diffusé en Méditerranée, notamment à Thasos, en Sicile, en Sardaigne, en Espagne, et surtout en Afrique du Nord, où il est particulièrement populaire à Carthage. Considéré comme l'un des principaux dieux du panthéon, Melqart sera plus tard associé à Héraclès. Comme le suggère Will Richter, les cultes d'Héraclès pourraient cacher l'existence d'un culte plus ancien dédié à Melqart. Nous ne connaissons pas exactement les capacités qui lui étaient attribuées, mais ses temples ne comportaient pas d'idoles. Au fil du temps, la figure de Melqart a été enrichie, notamment envisagé comme dieu des marins, il a également adopté les traits d'un dieu solaire (comme Héraclès), étant associé aux symboles du lion et de l'aigle (Will RICHTER, s.v. « Melqart », *Der Kleine Pauly* 3 (1979), p. 1184.).
[100] MORENO 1994, p. 123 ; RAPTOU 2007, p. 323.

punique du dieu Melqart de Tyr.[101] Ce phénomène reflète une rencontre entre la mythologie grecque et la mythologie punique, qui aurait pu aboutir à la création d'une sculpture de marbre à Mozia, une île à la croisée de ces traditions.

Pour les auteurs, cette hypothèse est confortée par la présence attestée du dieu Melqart à Mozia, dont le « Cappiddazzu » en est la preuve principale. Ce sanctuaire de type phénicien, découvert dans la partie nord-est de l'île, remonte au VIII[e] siècle av. J.-C. et correspond à l'édifice architectural le plus imposant retrouvé à proximité de l'œuvre **(Ill. 45)**.[102] Cette proximité permet, d'une part, d'affirmer que la sculpture était installée dans une zone fortement liée à la culture punique et, d'autre part, elle a conduit ces auteurs à suggérer que la sculpture servait de statue de culte ou faisait partie du sanctuaire, représentant le dieu Héraclès/Melqart ou un membre de son culte, puisque le « Cappiddazzu » est dédié au dieu Melqart.[103]

Paolo Moreno dépasse l'interprétation de Gioacchino Falsone en suggérant que la figure représente le dieu Héraclès/Melqart lui-même. Dans sa reconstruction **(Ill. 46)**, l'auteur s'appuie sur les stigmates observés sur la sculpture, la calotte crânienne inachevée, et les déformations observées sur la tête et le vêtement pour restituer une léonté en bronze, telle qu'elle apparaît sur les statuettes de Chypre **(Ill. 47)**. Les pattes de l'animal retombaient sur le devant, fixées par des tirants de bronze insérés dans la bande thoracique. À l'arrière, la léonté devait tomber de manière asymétrique, ce qui, selon lui, justifie les traces situées au niveau des omoplates **(Ill. 12)**, ainsi que la différence de pression observée à certains endroits du vêtement du jeune homme.[104]

Selon Paolo Moreno, l'attitude du « Jeune homme de Mozia » correspond celle du « dieu qui abat », bien connue dans l'iconographie du monde oriental. Cette attitude se retrouve, d'après l'auteur, dans le monde gréco-romain dans le sujet de la « querelle entre Hercule et Apollon ». Représenté, entre autres, sur un relief de l'époque impériale conservé au Musée du Louvre **(Ill. 48)**, ce sujet met en scène Hercule, nu avec la léonté nouée autour du cou, portant son bras droit vers le haut, alors qu'il tient sa massue. Son bras gauche, quant à lui,

[101] MORENO 1995, p. 548.
[102] NIGRO 2012, pp. 375-376.
[103] De plus, le nom de Melqart est également attesté sur des pièces de monnaie et une stèle provenant du *tophet* de Mozia, confirmant ainsi la présence de la divinité sur l'île (FALSONE 1987, p. 424, p. 426.) ; MORENO 1994, p. 123 ; NIGRO 2022, p. 344.
[104] MORENO 1988 ; MORENO 1994 ; MORENO 1995 ; MORENO 2002.

est placé à hauteur de la hanche afin de soutenir le trépied convoité par Apollon.[105] En s'appuyant sur ce motif, attesté à plusieurs reprises, Paolo Moreno conclut que la sculpture de Mozia devait tenir fermement dans sa main droite la massue recouverte de bronze. Celle-ci devait être portée à l'arrière de sa tête et fixée par les tirants du crâne, tandis que le bras gauche reposait sur sa hanche.[106]

Cette hypothèse d'interprétation suppose donc que le « Jeune homme de Mozia » est étroitement lié au culte d'Héraclès/Melqart. Bien que l'interprétation se fonde majoritairement sur le contexte archéologique, qui constitue l'élément le plus convaincant, elle présente toutefois des lacunes au niveau des iconographies provenant du monde phénico-punique.

3.2.2. L'échec du général Hamilcar

Un héros national, propre au monde punique, qui serait commémoré par la sculpture de Mozia, ne pourrait être que le général Hamilcar.[107] Hérodote mentionne la fin tragique de ce général dans le cadre de la bataille d'Himère **(Annexe 10)**, où, voyant la défaite de ses troupes arriver, il se serait sacrifié dans un bûcher :

> « *Il y a un récit que font les Carthaginois eux-mêmes et qui est vraisemblable ; les Barbares et les Grecs, disent-ils, combattaient en Sicile depuis l'aurore jusqu'à une heure tardive de la soirée (l'engagement en effet, assure-t-on, ne se prolongea pas moins) ; Amilcar cependant, demeuré au camp, sacrifiait et cherchait d'heureux présages, brûlant sur un vaste bûcher des corps entiers ; mais, quand il vit ses troupes prendre la fuite, occupé alors à faire des libations sur les victimes, il se jeta dans le feu ; et c'est ainsi qu'il aurait disparu, consumé par les flammes.* »[108]

À la suite de son sacrifice, cet homme aurait été érigé en héros pour son geste, et par la même occasion, une série de *mnemata* auraient été installés par les Carthaginois. Comme

---

[105] Paolo Moreno cite un *oscillum* de l'époque d'Hadrien, exposé à la Villa Albani à Rome, pour lequel je n'ai malheureusement pas pu obtenir de photographie correcte et de bonne qualité (MORENO 1995, pp. 547-548.). J'ai donc fait le choix de présenter un relief similaire qui permet d'illustrer le thème mentionné par l'auteur.
[106] MORENO 1994, pp. 121-123 ; Gioacchino Falsone estime que la sculpture n'était pas agrémentée des attributs d'Héraclès, car ils n'auraient eu aucune utilité pour représenter Melqart, le dieu guerrier. Il propose plutôt, comme beaucoup d'auteurs, de restituer une lance dans sa main droite (FALSONE 1987, p. 425.).
[107] Gioacchino Falsone envisage également la possibilité que la sculpture représente un héros sacrifiant au dieu Melqart, dont le meilleur candidat dans le monde carthaginois est Hamilcar (FALSONE 1987, p. 426.) ; CHARLES-PICARD 1988 ; SERVAIS-SOYEZ 1988, pp. 127-130 ; BODE 1993 ; Claude Rolley estime qu'il s'agit de la seule hypothèse qui « *ne soit pas impossible* » (ROLLEY 1994, p. 391.) ; BODE 2001 ; Peter C. Bol qualifie l'interprétation de « *ansprechenden Vermutung* » (BOL 2002, pp. 10-11.).
[108] HÉRODOTE, *Histoires* VII, 167.

l'exprime Gilbert Charles-Picard, cette hypothèse mise donc sur la valeur du sacrifice que dût représenter son acte aux yeux des Carthaginois, comme un symbole des hostilités qui les opposaient aux Grecs durant le V^e^ siècle av. J.-C.[109] Sur la base de ce contexte historique et des sources textuelles, les auteurs qui soutiennent cette hypothèse supposent que la statue de Mozia faisait partie de ces monuments commémoratifs dédiés au général carthaginois (les *mnemata*).

La robe longue de type phénicienne portée par le « Jeune homme de Mozia » indiquerait la richesse orientale et le haut rang de l'individu représenté, ce qui correspondrait à l'image d'Hamilcar, prêtre-roi qui avait reçu un culte à Carthage **(Annexe 10)**.[110] Cependant, Nina Bode, qui est la seule à fournir un réel parallèle iconographique avec le monde punique, interprète différemment cette longue tunique ainsi que la ceinture. Alors que d'autres auteurs voient en ces éléments des marqueurs du statut social de l'individu représenté, l'autrice considère la robe suffisamment ample pour permettre des mouvements. Elle rapproche cette liberté de geste à celle d'un soldat ou d'un archer tels qu'ils sont représentés au combat dans la tradition assyrienne sur les portes en bronze de Balawat **(Ill. 49)**. Cette porte présente deux types d'archers, vêtus soit d'un vêtement long, soit d'un vêtement court. Agrémenté d'une large bande pectorale, ce vêtement long rappelle la tunique du « Jeune homme de Mozia ». Quant à la bande thoracique, elle trouve un parallèle proche dans la ceinture portée par la figure centrale de l'archer du relief de Karkémish **(Ill. 50)**.[111]

La combinaison iconographique du long vêtement, du carquois, de l'arc et de la lance ne serait pas habituelle en Grèce, d'après Nina Bode. En revanche, elle l'est pour le monde oriental puisqu'elle est retrouvée une fois de plus sur une œuvre perse, la Frise des Archers provenant du palais de Darius I à Suse **(Ill. 51)**. Cette rareté dans le monde grec constitue donc un élément suffisant pour l'autrice afin d'interpréter l'œuvre comme étant issue d'une sphère punique.[112]

En l'absence d'une proposition de reconstruction de l'œuvre partagée par tous les auteurs, nous pouvons seulement nous baser sur la reconstruction proposée par Nina Bode **(Ill.**

[109] CHARLES-PICARD 1988, pp. 101-102.
[110] HÉRODOTE, *Histoires* VII, 165-167 ; CHARLES-PICARD 1988, p. 100 ; SERVAIS-SOYEZ 1988, p. 129 ; BODE 1993, p. 109.
[111] BODE 1993, pp. 105-106.
[112] BODE 1993, p. 106.

52), qui envisage un Hamilcar sous forme d'archer sur la base des parallèles iconographiques établis. La bande thoracique servait, selon elle, à protéger l'archer lors de ses tirs. L'autrice utilise également les légers renfoncements observés dans la tunique au niveau du genou gauche pour restituer un arc composite suspendu à l'épaule gauche, à la manière orientale. De plus, au niveau du col de la robe, la « rigole » en forme de V **(Ill. 11)** devait servir à suspendre un carquois dans le dos par des lacets, justifiant ainsi les marques au niveau des omoplates **(Ill. 12)**. L'autrice propose également de placer un bonnet haut avec des rabats latéraux relevés comme couvre-chef, ainsi qu'une lance dans sa main droite. L'attitude héroïque ainsi conférée à la sculpture de Mozia devait incarner la gloire du général et de son acte.[113]

[113] BODE 1993, p. 107.

4. Analyse des problématiques liées à l'œuvre

La découverte du « Jeune homme de Mozia » dans un environnement punique et les difficultés à déterminer son identité ont remis en cause certains postulats concernant l'œuvre. Ainsi, la datation, autrefois considérée comme acquise, ainsi que son lieu de dépôt originel sont quelques-uns des points qui ont également été sujets à débat. Autant de questions essentielles pour enquêter sur l'œuvre, car elles sont étroitement liées à l'interprétation de la sculpture.

4.1. L'attribution et la datation, points de clivage

Ce que les chercheurs ont qualifié de « contraste » dans la statue du « Jeune homme de Mozia », nous a poussés à nous interroger davantage sur sa datation. Alors que les données archéologiques fournissent un terminus *ante quem*, certaines propositions n'ont pas hésité à remettre en question le contexte archéologique, voire à l'ignorer au profit d'une analyse stylistique. Dans ce cadre, l'étude stylistique du « Jeune homme de Mozia » est devenue la pierre angulaire pour sa datation et son attribution. Étant donné que ces deux problématiques sont étroitement liées, il est donc nécessaire de les appréhender ensemble afin de tenter d'obtenir une réponse.

La datation la plus haute proposée place la sculpture à l'époque sévère, soit durant la première moitié du V^e^ siècle av. J.-C.[114] Cette hypothèse se base principalement sur le traitement de la tête du « Jeune homme de Mozia », qui présente des traits purement sévères, l'attribuant ainsi à ce style éponyme **(Ill. 7)**.

[114] LA ROCCA 1985, p. 461 (*ca* 470) ; SPANÒ GIAMMELLARO 1985, p. 18 (La première moitié du V^e^ siècle av. J.-C.) ; FALSONE 1987, p. 411 (*ca* 450) ; STUCCHI 1987, pp. 25-28 (*ca* 460) ; FREL 1988, p. 114 (*ca* 460) ; ISLER 1988, p. 139 (*ca* 460) ; ORTIZ 1988, p. 108 (460-450) ; POLACCO 1988, p. 2 (La première moitié du V^e^ siècle av. J.-C.) ; TUSA 1988 a, p. 56 (480-460) ; SERVAIS-SOYEZ 1988, p. 127 (La première moitié du V^e^ siècle av. J.-C.) ; SPIGO 1988, p. 119 (460-450) ; LA LOMIA 1988, p. 12 (La première moitié du V^e^ siècle av. J.-C.) ; PRECOPI LOMBARDO 1989, p. 73 (480-460) ; STEWART 1990, p. 148 et fig. 297-298 (470-450) ; YALOURIS 1990, p. 466 (480-460) ; CANCIANI 1992, p. 174 (*ca* 470) ; BODE 1993, p. 103 (*ca* 480) ; ROLLEY 1994, p. 391 (*ca* 475) ; DI STEFANO 1994-1995 (*ca* 460) ; BELL 1995, p. 13 (480-470) ; ODO PAVESE 1996, p. 42 (*ca* 470) ; DENTI 1997, p. 126 (470-460) ; HAFNER 1997, p. 240 (*ca* 480) ; BOL 2002, pp. 10-11 ; STAMPOLIDIS 2004, p. 37 (470-460) ; SMITH 2007, p. 131(*ca* 470) ; SANTUCCI 2008, p. 143 (La première moitié du V^e^ siècle av. J.-C.) ; GRECO 2009, p. 536 (480-470) ; Bernard Holtzmann considère la statue comme « *un chef-d'œuvre du "style sévère" dans sa première fraîcheur* » (HOLTZMANN 2010, p. 194.). Cependant, il n'a pas toujours adopté cette position puisqu'en 1985, il décrivait l'œuvre comme « *un pastiche tardif* » (HOLTZMANN 1985, p. 305.) ; PALAGIA 2011, p. 290 (480-478) ; MARCONI 2014, p. 443 (470-460) ; PAPADOPOULOS 2014, pp. 399-400 (480-470) ; La notice « The Youth of Motya », Musée J. Whitaker, Mozia, consultée en juillet 2023 (475-450 av. J.-C.).

Les chercheurs qui soutiennent cette datation mobilisent un grand nombre de parallèles, parmi lesquels la tête du Céramique d'Athènes **(Ill. 53)**. Également attribuée à la période sévère, cette tête est régulièrement citée en raison de la similarité de ses traits et des proportions du visage avec ceux du « Jeune homme de Mozia ». Toutes deux présentent des paupières épaisses qui recouvrent des yeux étroits, des lèvres pleines, un menton prononcé ainsi que des boucles qui encadrent un visage rectangulaire, presque symétrique.

Cette datation et attribution au style sévère se basent également sur la comparaison avec un ensemble de métopes provenant d'un contexte plus proche de Mozia, à savoir le temple E de Sélinonte. Ces métopes présentent des correspondances tant dans la draperie que dans le rendu à tendance réaliste des détails avec la sculpture de Mozia. En effet, le rendu des plis du vêtement est comparé à celui du *chiton* d'Athéna **(Ill. 54).** Les deux œuvres montrent un vêtement défini par de fins plis sinueux et ondulés, suggérant une certaine légèreté du drapé. De plus, la finesse du tissu du vêtement d'Athéna laisse transparaître le motif de la jambe sous-jacente et se termine également par de multiples volants, rappelant à nouveau la sculpture de Mozia **(Ill. 13.1 et 13.3)**. Le pied d'Héraclès écrasant celui de l'Amazone dans la métope du même temple **(Ill. 55)** rappelle, quant à lui, le souci du détail placé dans la main ancrée dans la chair **(Ill. 5)**. Héraclès, par les traits de son visage et sa coiffure, peut également être rapproché individuellement de la sculpture. Cette proximité entre les métopes du temple de Sélinonte et le « Jeune homme de Mozia » constitue donc un indice pour relier ces deux types de productions sculptées à l'environnement artistique de la Sicile, à une même période, voire à un même atelier.

Un détail supplémentaire qui soutiendrait cette datation haute est la subtilité dans le rendu de l'oreille détaillant davantage l'antitragus que le tragus **(Ill. 9)**. Ce détail, relevé par Antonino Di Vita et Carlo Odo Pavese, est caractéristique des premières œuvres du style sévère, comme nous pouvons le retrouver sur la tête de l'« Éphèbe de Critios » **(Ill. 56 et 57)**.[115]

[115] Antonino Di Vita est le premier à remarquer l'absence du tragus, qu'il qualifie de significative, car il s'agit de la première partie marquée par les sculpteurs archaïques, alors que l'antitragus apparaît à la fin du VI^e^ siècle av. J.-C. (DI VITA 1988, p. 45.) ; ODO PAVESE 1996, p. 41.

Cependant, d'autres auteurs privilégient une datation plus proche de ce que nous qualifions de « style classique », c'est-à-dire durant la seconde moitié du Ve siècle av. J.-C.[116] Cette datation se justifie par le « contraste » observé entre la tête et le corps, qui, malgré leur différence stylistique, ne rendent pas leur cohabitation impossible. En effet, cette association est perçue comme un indice d'un style plus mature, en raison des détails naturalistes tels que la veine du bras gauche **(Ill. 6)** ou encore l'attitude dynamique et pleine de vigueur du jeune homme. Ainsi, Erwin Pochmarski suppose que la sculpture de Mozia serait le témoin d'un style de l'art grec en Sicile qui ferait consciemment appel à des motifs archaïques, justifiant donc l'opposition entre le corps et la tête.[117]

Cette datation et attribution au style classique jouent sur une série de détails subtils, tels que la position du genou droit du jeune homme qui ne serait trouvé que dans des œuvres plus « matures », comme sur la figure du Lapithe d'une métope du Parthénon **(Ill. 58)**. Cette comparaison établit également un rapprochement entre le traitement des plis du vêtement et les expériences de Phidias sur l'Acropole.[118] La datation de l'œuvre durant la seconde moitié du Ve siècle av. J.-C. se base donc majoritairement sur la production artistique de l'Acropole d'Athènes. Cet art est employé comme *terminus* pour art qualifié de « mûr » et d'« avancé », auquel la sculpture de Mozia serait lié. Même si l'œuvre conserve encore des traits archaïques, elle présente déjà un rythme et une manière de rendre les plis qui ne peuvent qu'être associés à un sculpteur familier avec l'art classique, selon Siri Sande.[119]

Cette influence ionique serait d'autant plus perceptible dans le rendu de la draperie du « Jeune homme de Mozia », qui évoquerait l'intervention d'un artiste originaire de Sicile étroitement lié au goût ionien.[120] En raison du traitement diaphane de la draperie, le jeune

---

[116] DI VITA 1988, p. 48 (Le dernier quart du Ve siècle av. J.-C.) ; DONTAS 1988, p. 62 (440-430) ; FUCHS 1988, p. 81 (450-440) ; LAGONA 1988, p. 111 (*ca* 440) ; RIZZA 1988, p. 133 (*ca* 450); SANDE 1992, pp. 35-36 (*ca* 425) ; MORENO 1994, p. 121 (*ca* 450) ; RIDGWAY 1995, p. 41 (440-430) ; DE MIRO 1996, p. 418 ; POCHMARSKI 2000 (*ca* 440).

[117] POCHMARSKI 2000, p. 305.

[118] DI VITA 1988, pp. 46-47 ; FUCHS 1988, pp. 80-81.

[119] SANDE 1992, pp. 35-36.

[120] FALSONE, SPATAFORA, SPANÒ GIAMMELLARO *et al.* 1980, pp. 881-882 ; SPANÒ GIAMMELLARO 1985, p. 16 ; DI VITA 1988, p. 51 ; Maria Rosaria La Lomia pense à un artiste actif dans un milieu soumis aux influences doriques et ioniques (LA LOMIA 1988, p. 11.) ; SANDE 1992, pp. 36-38 ; MORENO 1994, p. 123 ; Selon Nina Bode, l'artiste ne serait pas d'origine sicilienne, mais proviendrait des côtes de l'Asie Mineure, ce qui serait lié au lieu d'origine du marbre utilisé. Il convient toutefois de préciser que son étude ne prend pas en compte les résultats présentés dans l'ouvrage GORGONI & PALLANTE 2000 (BODE 2001, p. 57.) ; SANTUCCI 2008, p. 143 ; GRECO 2009, p. 593.

homme rappelle les figures féminines du parapet du sanctuaire d'Athéna Nikè à Athènes **(Ill. 59)**. Ces dernières constituent une des plus belles expressions de l'effet mouillé de la draperie, donnant l'impression d'une « seconde peau », qui est en vogue durant cette période artistique. En effet, Claude Rolley décrit leur vêtement comme constitué d'un habile jeu d'ombre et de lumière, accentué par le regroupement des plis de la draperie qui soulignent le corps sous-jacent des figures féminines.[121] Cette tendance dans le rendu de la draperie aurait donc un lien avec celle du « Jeune homme de Mozia », qui trahirait davantage la formation ionique du sculpteur ou l'influence de l'art de la Grèce continentale en Sicile.

Siri Sande estime que l'art de la coroplasthie a joué un rôle important dans la conception du « Jeune homme de Mozia », en raison de la cohabitation de caractéristiques « anciennes » et « récentes ».[122] Brunilde S. Ridgway et Claude Rolley rappellent que, en raison du manque de marbre dans ces régions occidentales, la terre cuite fut employée comme matériau privilégié dans la conception des œuvres sculptées. Claude Rolley précise que la sculpture en terre cuite d'Occident, d'inspiration ionienne, témoigne d'un souci du détail dans le rendu de la draperie, qui aurait tendance à rendre les plis des vêtements sinueux et moulants. Ces caractéristiques évoquent étroitement le traitement de la draperie du « Jeune homme de Mozia ». De plus, l'auteur souligne que l'originalité de la sculpture en Occident est plus perceptible dans la sculpture en terre cuite.[123] Cet art aurait donc pu servir de médium pour inspirer le sculpteur dans la conception du « Jeune homme de Mozia », et devrait expliqué les influences ioniennes.

La lecture du vêtement porté par le jeune homme, tant dans sa fonction que dans son rendu stylistique, divise les chercheurs. Certains y voient une influence de l'art de Phidias, tandis que d'autres y perçoivent une transparence qui relève plus largement du goût ionique. Cependant, face à ce débat complexe, une datation basse fut proposée, plaçant alors la réalisation de l'œuvre aux alentours du IV^{e} siècle av. J.-C. Cette position, défendue uniquement par Paola Zancani Montuoro, soutient que l'œuvre appartient à l'époque hellénistique en raison des « dissonances » perçues dans l'œuvre.[124] Cependant, cette position semble avoir convaincu peu de chercheurs, qui n'ont pas jugé nécessaire de

[121] ROLLEY 1999, pp. 112-114 ; BOL 2002, pp. 188-202.
[122] RIDGWAY 1970, p. 96 ; SANDE 1992, pp. 36-38 ; ROLLEY 1999, p. 225.
[123] RIDGWAY 1970, p. 96 ; ROLLEY, 1994, p. 298, p. 304.
[124] ZANCANI MONTUORO 1984, p. 225.

défendre son argumentation. Cette datation peu populaire se justifie probablement par le jugement subjectif porté sur l'œuvre et par le fait, non négligeable, qu'elle ne prend pas compte le contexte archéologique.

Malgré cette exception, le débat se concentre principalement sur les deux moitiés du Ve siècle av. J.-C. D'une part, une position soutient la qualification d'une œuvre « sévère » en raison des traits du visage et des maladresses encore observées dans le corps, qui se justifient par les expériences menées durant de l'époque sévère. D'autre part, une qualification de l'œuvre « classique », se basant sur les traits naturalistes et le mouvement organique du corps, ainsi que d'une draperie jugée trop évoluée que pour appartenir à l'époque sévère.

La majorité des chercheurs s'accorde donc à considérer que l'œuvre est un produit de l'art grec, réalisée par la main d'un artiste originaire de Sicile, formé aux traditions sculpturales grecques, ou encore, un artiste venu directement de la Grèce continentale ou de ses îles.[125] Cependant, en ce qui concerne l'attribution, la question semble encore plus vaste et complexe, car c'est à partir de l'argument stylistique que tout semble se jouer.

La possibilité qu'un sculpteur ou un atelier ionien soit l'origine de l'œuvre, en raison du traitement de la draperie et des parallèles avec l'art ionien, a déjà été évoquée. Toutefois, il convient également d'envisager la question de l'existence d'une école dans le réseau artistique, comme nous en avons des traces dans certaines régions de la Grèce continentale. Le traitement des traits du visage, similaire à celui de la tête du Céramique d'Athènes **(Ill. 53)**, a convaincu Fulvio Canciani d'attribuer le « Jeune homme de Mozia » à une école attique.[126] De son côté, Olga Palagia a proposé un atelier parien, en raison du lieu de provenance du marbre et des ressemblances stylistiques observées sur la « stèle Leukothea » **(Ill. 60)** et la stèle de Paros **(Ill. 61)**.[127] Évidemment, la question d'une école sélinontine a également été envisagée en raison de la parenté stylistique et plastique

[125] Les auteurs qui restent indéterminés concernant l'attribution sont : ZANCANI MONTUORO 1984, p. 225 ; SPANÒ GIAMMELLARO 1985, p. 18 ; GUZZO 1987, p. 40 ; STUCCHI 1987, pp. 25-28 ; BISI 1988, p. 78 ; CHARLES-PICARD 1988, p. 100 ; DONTAS 1988, p. 65 ; GARBINI 1988, p. 13 ; LA LOMIA 1988, p. 12 ; ORTIZ 1988, p. 108 ; SPIGO 1988, pp. 120-121 ; SANDE 1992, p. 38 ; BODE 1993, pp. 109-110 ; MORENO 1994, p. 121 ; HAFNER 1995, p. 61 ; DENTI 1997, p. 119 ; BOL 2002, p. 10 ; SANTUCCI 2008, p. 143 ; GRECO 2009, p. 537 ; PAPADOPOULOS 2014, p. 414.
[126] CANCIANI 1992, p. 174.
[127] PALAGIA 2011, p. 293.

du « Jeune homme de Mozia » avec les métopes du temple E de Sélinonte **(Ill. 54 et 55)**,[128] sans toutefois permettre de trancher définitivement entre toutes ces propositions.

Au-delà de ces attributions régionales, quelques téméraires se sont aventurés dans la quête d'un nom. Parmi eux, Jiri Frel a proposé celui d'un grand maître de la sculpture grecque : Pythagoras de Rhégion.[129] Cette proposition a rapidement été suivie par une série de chercheurs qui soutiennent l'hypothèse ou suggèrent l'existence d'une école pythagoricienne.[130] Jiri Frel base son argumentation sur le rapprochement stylistique entre le « Jeune homme de Mozia » et une série de fragments de chevaux découverts à Sélinonte **(Ill. 62)**. Ces fragments, considérés comme caractéristiques du style de l'artiste, sont utilisés par l'auteur pour interpréter le jeune homme en tant qu'aurige. En particulier, les incisions fines et sinueuses de la queue du cheval **(Ill. 62, n. d'inv. 17070)** seraient comparables aux plis étroits de la tunique du « Jeune homme de Mozia ». Ces incisions trahiraient un souci du détail qui atteint son paroxysme dans le rendu des veines du jeune homme, corroborant ainsi le témoignage de Pline l'Ancien **(Annexe 11)**, qui s'appuie lui-même sur celui de Diogène Laërce à propos de l'artiste.[131] Pythagoras de Rhégion aurait été l'un des premiers artistes à se distinguer par son style naturaliste, connu pour son souci du détail :

> « *Pythagoras fut le premier à rendre les tendons et les veines ainsi que la chevelure avec une plus grande exactitude*[132]*.* »

Malgré le long débat qui a gravité autour de ce maître de la sculpture, nous sommes aujourd'hui en mesure de déterminer qu'il était actif durant le V^e^ siècle av. J.-C. Après avoir travaillé à Samos, il se déplaça à Rhégion et aurait, selon Pline l'Ancien, été un concurrent de Myron. Le cas de cet artiste reste toutefois très complexe, car aucune de ces œuvres ne

---

[128] Sebastiana Lagona suspecte l'existence d'une école reliant la sculpture de Mozia aux métopes de Sélinonte, pour laquelle nous n'aurions aucune trace d'existence à l'heure actuelle (LAGONA 1988, p. 111.) ; MORENO 1988, p. 135.

[129] FREL 1985 *;* Malcolm Bell attribue les mains du sculpteur athénien Kalamis à la sculpture. Cependant, cette hypothèse est écartée en raison du manque de données fournies par l'auteur et du problème épineux que soulève une attribution sans œuvre signée disponible (ROLLEY 1994, p. 338 ; BELL 1995, p. 26 ; BOL 2002, pp. 23-24.).

[130] FALSONE 1987, pp. 415-416 ; POLACCO 1988, p. 4 ; RIZZA 1988, p. 133 ; SERVAIS-SOYEZ 1988, p. 130 ; RIZZA 1989, pp. 227-228 ; DI STEFANO 1994-1995, pp. 17-18 ; DI FILIPPO BALESTRAZZI 1995, p. 149.

[131] DIOGÈNE LAËRCE, *Vies et doctrines des philosophes de l'Antiquité* VIII, 1, 47 ; PLINE L'ANCIEN, *Histoire Naturelle* XXXIV, 59.

[132] PLINE L'ANCIEN, *Histoire Naturelle* XXXIV, 59.

nous est parvenue.[133] Pourtant, selon Jiri Frel, la sculpture de Mozia et les fragments de chevaux de Sélinonte pourraient appartenir à l'un de ses groupes. Pour l'auteur, ce rapprochement stylistique constitue ainsi la preuve de l'intervention de l'artiste sur un groupe qui aurait été éparpillé au fil des siècles en Sicile.[134] Nous devons reconnaître que cette attribution, développée par Jiri Frel, est pertinente, bien que certaines précautions doivent être prises en compte. Elle permet en effet de construire un discours solide qui mêle l'interprétation, la datation, l'attribution ainsi que le transfert de l'œuvre et du groupe auquel elle aurait appartenu.

Nous comprenons donc que la question de l'attribution, bien que quelques pistes de réflexions aient été développées à ce jour, reste délicate. En effet, en raison du phénomène de diffusion et d'influences des connaissances, des motifs, des styles et des techniques, il est complexe de déterminer avec certitude un nom ou un atelier à l'origine du « Jeune homme de Mozia ». Il est tout aussi difficile, avec les connaissances dont nous disposons à l'heure actuelle, de réfuter ces hypothèses, car toutes semblent envisageables.

4.2. Depuis les carrières d'Asie Mineure à l'extrême ouest de la Sicile

La littérature scientifique a exprimé un certain étonnement quant à la découverte d'une telle œuvre en marbre à l'extrême ouest de la Sicile, un matériau habituellement associé à la production artistique du bassin méditerranéen oriental, mais retrouvé ici dans un centre punique. La chaîne de production de l'œuvre ne pouvait pas se limiter au territoire sicilien en raison de l'absence de marbre naturel, impliquant donc l'intervention d'un acteur supplémentaire dans l'acheminement de la matière première.

Les études minéralogiques réalisées sur le « Jeune homme de Mozia » ont effectivement permis de déterminer une aire de provenance liée à cette zone orientale de la Méditerranée. Après une première étude dont les résultats ont été remis en cause, nous sommes aujourd'hui certains que le marbre ayant servi à produire le « Jeune homme de

[133] Pendant longtemps, les chercheurs, induits en erreur par les sources antiques, ont cru qu'il existait deux Pythagoras : l'un provenant de Samos et l'autre originaire de Rhégion. Il est maintenant certain qu'il s'agit d'une seule et même personne, pour laquelle nous ne disposons que de simples mentions de ses œuvres (RIDGWAY 1970, pp. 83-84 ; BOARDMAN 1991, p. 79 ; ROLLEY 1994, p. 338 ; BOL 2002, p. 24.).
[134] FREL 1985, p. 64.

Mozia » est issu des carrières de Paros, ce qui nous aide à reconstruire progressivement le scénario de sa création.

À partir de la détermination de l'aire de provenance du marbre et du contexte de découverte, un nouveau clivage s'est formé parmi les chercheurs. En effet, ces résultats remettent en question le postulat de départ : le « Jeune homme de Mozia » était-il destiné à l'origine à cette île punique ? Les auteurs qui considèrent l'œuvre comme grecque s'interrogent sur son emplacement originel, d'autant plus qu'aucun parallèle dans la production sculpturale punique n'a été découvert jusqu'à présent.

Deux camps, étroitement liés à l'interprétation de l'œuvre, s'affrontent à nouveau dans la reconstruction du scénario. D'une part, ceux qui soutiennent la thèse d'un personnage punique estiment que le « Jeune homme de Mozia » était destiné dès le départ à l'ancienne colonie phénicienne, commandé par un riche marchand local. Ils se basent sur la présence du grand sanctuaire phénicien à proximité du lieu de découverte de la sculpture, ainsi que sur de la destruction violente de la cité de Mozia, qui aurait poussé à abattre l'œuvre sur place. Cette hypothèse suppose donc que le lieu de dépôt primaire de l'œuvre se trouvait à proximité de son lieu de découverte.[135]

D'autre part, les auteurs qui penchent pour l'identification d'un personnage grec se tournent presque naturellement vers les grands centres grecs de Sicile de cette époque comme lieu de dépôt primaire. Leurs principaux arguments se basent sur un témoignage antique mentionnant le pillage d'œuvres d'art par les Carthaginois lors du sac d'une cité à la fin du V^e^ siècle av. J.-C. Ils s'appuient également sur la tradition sculpturale de ces centres grecs de Sicile. Parmi les candidates potentielles, Agrigente, Sélinonte, Himère ou Géla **(Ill. 1)** pourraient être des lieux d'origine possibles, car toutes ont été pillées à la fin du V^e^ siècle av. J.-C.[136]

[135] La Rocca 1985, p. 463 ; Tusa 1986 a, p. 5 ; Falsone 1987, p. 419 et pp. 426-437 ; Guzzo 1987, p. 41 ; Bisi 1988, p. 78 ; Charles-Picard 1988, p. 100 ; Di Vita 1988, p. 49 ; Garbini 1988, pp. 11-12 ; Bode 1993, p. 110 ; Moreno 1994, p. 123 ; Di Stefano 1994-1995, p. 34 ; Di Filippo Balestrazzi 1995, p. 137 ; Hafner 1995, p. 67.

[136] Amouretti & Ruzé 1990, pp. 193-194 ; Asheri 1992 ; Funke 2006, pp. 168-169 ; Les auteurs suivants ce scénarios sont : Frel 1985, p. 65 (l'acropole de Sélinonte) ; Stucchi 1987, p. 57 (Sélinonte) ; Dontas 1988, p. 68 ; La Lomia 1988, p. 12 ; Ortiz 1988, p. 108 (Sélinonte) ; Polacco 1988, p. 3 (Sélinonte) ; Precopi Lombardo 1989, p. 76 (Syracuse) ; Yalouris 1990, p. 467 ; Sande 1992, p. 49 (Agrigente) ; Bell 1995, p. 23 (Agrigente) ; De Miro 1996, pp. 418-419 ; Odo Pavese 1996, p. 45 (Agrigente) ; Denti 1997, p. 126 ; Stampolidis 2004, p. 37 ; Santucci 2008, pp. 159-160 (Géla) ; Greco 2009, p. 537 (Sélinonte) ; Palagia 2011, p. 290 (Himère) ; Marconi 2014, p. 444 (Agrigente) ; Papadopoulos 2014, pp. 415-416 (Himère) ; Weber 2018.

Agrigente pourrait correspondre à l'option la plus convaincante en raison de l'importance politique et économique que représentait la cité pour les tyrans Emménides dans leur alliance avec Syracuse.[137] Cette hypothèse est renforcée par le témoignage de Diodore de Sicile **(Annexe 12)**, qui atteste clairement du pillage d'œuvres pour cette cité :

> « *Imilcar de son côté, profitant de la circonstance d'une ville abandonnée de ses habitants, mena toutes ses troupes dans Agrigente.* […] *On trouva là un nombre extraordinaire d'excellents tableaux et des statues de toute hauteur, qui étaient des chefs-d'œuvre de l'art. Le Vainqueur envoya à Carthage ce qu'il y avoir de plus parfait en ce genre, et entre-autres un taureau de Phalaris, qui était une pièce inestimable.* »[138]

Cependant, pour des raisons stylistiques et matérielles, d'autres auteurs penchent plutôt en faveur de Sélinonte. L'argument récurrent des métopes du temple E revient une fois de plus, supposant que nous ayons affaire à un même artiste ou au même atelier à l'origine des métopes et du « Jeune homme de Mozia ». De plus, les analyses récentes ont permis de démontrer que le type de marbre employé pour certaines parties de la sculpture sélinontine (principalement pour les visages et les parties nues féminines des métopes du temple E) correspondait au même type de marbre de Paros que celui employé pour le « Jeune homme de Mozia ».[139] Ces résultats encouragent donc un lien entre ces productions.

Enfin, Géla et Himère, insérées dans le contexte géopolitique de cette période mouvementée, pourraient également avoir été le lieu d'origine de l'œuvre. En effet, Géla était un centre florissant qui avait vu naître la tyrannie des Deinoménides, tandis qu'Himère était le lieu symbolique d'une défaite carthaginoise et d'une victoire idéologique grecque.[140]

La question du dépôt primaire et du dépôt secondaire implique également de s'interroger sur les restes fragmentaires de l'œuvre. Car, malgré les nombreuses recherches qui ont été menées après la découverte de la sculpture en 1979, le « Jeune homme de Mozia » demeure incomplet. Le fait que ces fragments n'aient pas été retrouvés encourage évidemment

[137] ASHERI 1988, pp. 770-778 ; AMOURETTI & RUZÉ 1990, pp. 192-193 ; FUNKE 2006, pp. 162-164.
[138] DIODORE DE SICILE, *Bibliothèque Historique* XIII, 90, 3-4.
[139] GORGONI & PALLANTE 2000, p. 503.
[140] ASHERI 1988, pp. 757-766 ; AMOURETTI & RUZÉ 1990, pp. 192-193 ; FUNKE 2006, pp. 162-164

l'interprétation selon laquelle le lieu de découverte aurait servi de dépôt secondaire (voire tertiaire).[141]

Les auteurs favorisant une cité grecque de Sicile comme lieu d'origine de l'œuvre ont donc envisagé la possibilité de l'existence d'un groupe auquel la sculpture aurait pu appartenir, ce qui suppose l'abandon des restes sur place. L'objectif a donc été de retrouver des traces de ce groupe afin d'établir un lien entre le lieu originel et le lieu de destination final du « Jeune homme de Mozia ». À travers l'étude stylistique des sculptures en ronde-bosse découvertes dans les centres grecs de Sicile, ainsi que l'étude de la pondération de la sculpture de Mozia, plusieurs reconstructions de groupe ont été proposées.

Tout d'abord, le « Jeune homme de Mozia » aurait pu appartenir à un groupe imposant, comme un quadrige. Une hypothèse soutenue par une interprétation d'aurige ou de personnage gravitant autour de cette sphère.[142] Dans ce cadre, l'acropole de Sélinonte a été présentée comme potentiel lieu d'installation en raison du rapprochement fait par Jiri Frel avec les fragments de chevaux issus du sanctuaire du Malophoros **(Ill. 62)**.[143] De plus, cette hypothèse du quadrige est encouragée par les nombreuses mentions de dédicaces sculptées par Pausanias dans le sanctuaire panhellénique d'Olympie, qui confirme l'existence de trois types de monuments : le vainqueur seul, le quadrige avec le propriétaire du char ou le quadrige avec l'aurige.[144]

En s'appuyant sur le cas du groupe de l'Aurige de Delphes, les auteurs présentent donc une reconstruction du « Jeune homme de Mozia » dans la caisse d'un char, en lien avec cette tradition des dédicaces de quadrige **(Ill. 23, 24 et 26)**.[145] Dans ce scénario, pourquoi un monument en marbre serait-il érigé en Sicile pour célébrer une victoire remportée sur le continent grec ? L'utilisation du marbre pour le « Jeune homme de Mozia » ne constitue pas un obstacle dans cette reconstruction. En effet, quelques attestations montrent qu'il n'était pas rare de dédier une copie en marbre du monument dans la patrie ou la cité du

[141] Vincenzo Tusa précise que les fouilles menées jusqu'à la campagne de 1985 ont cherché en vain les fragments de l'œuvre (TUSA 1986 b, p. 144, n. 6.).
[142] Vincenzo Tusa replace l'œuvre à côté du quadrige (TUSA 1983 a, p. 447.), alors que Paola Zancani Montuoro la replace dans la caisse du char (ZANCANI MONTUORO 1984, p. 224.). Bien qu'instable, Luigi Polacco estime que l'œuvre devait se trouver dans la caisse du char (POLACCO 1986, p. 3.), un avis partagé avec Giorgio Dontas (DONTAS 1988, pp. 67-68.). Carlo Odo Pavese et Mario Denti replacent également l'œuvre dans la caisse du char (ODO PAVESE 1996, p. 45 ; DENTI 1997, pp. 123-124.), tandis que Clemente Marconi replace la sculpture à côté du quadrige (MARCONI 2014, p. 443.).
[143] FREL 1985, p. 65.
[144] PAUSANIAS, *Périégèse* VI, 1-18 ; ODO PAVESE 1996, pp. 18-19.
[145] RIDGWAY 1970, pp. 33-34 ; BOARDMAN 1991, p. 52 ; ROLLEY 1994, pp. 344-347 ; BOL 2002, p. 10.

vainqueur, alors qu'un monument en bronze était employé pour le sanctuaire où la victoire avait été remportée, comme l'ont souligné plusieurs auteurs.[146] Cette hypothèse d'un groupe en marbre installé dans la patrie du vainqueur suppose donc l'existence d'une deuxième dédicace sur le lieu de la victoire, pour laquelle le « Jeune homme de Mozia » aurait servi de reflet.

Mais une proposition moins expansive a été envisagée par Olga Palagia, supposant que le jeune homme faisait partie d'un plus petit groupe. L'autrice propose cette reconstruction en se basant sur la pondération de l'œuvre qui présente une composition asymétrique tournée vers sa gauche, ce qui, selon elle, suggère une torsion en direction d'une seconde figure. Ce schéma est notamment retrouvé dans l'« Oinomaos » du fronton oriental d'Olympie **(Ill. 17 et 63)** qui s'intègre dans une composition l'obligeant à se tourner vers la figure centrale. Dans ce contexte, l'autrice suppose qu'une deuxième figure (voire plusieurs) complétait l'œuvre.[147]

Enfin, la possibilité que le « Jeune homme de Mozia » soit simplement une œuvre indépendante a été soutenue par plusieurs auteurs.[148] Ces derniers partagent une position commune, car ils ne reconnaissent pas le lien établi avec les fragments de chevaux de Sélinonte, et estiment que la pondération de l'œuvre ne permet pas son intégration dans un groupe. Par conséquent, le « Jeune homme de Mozia » aurait été une œuvre indépendante et auto-suffisante, mais dont certains éléments nous échappent aujourd'hui en raison de son caractère incomplet. Dans cette catégorie, nous pouvons également inclure les quelques auteurs qui, sans se prononcer clairement sur la question, présentent néanmoins une sculpture indépendante dans leur reconstruction de l'œuvre.[149]

Alors, le « Jeune homme de Mozia » est-il un butin de guerre emporté par les Carthaginois en guise de représailles ? Ou constitue-t-il une œuvre propre à l'identité culturelle de l'ancienne colonie phénicienne ? Était-il seul ou s'intégrait-il dans un groupe plus conséquent ? Autant de questions qui ne pourront être complétées que par une remise en contexte de l'œuvre dans son cadre artistique, historique et archéologique.

---

[146] ODO PAVESE 1996, pp. 45-46 ; SMITH 2007, p. 134 ; WEBER 2018, pp. 29-30.
[147] PALAGIA 2011, pp. 286-287, p. 290.
[148] BELL 1995, p. 10 ; CANCIANI 1992, p. 174 ; BODE 2001, p. 43 ; Selon Peter C. Bol, la jambe d'appuis du jeune homme de Mozia combinée à l'épaule abaissée n'indiquent pas un contrapposto mais la réalisation d'une action (BOL 2002, p. 11.) ; STAMPOLIDIS 2004, p. 34, p. 37 ; SMITH 2007, p. 132 ; PAPADOPOULOS 2014, p. 415.
[149] FALSONE 1987 ; LA LOMIA 1988 ; STUCCHI 1988 ; MORENO 1994.

4.3. La polychromie : une question de point de vue

Comme pour toute sculpture antique, une question essentielle est celle de sa polychromie. Malheureusement, concernant le « Jeune homme de Mozia », il est nécessaire de présenter les faits dès le départ afin de stopper toute spéculation. Très peu de traces subsistent et elles ne sont pas suffisantes pour permettre une réelle reconstitution de sa vivacité d'antan.

Cette perte de données s'explique par les conditions d'enfouissement de l'œuvre. En effet, la sculpture était partiellement immergée dans une flaque d'eau, ce qui, en plus d'avoir rongé les pigments, a également érodé une partie de sa surface.[150] Aucun chercheur ne s'est donc pleinement engagé dans cet exercice périlleux. Et pour cause, travailler avec ce manque de données cruciales revenait à replacer les couleurs de manière peut-être trop aléatoire.

Les seuls indices dont nous disposons actuellement sont les témoignages fournis par les rapports de Gioacchino Falsone lors de la découverte de la sculpture, qui attestent de traces de pigments. L'auteur fait mention de la présence de bleu cobalt au contact du sol et de la nuque, ainsi que de rouge pourpre au contact du sol et du dos, tandis que plusieurs taches de patine brune étaient encore perceptibles sur le devant et l'arrière de la statue. Il précise toutefois que ces pigments se sont malheureusement rapidement estompés, réduisant nos chances de voir un jour une restitution polychromique certaine.[151]

Cela n'a évidemment pas empêché d'émettre quelques suppositions à l'égard de la polychromie sur la base de ce pauvre témoignage. Toutefois, ces tentatives ne sont abordées par les auteurs que sous la forme de quelques lignes avant de passer aux problématiques suivantes. Dans certains cas, ces restitutions sont envisagées sans même prendre la peine d'exposer le cheminement de la pensée de l'auteur. Ainsi, comme l'a proposé Carlo Odo Pavese, nous pouvons supposer que le bleu cobalt était appliqué au niveau des boucles des cheveux pour obtenir des reflets une fois que la base avait été recouverte de noir.[152]

[150] FALSONE 1988, p. 26 ; NIGRO, MURA, TOTI *et al.* 2022, pp. 256-264.
[151] FALSONE 1988, pp. 26-27.
[152] ODO PAVESE 1996, p. 11.

D'après des analyses récentes réalisées sous la supervision de Jerry Podany, des traces de pigments auraient été mises en évidence. Identifiées comme du bleu égyptien, elles confirment donc l'observation de Gioacchino Falsone puisque ces pigments étaient présents vers le bas de la tête de la sculpture sous forme de point. Néanmoins, comme le suggère John K. Papadopoulos, ces traces relevées par les analyses récentes pourraient provenir du couvre-chef ou encore des matériaux qui ont recouvert la sculpture dans le contexte de son enfouissement.[153]

Les rares auteurs qui se sont essayés à l'exercice de la restitution polychromique ont donc utilisé les éléments disponibles pour confirmer leur raisonnement, notamment l'identification qu'ils faisaient du « Jeune homme de Mozia ». Le rouge pourpre fut alors associé au vêtement porté par le jeune homme, tandis que la bande thoracique devait être peinte en marron puisqu'elle est interprétée par la majorité des auteurs comme étant faite de cuire en raison de son traitement lisse.[154] Une restitution qui correspond, selon Carlo Odo Pavese, à l'identité de l'aurige puisque le pourpre est attesté iconographiquement et textuellement dans leurs habits.[155]

Malheureusement, cette restitution polychromique ne parvient pas à établir un consensus parmi les auteurs. En effet, le *tarantinon*, suggéré par Maria Rosaria La Lomia, est également connu pour sa couleur pourpre, tout comme le vêtement porté par les danseurs de pyrrhique.[156] La restitution polychromique du vêtement n'aide donc pas à obtenir un résultat probant quant à la question de l'identité du personnage, puisque Gioacchino Falsone propose une interprétation différente. Selon lui, le pourpre relevait plutôt de la large bande thoracique, alors que le vêtement aurait été blanc, évoquant le lin des tenues sacerdotales décrites par Silius Italicus **(Annexe 9)**.[157]

Il convient toutefois de noter que la présence du pigment rouge pourpre n'est pas inhabituelle dans cet environnement phénico-punique. En effet, cette couleur est obtenue à

[153] Les études récentes réalisées sur l'œuvre par le J. Paul Getty Museum ont relevé de légères traces de pigments. Malheureusement, les rapports présentés au cours du workshop « Rethinking the Mozia Youth », qui s'est tenu le 27 avril 2013 à la Getty Villa, n'ont pas été publiés. Nous ne disposons donc que des notes de John K. Papadopoulos, qui a assisté à ce workshop (PAPADOPOULOS 2014, p. 419, n. 53.).
[154] Vincenzo Tusa considère que la bande thoracique aurait aussi pu être de couleur pourpre (TUSA 1986 a, p. 5.), tandis que Sandro Stucchi considère que le vêtement pourpre aurait pu être une manière d'anoblir la figure (STUCCHI 1987, p. 20.) ; ODO PAVESE 1996, pp. 11-12 ; MARCONI 2014, p. 437.
[155] ODO PAVESE 1996, pp. 11-12.
[156] LA LOMIA 1989, p. 394 ; YALOURIS 1990, p. 462.
[157] SILIUS ITALICUS, *Guerre Punique* III, 23-31 ; FALSONE 1987, p. 420 ; Antonella Spanò Giammellaro soutient également cette restitution (SPANÒ GIAMMELLARO 1990, p. 27.).

partir de mollusques marins, dont une grande quantité a été découverte dans le *tophet* de Mozia, dans une zone interprétée comme lieu de tannage et de coloration.[158] Ce goût pour le pourpre est également attesté dans l'habit des membres sacerdotaux du monde oriental, ce qui pourrait donc être un indice supplémentaire pour interpréter le jeune homme comme un personnage punique.[159] Néanmoins, nous ne pouvons pas baser l'interprétation de la sculpture uniquement sur cet élément, car le pourpre est également une couleur très appréciée dans le monde grec.

Dans cette quête de restitution des pigments, nous ne devons pas oublier les accessoires métalliques disparus. En effet, ces derniers devaient rehausser l'effet de l'œuvre par un éclat doré, comme l'indiquent John Boardman et Claude Rolley.[160] Cet élément semble être le seul que nous puissions restituer avec certitude à l'heure actuelle.

Nous comprenons donc, une fois de plus, que la détermination de la polychromie est étroitement liée à l'interprétation de la sculpture formulée par les chercheurs. La restitution polychromique contribuerait sans aucun doute à l'interprétation de la sculpture, tout comme la détermination du sujet représenté permettrait d'enquêter sur la polychromie de l'œuvre. Nous pourrions éventuellement envisager une restitution polychromique en comparant les pigments retrouvés sur le « Jeune homme de Mozia » avec ceux d'œuvres contemporaines qui auraient une restitution plus sûre. Cependant, il s'agit d'un travail conséquent qui reste encore trop incertain. Malheureusement, en raison du manque de données, il semble donc que la question de la polychromie du « Jeune homme de Mozia » ne puisse actuellement être résolue.

[158] TUSA 1997 a, p. 238.
[159] FALSONE 1987, p. 420 ; BISI 1988, p. 74.
[160] BOARDMAN 1991, p. 12 ; ROLLEY 1994, pp. 79-80.

5. Le « Jeune homme de Mozia » dans son environnement culturel et artistique

Depuis 1979, l'étude du « Jeune homme de Mozia » s'est attachée à déterminer ses qualités et défauts, soulevant une série de questionnements et de problèmes pour lesquels les divergences d'opinions étaient parfois trop importantes. Dans ce cadre, la remise en contexte de l'œuvre d'un point de vue artistique, historique et archéologique semble cruciale pour exploiter ou contredire certains de ces avis.

5.1. Mise en série des caractéristiques de l'œuvre

La mise en série des caractéristiques et éléments composant la sculpture est une manière de mieux appréhender l'œuvre, car elle permet de déterminer les motifs et la typologie qui ont inspiré la création de la statue. Une telle confrontation est essentielle dans l'étude du « Jeune homme de Mozia » puisque les chercheurs éprouvent des difficultés à s'accorder sur l'interprétation des éléments qui le composent. Cette étape est également nécessaire, car elle permet de dégager des tendances, de restreindre les possibilités d'identification du jeune homme et enfin, d'encadrer le débat sur la datation.

5.1.1. La tête

La tête du « Jeune homme de Mozia » a souvent été opposée à son corps. Si l'attitude conférée à ce dernier sera envisagée par la suite, il est indispensable de présenter les parallèles les plus proches avec la tête afin d'appuyer les arguments rapportés jusqu'ici.

À ma connaissance, aucun auteur ne remet en cause les traits sévères de la tête du « Jeune homme de Mozia ». La sculpture présente indéniablement un visage correspondant aux canons de l'époque malgré les nombreux éclats sur le visage. En effet, la comparaison avec de célèbres têtes provenant de la Grèce continentale ou de Sicile est significative à cet égard. Que ce soit la tête du « *kouros* d'Aristodikos » **(Ill. 64)**, du Céramique d'Athènes **(Ill. 53)**, de l'« Éphèbe de Critios » **(Ill. 56 et 57)** ou encore de l'Héraclès de la métope du temple E de Sélinonte **(Ill. 55)**, toutes sont mobilisées de manière récurrente pour illustrer

ce lien que nous ne pouvons pas remettre en cause, à savoir le style sévère auquel elles sont attribuées.[161]

Ces têtes partagent également une coiffure de type archaïque, renforçant ainsi l'attribution stylistique, à l'exception de l'« Éphèbe de Critios », qui présente un autre type de coiffure. Comme le « Jeune homme de Mozia », elles présentent une triple rangée de boucles « à perles » encadrant un front rectangulaire, alors que la nuque est bordée d'une double rangée de ces mêmes boucles.

Le traitement du visage, fermé par les boucles, est également retrouvé sur l'acrolithe Ludovisi **(Ill. 65)**. Cette œuvre, dédiée probablement au culte de Vénus Érycine à Rome, proviendrait originellement de Sicile, comme l'avance Pier Guzzo. Le rapprochement entre les deux œuvres se manifeste aussi dans la manière dont la rangée de boucles se termine au niveau des oreilles. Même s'il s'agit d'une représentation féminine, probablement d'une autre nature en raison de son contexte de provenance, quelques auteurs l'ont citée pour son traitement comparable.[162] En effet, bien qu'elle soit antérieure au « Jeune homme de Mozia », certains de ses traits sont similaires. L'acrolithe Ludovisi est une œuvre pertinente dans notre enquête car elle encourage une parenté entre le « Jeune homme de Mozia » et la sculpture plus ou moins contemporaine de Sicile.

Un dernier détail à soulever concernant le visage du « Jeune homme de Mozia » est l'absence de barbe, justifiant l'identification d'une figure juvénile plutôt que d'un homme mature. Contrairement à l'Aurige de Delphes **(Ill. 18)**, le jeune homme est imberbe et ce détail, comme l'ont fait remarquer Hans P. Isler et Siri Sande, et qui n'est pas envisagé par Sandro Stucchi, est pourtant central pour réfuter l'hypothèse de la représentation de Dédale.[163] En effet, les représentations habituelles de cette figure mythologique, régulièrement en duo avec son fils, le montrent comme un homme mature. Une caractéristique généralement soulignée par sa barbe. Cette particularité serait d'autant plus attendue en raison du moment du mythe représenté par la statue selon Sandro Stucchi car il se situe après la mort d'Icare. Dédale est donc une figure paternelle à laquelle est associée une certaine maturité en raison de son savoir. C'est pourquoi je soutiens l'avis de

[161] RIDGWAY 1970, pp. 31-32 ; BOARDMAN 1991, pp. 20-21, p. 26 ; ROLLEY 1994, pp. 173-174, pp. 310-311 et pp. 323-324 ; BOL 2002, pp. 2-3 ; Cf. n. 2.
[162] GUZZO 1987, p. 39 ; RIDGWAY 1995, p. 40.
[163] ISLER 1988, p. 140 ; SANDE 1992, p. 41.

Hans P. Isler et Siri Sande : représenter Dédale sous une forme juvénile n'aurait pas de sens.[164] Ce détail nous permet par conséquent d'écarter une première hypothèse d'interprétation en se basant simplement sur un argument iconographique.

5.1.2. Le couvre-chef

Plusieurs hypothèses ont été proposées pour la restitution du couvre-chef. Souvent, ces dernières permettent de rassembler des interprétations de nature différente dans une même restitution. Parmi celles-ci, la couronne semble, de prime abord, être l'attribut le plus probable. Cependant, quelques détails entravent cette attribution selon moi. D'une part, la calotte crânienne du « Jeune homme de Mozia » est laissée brute. En effet, elle ne présente pas de léger rendu de cheveux, contrairement à la coiffure de l'« Éphèbe de Critios » **(Ill. 56 et 57)** qui est travaillée avec de fines ciselures. Cela devrait indiquer qu'il existait un couvre-chef qui recouvrait l'entièreté de la calotte et qui ne nécessitait pas d'achever cette partie non-visible de l'œuvre, excluant selon moi l'hypothèse d'une couronne ou d'un bandeau.[165]

D'autre part, les auteurs ayant suggéré cette restitution ne semblent pas avoir pris en compte les tirants en bronze insérés dans le crâne du jeune homme. En effet, comme le souligne John K. Papadopoulos, l'emplacement et le nombre de broches dans le crâne du jeune homme ont rarement été considérés, alors qu'ils sont essentiels pour comprendre ce qu'ils étaient destinés à supporter. Dans la continuité de son observation, l'auteur a donc proposé de restituer un imposant *kalathos* **(Ill. 42)**. Cependant, l'attestation de ce type de couvre-chef dans l'art de la ronde-bosse, pour cette période sévère, semble rare. Le peu de

[164] Bien que l'argumentation de Sandro Stucchi soit complète et convaincante sur certains points, il semble que son interprétation doit être mise de côté en raison de ce détail. De plus, les exemples que l'auteur mobilise pour identifier Dédale, notamment le Dédale d'Amman **(Ill. 28)**, présentent clairement le détail de la barbe. En consultant un ouvrage tel que le *LIMC*, nous constatons que la tendance générale est de représenter Dédale avec une barbe, qu'il soit seul ou accompagné de son fils Icare (Jacob E. NYENHUIS, s.v. « Daidalos et Ikaros », *LIMC* III, 1 (1986), pp. 237-242 ; Jacob E. NYENHUIS, s.v. « Daidalos et Ikaros », *LIMC* III, 2 (1986), pp. 313-321.).

[165] Le *menískos* semble toutefois apparaître sur des calottes crâniennes dont les cheveux ne sont pas détaillés, ce qui pourrait effectivement être une solution envisageable pour la reconstruction du couvre-chef du « Jeune homme de Mozia ». Toutefois, comme le précise Claude Rolley, les tirants insérés au sommet du crâne de plusieurs *korè* servaient au maintien de casques, comme cela a également été attesté pour le Bronze A de Riace **(Ill. 73)**. Il semble donc que, dans le cas du « Jeune homme de Mozia », le couvre-chef était plus important qu'un simple *menískos*, tel qu'un casque par exemple (RIDGWAY 1990 ; ROLLEY 1994, pp. 80-81 ; BOL 2002, pp. 10-11.).

diversification des supports mobilisés par l'auteur remet donc en question cette restitution.[166] Un tel couvre-chef aurait-il permis d'assurer l'équilibre de la statue ?

Les hypothèses les plus aptes à justifier cette calotte crânienne inachevée et les tiges du crâne semblent donc être la léonté, le casque ou le bonnet. Dans ce cadre, les sculptures chypriotes **(Ill. 47)** attestent bien de l'usage de la première dans le type de « l'Héraclès chypriote ». La figure divine est coiffée d'une imposante léonté nouée au niveau de la poitrine. Nous pourrions également rapprocher cette restitution à l'Héraclès des métopes de Sélinonte **(Ill. 55)**, étant donné que ce dernier est également représenté avec sa léonté nouée autour du cou.

Néanmoins, l'argument du casque ou du bonnet semble proportionnellement plus probable. En effet, plusieurs œuvres datées de la première moitié du V^e^ siècle av. J.-C., voire quelques décennies plus tôt, présentent une calotte crânienne semblable avec un ou plusieurs trous dans le crâne. C'est notamment cette piste de restitution qui est aujourd'hui envisagée pour la tête du « *kouros* d'Aristodikos » **(Ill. 64)** et pour la tête provenant du Céramique d'Athènes **(Ill. 53)**. Les propositions de restitutions pour ces œuvres se sont d'ailleurs orientées vers le casque, en raison des broches qu'elles présentent pour la fixation du couvre-chef.[167]

5.1.3. La bande thoracique

La bande thoracique constitue un obstacle supplémentaire pour les auteurs, étant soit interprétée comme punique, soit comme grecque. Cet élément a trouvé une justification pour toutes les hypothèses, mais pour lequel certaines explications s'avèrent moins convaincantes. Car, dans le premier cas, seules quelques représentations iconographiques issues du monde assyrien ont été présentées comme point de comparaison. Cependant, « *dans l'art assyrien, les ceintures sont portées par les soldats et non par des prêtres, à la taille et non à la poitrine* »[168]. Effectivement, l'observation faite par ces auteurs peut être

[166] Malcolm Bell a également proposé une restitution en fonction des tirants de bronze. Il justifie l'emplacement circulaire des quatre trous par la présence d'une couronne. Malheureusement, il ne prend pas en compte le cinquième trou sommital (BELL 1995, p. 9.) ; PAPADOPOULOS 2014, p. 400.
[167] RIDGWAY 1990, p. 593 ; ROLLEY 1994, pp. 173-174 et pp. 325-326 ; ODO PAVESE 1996, pp. 13-14 ; MARCONI 2014, pp. 438-439.
[168] PALAGIA 2011, p. 285 (traduction personnelle) ; Ce constat est également partagé par Claude Rolley (ROLLEY 1994, p. 391, n. 25.).

appliquée pour les portes de Balawat **(Ill. 49)**, au relief de Karkémish **(Ill. 50)**, ainsi qu'à la Frise des Archers du palais de Darius I **(Ill. 51)**, qui sont, par ailleurs, des exemples mobilisés dans le cadre de l'interprétation de la figure en tant qu'Hamilcar.

Les quelques représentations d'un membre sacerdotal lié à un culte phénico-punique se caractérisent par des bandes ceintes au niveau de la taille, voire légèrement plus haut, mais ne se retrouvent pas sous les aisselles. Seul le relief Tivoli **(Ill. 44)**, présenté par Gioacchino Falsone, pourrait correspondre. Mais, une fois de plus, la correspondance des ceintures présentées n'est pas entièrement convaincante, d'autant plus que la description faite par Silius Italicus **(Annexe 9)** ne correspond pas à notre statue.[169] Si la bande thoracique et le vêtement mentionnés par l'auteur antique pourraient être rapprochés au « Jeune homme de Mozia », le texte mentionne cependant des prêtres au crâne rasé et des bandelettes ceintes autour du front, remettant alors en question le rapprochement établit.

Dans le cas de l'hypothèse du personnage punique, il semble donc que l'identification la plus proche de ce type de bande thoracique relève de la représentation de soldats, bien qu'elle ne soit pas portée exactement de la même manière. De plus, il faut noter que tous les exemples envisagés ne sont pas forcément contemporains de notre sculpture.

Dans le second cas, les parallèles avec le monde grec ne sont pas plus nombreux. Seule la « Coureuse laconienne » **(Ill. 32)** mérite d'être présentée comme le plus proche parallèle dont nous disposons à l'heure actuelle. Un rapprochement qui est également significatif en ce qui concerne les plis du vêtement sinueux. Cependant, il est nécessaire de préciser qu'il s'agit d'une œuvre romaine représentant une figure féminine, vêtue d'une courte tunique, qui ne peut donc entièrement résoudre le problème d'identification de notre personnage masculin.

Selon Maria Rosaria La Lomia, la bande thoracique est la représentation d'une ceinture liée à la performance théâtrale, le *machalister*. Toutefois, cette hypothèse semble devoir être écartée puisqu'aucun parallèle iconographique précis n'a pu être fourni par l'autrice.

L'interprétation la plus convaincante reste donc celle illustrée par les pièces de monnaie grecques et puniques de Sicile **(Ill. 19)**, souvent citées comme argument pour intégrer la bande thoracique au costume des auriges. En effet, sur un très grand nombre de ces pièces,

[169] SILIUS ITALICUS, *La Guerre Punique* III, 23-31.

le thème du quadrige est représenté. Cependant, parmi toutes ces pièces, une seule permet, selon moi, de clairement identifier une bande thoracique sous les aisselles **(Ill. 21)**. Il me semble que les autres pièces citées sont parfois de si petite dimension qu'il est délicat d'affirmer la présence systématique de la ceinture. Néanmoins, cette pièce reste le seul parallèle iconographique pertinent, d'autant plus que cette comparaison dépasse le cas de la bande thoracique.

5.1.4. Le vêtement

La longue tunique portée par le « Jeune homme de Mozia » a constitué un autre obstacle important, dont le principal sujet de controverse est l'accent porté sur la nudité. Alors que ce point ne semble pas être exploité dans la sphère punique, l'argument de la longueur du vêtement a, quant à lui, été développé par les deux camps. En effet, les longues tuniques sont attestées dans les représentations iconographiques issues du monde oriental, mais cela ne semble pas suffisant pour qualifier cette robe de « punique ».

Car du côté du monde grec, l'identification du *chiton* s'appuie également sur cet argument de la longueur. Dans ce cadre, les auteurs n'ont pas manqué de citer l'Aurige de Delphes **(Ill. 18)** pour soutenir leur interprétation du « Jeune homme de Mozia ». En effet, l'œuvre serait contemporaine de la sculpture de Mozia et est également attribuée au style sévère.[170] Cependant, même si ces auteurs ont parfois relevé les différences entre les deux œuvres qu'ils ne considéraient pas comme rédhibitoires, il me semble que l'Aurige de Delphes est trop facilement cité. À cet égard, j'aimerais rappeler plusieurs éléments, comme l'ont déjà fait plusieurs auteurs avant moi, afin d'encadrer cette comparaison :

- L'Aurige de Delphes est une œuvre en bronze, tandis que le « Jeune homme de Mozia » est fait de marbre.
- L'Aurige de Delphes est une œuvre statique et équilibrée dans sa pondération, tandis que le « Jeune homme de Mozia » est dynamique et presque instable.
- L'Aurige de Delphes porte un vêtement lourd avec des manches, ceinturé au niveau de la taille créant un léger bourrelet dans le tissu. La draperie présente des plis épais qui tombent droit, tandis que le vêtement du « Jeune homme de Mozia » est

[170] RIDGWAY 1970, pp. 33-34 ; BOARDMAN 1991, p. 52 ; ROLLEY 1994, pp. 344-347 ; BOL 2002, p. 10.

clairement différent : ses plis sont étroits et sinueux, le tissu est fin, moulant le corps du jeune homme, alors que sa bande thoracique est serrée sous les aisselles.

Ces différences sont, selon moi, suffisamment importantes pour limiter la comparaison avec l'Aurige de Delphes et ne permettent pas de l'utiliser comme argument dans l'identification du vêtement. D'autant plus que l'interprétation même du *chiton* laisse planer le doute, car dans ses multiples définitions, ce vêtement est porté par les auriges, les acteurs, les danseurs et les musiciens.

C'est en enquêtant sur la nudité suggérée par le vêtement que nous pourrions tenter de tirer davantage de conclusions. Bien que Gioacchino Falsone estime que l'accent porté sur les parties génitales est insolite pour l'art grec contemporain, il me semble que nous pouvons démontrer le contraire en faisant appel à quelques exemples célèbres.[171]

En effet, Jiri Frel a expliqué la finesse du vêtement comme une volonté d'évoquer un vêtement mouillé par la sueur du conducteur après l'effort fourni lors de la course.[172] Une lecture qui pourrait trouver un appui dans les vêtements des figures féminines du trône Ludovisi **(Ill. 66 et 67)**, dont la provenance exacte oscille entre le sanctuaire d'Aphrodite de Locres ou d'Éryx.[173] Cette pièce est essentielle dans le cas de notre mise en série, compte tenu du fait qu'elle est issue d'un contexte sicilien contemporain, et qu'elle présente un rendu sinueux des plis du vêtement, proche du traitement des plis de la tunique du « Jeune homme de Mozia ».

Cependant, bien que les rendus des plis soient similaires, trahissant sans doute une influence ionienne, le contexte de la scène implique que les vêtements du trône Ludovisi ne peuvent être interprétés de la même manière. D'une part, la naissance d'Aphrodite représente la déesse sortant l'eau, avec cette draperie mouillée qui a pour conséquence de révéler chacune des formes de son corps. D'autre part, un jeune homme vêtu d'un tissu fin et non mouillé, puisque le vêtement reste ample à certains endroits de son corps, particulièrement entre les jambes **(Ill. 13.1 et 13.2)**. Comme l'ont déclaré plusieurs

[171] FALSONE 1987, p. 424.
[172] FREL 1985, p. 68.
[173] RIDGWAY 1970, pp. 50-51, p. 99 ; ROLLEY 1994, p. 314 ; BOL 2002, pp. 62-63 ; « Collezione Boncompagni Ludovisi », in MUSEO NAZIONALE ROMANO, [en ligne], https://museonazionaleromano.beniculturali.it/palazzo-altemps/collezione-boncompagni-ludovisi/, consulté le 11 avril 2024.

auteurs, le vêtement du « Jeune homme de Mozia » n'est donc pas mouillé.[174] Néanmoins, le rapprochement entre la tunique du jeune homme et du vêtement des deux figures latérales de la face principale du trône Ludovisi **(Ill. 66)** semble plus pertinent.

La finesse du vêtement semble plutôt trahir une tendance locale ou une influence ionienne dans le traitement des plis, comme l'a formulé Nina Bode.[175] Dans la sphère sicilienne, il est bon de rappeler, une fois de plus, la proximité de la sculpture de Mozia avec les métopes du temple E de Sélinonte, et plus précisément la métope représentant Athéna **(Ill. 54)**. Les plis du bas du vêtement de la déesse évoquent le traitement des volants de la tunique du jeune homme, ainsi que la finesse dans le traitement de la draperie, qui suggère la jambe sous-jacente. De la même manière, des comparaisons ponctuelles sont également proposées avec la « stèle Leukothea » **(Ill. 60)** en raison de la finesse et du rendu des plis des vêtements, qui soulignent une fois de plus le corps sous-jacent, trahissant clairement l'influence des sculpteurs de Paros et donc une influence ionienne.[176]

Bien que ces comparaisons soient pertinentes, il faut toutefois à nouveau constater qu'elles concernent toujours des sujets féminins. Les comparaisons avec des figures masculines se font rares pour la période du V^e^ siècle av. J.-C. Un phénomène qui s'explique certainement par la tendance dans le monde grec à représenter les figures masculines nues afin de mettre en avant un corps idéalisé. Cependant, cette rareté ne rend pas ce type de représentation inexistante. En effet, Maria Rosaria La Lomia a eu l'occasion de présenter plusieurs œuvres du V^e^ siècle av. J.-C. attestant que la tendance de marquer les parties génitales n'est pas inhabituelle pour cette époque. Toutefois, comme le montrent les exemples mobilisés par l'autrice, cette tendance est principalement attestée dans l'art de la peinture sur vases et semble plus rare dans l'art de la sculpture.[177]

Néanmoins, nous pouvons envisager le « *kouros* drapé » de Syracuse **(Ill. 68)**, qui est rarement cité.[178] L'œuvre représente une figure masculine semi-vêtue d'un manteau, et même s'il ne porte pas de longue tunique, il prouve que la sculpture masculine du VI^e^ et V^e^ siècle av. J.-C. en Sicile pouvait être vêtue. De plus, cette comparaison est d'autant plus pertinente que le rendu des plis, en particulier sur la hanche gauche, rappelle les incisions

[174] STUCCHI 1987, pp. 8-9, n. 21 ; ODO PAVESE 1996, p. 9 ; BODE 2001, p. 38.
[175] BODE 2001, p. 38.
[176] RIDGWAY 1970, pp. 94-95 ; ROLLEY 1994, p. 386 ; BOL 2002, pp. 60-61.
[177] LA LOMIA 1989, pp. 387-389.
[178] GUZZO 1987, p. 40 ; ROLLEY 1994, p. 300 ; ODO PAVESE 1996, p. 9.

presque charnelles du vêtement du « Jeune homme de Mozia » au niveau du torse et de la jambe droite **(Ill. 1, 13.1 et 13.3)**. L'accent porté sur les parties génitales de la sculpture de Mozia doit donc être perçu, selon moi, comme une conséquence de la finesse du drapé représenté.

La multiplication des exemples cités ci-dessus encourage donc une lecture grecque du vêtement du jeune homme. En effet, cette nudité évoquée et l'accent mis sur les parties génitales ne sont pas exceptionnels pour cette époque dans le monde grec, et semblent d'ailleurs plus attestés que dans le monde punique.

Mais alors, comment définir plus précisément son vêtement ? Un détail, peut-être crucial, a été relevé, à juste titre, par Maria Rosaria La Lomia. Bien que le vêtement consiste en de nombreux plis finement incisés, un se distingue davantage des autres. Il se situe sur le côté droit de la sculpture et court depuis l'encolure, disparaît sous la bande thoracique avant de poursuivre sa route jusqu'au au pied du vêtement **(Ill. 4.3)**.[179] Comme beaucoup d'auteurs, je serais certainement passée à côté de ce détail si l'autrice n'avait pas attiré mon attention dessus. Nous pourrions effectivement croire qu'il fait partie de la multitude de plis qui caractérisent le vêtement du jeune homme, mais en raison de son traitement plus profond, il semble plutôt indiquer une ouverture de la tunique.

Évidemment, ce détail, couplé à la nudité suggérée, a été envisagé par l'autrice comme l'évocation du *tarantinon*. Un vêtement connu pour sa légèreté, porté par les acteurs, et qui correspondrait donc à la féminité perçue dans l'œuvre. Malheureusement, nous ne possédons pas beaucoup d'informations sur cet habit, encore moins sur sa représentation iconographique. Il serait d'ailleurs légitime de se demander si l'ouverture du vêtement est suffisante pour déterminer l'interprétation de celui-ci et donc l'appartenance du jeune homme au monde du spectacle.

En revanche, cette « féminité » relevée par l'autrice et souvent perçue dans le « Jeune homme de Mozia » s'explique plutôt par la simple présence du vêtement qui souligne ses formes. Sans ce vêtement, la nudité primerait et l'œuvre ne serait alors plus qualifiée de « féminine », mais de « virile » et d'« héroïque ».

[179] LA LOMIA 1988, p. 11.

Le parallèle de ce vêtement trouve un très bon reflet dans un tétradrachme de Syracuse **(Ill. 21)** qui constitue déjà un parallèle iconographique pertinent pour la bande thoracique. Dans le cas du vêtement, l'individu porte également une longue robe, proche du corps, caractérisée par de fins plis sinueux, et qui suggèrent une certaine légèreté, voire transparence du tissu. Cette correspondance encourage donc l'interprétation du « Jeune homme de Mozia » en tant qu'athlète ou aurige.

Pourtant, cette évocation de nudité pourrait également encourager l'hypothèse de Nikolaos Yalouris, qui propose la représentation d'un danseur de pyrrhique. Cette caractéristique est assez bien attestée iconographiquement dans la peinture sur vase, où le sujet peut être représenté nu ou vêtu d'un *chiton*. De plus, un argument supplémentaire de cet auteur, que j'ai volontairement omis de présenter jusqu'ici, irait dans le sens de cette interprétation. La figure féminine sur le cratère en cloche attribuée au peintre de Pothos **(Ill. 69)** semble bel et bien correspondre à l'équivalent féminin de la statue de Mozia. Pour rappel, la pratique de la pyrrhique pouvait être réalisée par les deux genres. Par conséquent, cela ne devrait pas constituer un obstacle à cette hypothèse. La ceinture, l'encolure, et la forme même du vêtement sont autant de points de comparaison proches qui ne peuvent être ignorés dans l'interprétation du « Jeune homme de Mozia ». Malheureusement, nous sommes, une fois de plus, limités par la documentation. En effet, cette corrélation « parfaite » avec la sculpture n'est attestée que sur un seul vase, alors que la majorité de cette iconographie de la danseuse ou du danseur de pyrrhique représente majoritairement le sujet nu.

Le « Jeune homme de Mozia » s'éloigne donc de la nudité héroïque et mythologique conférée aux sculptures grecques de son époque. Une absence de nudité qui ne signifie pourtant pas que l'œuvre est en marge de son temps. Cette nudité nous invite à reconsidérer notre manière d'appréhender l'art sévère, ainsi que les critères qui nous ont parfois enfermés dans une vision dichotomique entre une figure nue et une figure habillée. Avec la figure du « Jeune homme de Mozia », nous trouvons un juste milieu.

Le tétradrachme de Syracuse et le cratère du peintre de Pothos constituent, selon moi, les deux seuls parallèles pertinents concernant le vêtement et la bande thoracique. Cependant, en raison du caractère unique de ces exemples, nous devons rester prudents. Il serait évidemment plus sûr de multiplier les parallèles iconographiques afin de déterminer si nous avons affaire à une tendance ou une exception dans la représentation de ces thèmes.

5.1.5. L'attitude

L'attitude du « Jeune homme de Mozia » ne semble pas laisser de doute. En effet, la majorité des auteurs s'accordent à dire que le jeune homme avait la main gauche sur la hanche, tandis que le bras droit était levé. Dans ce cadre, nous pourrions envisager trois typologies qui justifieraient ce bras levé. L'étude menée par Mario Denti, déjà mentionnée précédemment, ainsi que la thèse de Nina Bode, nous servent de base dans la reconstruction de son attitude. Cependant, en raison de son interprétation personnelle de l'œuvre, Mario Denti s'est concentré sur l'iconographie des auriges, le conduisant à établir des parallèles tant dans la position des bras que des jambes, accessoirisé d'un fouet et d'un casque. En revanche, Nina Bode interprète l'attitude du jeune homme en lien avec la représentation d'Hamilcar.[180]

En raison de sa pondération et de sa composition, il me semble que le « Jeune homme de Mozia » ne pouvait pas tenir dans une caisse de char, bien que cette hypothèse ait été proposée par certains auteurs qui favorisent l'idée d'un groupe **(Ill. 23, 24 et 26)**. Malgré les iconographies associant un aurige à un char, l'équilibre de l'œuvre dans un char aurait été trop instable et aurait difficilement justifié la position du bras droit levé.

De plus, la reconstruction du char proposée par les auteurs mérite d'être critiquée, notamment en ce qui concerne la représentation du « Jeune homme de Mozia ». Comme le souligne Nina Bode, les reconstructions de Luigi Polacco **(Ill. 23 et 24)** ne respectent pas la pondération de l'œuvre. De plus, la tête est mal représentée. En effet, normalement légèrement tournée vers la gauche, elle ne devrait pas être visible dans une telle reconstruction.[181]

Cette reconstruction dans la caisse d'un char soulève des questions sur le soin apporté aux détails de la face avant de l'œuvre, tels que le genou, les parties génitales ou encore les plis et les volants du vêtement. Pourquoi s'attarder sur ces détails si l'objectif était de les cacher derrière la caisse d'un char ? Cette reconstruction est peut-être, une fois de plus, influencée par le cas de l'Aurige de Delphes **(Ill. 18)**. Cependant, le problème avec les comparaisons trop fréquentes entre le « Jeune homme de Mozia » et l'Aurige de Delphes implique de comparer des poses qui ne peuvent être comparables *stricto sensu,* comme ce fut

[180] DENTI 1997, pp. 121-122 ; BODE 2001.
[181] BODE 2001, p. 47.

mentionné précédemment. Le « Jeune homme de Mozia » est clairement représenté dans un mouvement de torsion, presque déséquilibré, ce qui se concilie difficilement avec l'idée de le restituer dans une caisse de char. En revanche, l'Aurige de Delphes correspond davantage à ce scénario en raison de sa pondération stable, solidement ancré dans le char dont il tenait les rênes.

Deux autres typologies peuvent encore être envisagées. Le manque d'équilibre dans la pose du « Jeune homme de Mozia » justifierait la restitution d'une lance dans sa main droite, rattachant ainsi la sculpture au type bien connu du « porteur de lance ». En effet, la pondération conforterait cette restitution. Comme le remarque Nina Bode, en observant l'œuvre depuis sa face arrière, la figure présente un déplacement du poids vers la droite bien que la jambe d'appuis corresponde à la gauche. La figure est donc représentée au repos.[182]

De plus, cette typologie est attestée iconographiquement pour la première moitié du V^e^ siècle av. J.-C. Dans l'art de la sculpture en ronde-bosse, nous retrouvons le motif de la main portée sur la hanche qui sert d'appui, alors que l'autre main est placée en hauteur du côté de la jambe libre. L'« Oinomaos » du fronton oriental du temple de Zeus à Olympie **(Ill. 17 et 63)** en est un exemple. À l'exception près que sa position est dans le sens contraire et qu'il s'agit d'une figure sculptée intégrée dans la composition d'un fronton. Le cas d'« Oinomaos » est d'autant plus particulier que ce dernier est également un aurige, ce qui favorise donc cette interprétation. Une autre attestation de ce schéma, légèrement plus ancienne, est l'Athéna de l'Acropole **(Ill. 70)**.[183]

Cette typologie est également attestée dans les arts bidimensionnels, notamment dans un parallèle exact avec l'amphore panathénaïque du peintre du Triptolème **(Ill. 71)**. Elle représente, sur l'une de ces faces, un athlète dont l'attitude correspond iconographiquement et chronologiquement. Dans ce cadre, nous pouvons rappeler, une fois de plus, la figure féminine du cratère en cloche du peintre de Pothos **(Ill. 69)**, qui s'inspire également de cette typologie et constitue un autre excellent parallèle pour la sculpture de Mozia.

[182] BODE 2001, pp. 35-36.
[183] RIDGWAY 1970, pp. 17-23 ; BOARDMAN 1991, pp. 33-50 ; ROLLEY 1994, p. 351, pp. 363-377 ; BOL 2002, pp. 33-40 ; DENTI 1997 ; BODE 2001.

Enfin, la dernière typologie envisagée est celle de l'auto-couronnement, supposant que le bras droit était levé et plié. Cette attitude sert notamment de base pour les reconstructions de Carlo Odo Pavese **(Ill. 26)** et de Mario Denti. Certaines représentations iconographiques combinent cette attitude à la présence de la figure dans la caisse d'un char, comme le souligne Mario Denti.[184] Cependant, un détail gênant de cette reconstruction est relevé par Nina Bode et Olga Palagia : l'orientation de la tête du jeune homme est opposée à sa main droite, qui devait tenir la couronne, constituant un non-sens dans la reconstruction d'une telle attitude.[185]

L'attestation iconographique du mouvement du bras droit plié vers la tête par d'autres hypothèses pourrait encourager une lecture différente. Un statère provenant de Métaponte, représentant Héraclès **(Ill. 72)** pourrait justement illustrer la typologie qui aurait servi d'inspiration à la création du « Jeune homme de Mozia », si nous suivons l'hypothèse d'une représentation d'Héraclès/Melqart **(Ill. 46)**. Bien que Paolo Moreno se soit basé sur le motif oriental du « dieu qui abat » sans faire appel à la numismatique, nous avons ici, selon moi, un exemple attestant de l'existence de cette attitude dans le monde grec, qui, par le support sur lequel elle était représentée, aurait facilité sa diffusion. Ainsi, malgré le contrapposto inversé et la nudité héroïque, la présence de la massue pourrait justifier la main droite levée.

Pourtant, l'attitude reconstruite par Paolo Moreno mérite quelques commentaires. Comme le remarque Nina Bode, les statuettes de l'« Héraclès chypriote » **(Ill. 47)** sont encore trop rigides pour être liées à la sculpture de Mozia, tandis que les autres exemples présentés par l'auteur n'adoptent jamais la même position que le « Jeune homme de Mozia », particulièrement pour le bras gauche posé sur la hanche.[186] Quant aux exemples tirés de l'époque impériale, ils semblent adopter une attitude trop moderne par rapport à la sculpture, comme le souligne Mario Denti.[187]

Parmi les autres justifications du bras droit levé, la reconstruction présentée par John K. Papadopoulos **(Ill. 42)** est à la fois surprenante et intéressante. En effet, il suggère que le

[184] ODO PAVESE 1990, pp. 32-33 ; DENTI 1997, pp. 121-124.
[185] BODE 2001, p. 47 ; PALAGIA 2011, p. 285.
[186] Selon l'autrice, les propositions de reconstructions de l'œuvre qui se basent sur un mouvement précis, comme celle de l'Héraclès/Melqart **(Ill. 46)** ou du Dédale proposée par Sandro Stucchi **(Ill. 30)**, sont en contradictions avec l'inclinaison de la tête (BODE 2001, p. 45.).
[187] DENTI 1997, p. 111, n. 5.

jeune homme pourrait avoir porté sur sa tête un imposant – et certainement lourd – *kalathos*. Ce type est fortement rapproché à celui de la figure à l'extrême droite, de la seconde rangée du cratère à volutes lucanien du peintre de la Karneia **(Ill. 38)**.

Cependant, que ce soit cette reconstruction ou celle de Paolo Moreno, il semble, une fois de plus, que la juxtaposition d'un tel couvre-chef ou d'une lourde massue à l'arrière de la figure soit difficilement conciliable avec l'œuvre. Comment aurait-elle pu rester en équilibre sans le soutien d'un mécanisme spécifique ? La pondération du « Jeune homme de Mozia » et son torse bombé laisse peu de place à de telles reconstructions.

Toutes les typologies présentées jusqu'ici existent à l'époque de la création de l'œuvre au sein du bassin méditerranéen et pourraient constituer des possibilités pour la reconstruction de la sculpture. Toutefois, ces typologies sont principalement attestées dans des figurations en deux dimensions, ce qui laisse perplexe quant à l'adaptation de certains types dans la statuaire. La stabilité de l'œuvre est un élément crucial à prendre en compte, et les difficultés liées au développement d'un socle non invasif, adapté à l'installation du « Jeune homme de Mozia » dans les musées, illustrent bien ce problème.[188]

Nous ne pouvons cependant pas nous étonner du déséquilibre de l'œuvre, qui semble correspondre à l'une des caractéristiques de l'art occidental au V^e^ siècle av. J.-C. Selon Claude Rolley, les artistes occidentaux de cette période semblent accorder plus d'intérêt dans la recherche du mouvement et à l'ouverture de leurs œuvres plutôt qu'à la recherche de l'équilibre parfait.[189] C'est pourquoi, il me semble que l'œuvre devait davantage correspondre à la typologie du « porteur de lance ». Le déséquilibre dans la pondération du jeune homme était alors sécurisé par un appui supplémentaire pour assurer sa stabilité. Cette typologie encourage donc l'interprétation d'une figure héroïsée, athlétique ou militaire telle qu'un aurige, un danseur de pyrrhique ou un tyran.

---

[188] En effet, au fil des ans, le système de fixation du « Jeune homme de Mozia » a rencontré quelques difficultés pour exposer l'œuvre librement. Lors de chacune des expositions de l'œuvre **(Annexe 2)**, l'enjeu était d'optimiser le socle d'exposition. Jusqu'en 2013, le système de stabilisation de l'œuvre s'appuyait sur le trou situé dans la partie sommitale du crâne, sans agrandir les dimensions originelles de ce trou. En 2013, le système fut repensé sous l'impulsion de Jerry Podany, pour développer un support permettant de libérer le « Jeune homme de Mozia », tout en le protégeant des dégâts potentiels pouvant être causés par des tremblements de terre (PAPADOPOULOS 2014, p. 402 ; « Getty Voice : A Siclian Journey », in GETTY, [en ligne], https://www.getty.edu/news/getty-voices-sicilian-journeys/ (page consultée le 12/04/2024, dernière mise à jour le 17 juin 2013) ; La notice « The Youth of Motya », Musée J. Whitaker, Mozia, consultée en juillet 2023.).

[189] ROLLEY 1994, p. 298.

Dans cette reconstruction, le contrapposto ne dénote pas avec la typologie du « porteur de lance », bien que certains aient utilisé ce point pour abaisser la datation du « Jeune homme de Mozia ». Considérer ce mouvement du bassin comme appartenant à la phase « mature » de l'art classique revient à commettre une erreur de jugement. En effet, ce contrapposto est déjà retrouvé dans des œuvres sévères telles que les Bronzes de Riace **(Ill. 73)**. Bien que ces œuvres soient en bronze, ce qui permet une meilleure liberté du mouvement, et qu'elles soient datées de la fin de la première moitié et de la seconde moitié du V^e^ siècle av. J.-C., la Bronze A constitue, selon moi, la preuve qu'il ne faut pas attendre la seconde moitié du V^e^ siècle av. J.-C. pour voir apparaître ce mouvement marqué du bassin. Le contrapposto du « Jeune homme de Mozia » fait partie des expérimentations caractéristiques de la période sévère, dont un des premiers exemples timides est l'« Éphèbe de Critios » **(Ill 56)**.[190] Cette comparaison avec ces œuvres permet d'ailleurs de placer chronologiquement le « Jeune homme de Mozia », suggérant une datation plus récente que l'« Éphèbe de Critios » mais antérieure à celle des Bronzes de Riace, c'est-à-dire sans doute durant la première moitié du V^e^ siècle av. J.-C, voire à la fin de celle-ci.[191]

Ce contrapposto contribue également à la lecture de l'attitude féminine, accentuant le déhanché du jeune homme et faisant ressortir ses fesses. Cette « féminité » perçue dans la statue semble en avoir perturbé plus d'un, surprenant les spectateurs par les courbes et les contours qui caractérisent le jeune homme. Il est vrai que cet effet semble dénoter par rapport à ce que nous pouvons retrouver à la même époque en Grèce. Les *kouroi* de la fin de la période archaïque, bien que nus, se caractérisent par une rigidité qui ne sera presque plus envisagée par la suite. À partir d'un regard moderne du XXI^e^ siècle, l'attitude conférée au « Jeune homme de Mozia » peut être qualifiée d'« érotique » en raison de la torsion du corps et du vêtement diaphane. Cependant, Clemente Marconi démontre qu'en s'intéressant de plus prêt à la production artistique de Sicile durant cette première moitié du V^e^ siècle av. J.-C., il semble que nous puissions définir ce que nous qualifions d'« érotisation » comme une des tendances de l'art sicilien. Une suggestion qu'il retrouve dans le corps d'Aphrodite sur le trône Ludovisi **(Ill. 66)** ainsi que dans le « *kouros* drapé » de Syracuse **(Ill. 68)**.[192]

[190] MARCONI 2014, p. 440.
[191] RIDGWAY 1970, pp. 31-32 ; BOARDMAN 1991, p. 26 ; ROLLEY 1994, pp. 323-324 et p. 342 ; BOL 2002, pp. 2-3, pp. 5-9.
[192] MARCONI 2014, p. 441.

Cette considération nous ramène au problème principal lorsque nous nous intéressons au style sévère, et plus particulièrement au style sévère en Occident. En effet, la littérature scientifique a souvent eu tendance à considérer le style sévère comme un phénomène régional, diffusé depuis des centres plus développés. Cette vision s'était donc principalement consacrée à l'étude de foyer de productions artistiques en Grèce. Comme le rappelle Claude Rolley, le concept de *Zeitstil* permet cependant de mettre en évidence que le style sévère est un phénomène lié à une époque, se manifestant dans plusieurs régions du monde méditerranéen grâce aux mouvements de personnes, encouragés par les échanges commerciaux et le phénomène des colonies. L'émergence du style sévère doit donc être comprise comme une réponse à des besoins contemporains apparus dans plusieurs régions, ce qui nous encourage à reconnaître des variations locales.[193] Parmi celles-ci, nous pourrions éventuellement intégrer ce traitement de la draperie particulier, commun à plusieurs œuvres issues du contexte artistique de la Sicile, et qui aurait été influencé ou enrichi par les traditions ioniennes.

Nous l'avons donc vu au travers des nombreux exemples présentés, l'attitude érotique que présente le « Jeune homme de Mozia » est répandue au V^e^ siècle av. J.-C, tout comme la typologie du « porteur de lance » à laquelle il pourrait correspondre. L'utilisation de cette typologie est retrouvée dans de nombreux thèmes qui pourraient principalement appuyer les hypothèses selon lesquelles la sculpture représente un aurige (ou un membre lié à cette sphère), un soldat, un danseur de pyrrhique ou une personnalité éminente. Dans ce cadre, le « Jeune homme de Mozia » semble donc davantage avoir été une sculpture indépendante, plutôt qu'avoir fait partie d'un groupe.

5.1.6. Le style

Concernant le style, la démonstration de l'appartenance du « Jeune homme de Mozia » au style sévère semble suffisamment appuyée. Toutefois, il est nécessaire d'apporter quelques remarques. En effet, nous manquons cruellement de documentation pour la période de 480 à 450 av. J.-C., période attribuée au style sévère. La fosse des Perses sur l'Acropole d'Athènes, le groupe des Tyrannoctones et le décor du temple d'Olympie en Grèce

[193] Bien que, pour Brunilde S. Ridgway, le style sévère ne soit pas régional, Claude Rolley en revanche, considère que le style se caractérise par des variations locales (RIDGWAY 1970, pp. 3-11 ; ROLLEY 1994, pp. 320-321.).

continentale sont les seuls éléments de repères chronologiques dans l'étude du style, auxquels nous pouvons ajouter quelques œuvres en ronde-bosse dont la datation absolue est presque certaine, comme l'Aurige de Delphes **(Ill. 18)**.[194] Il est donc difficile de mettre ces œuvres en série pour la simple et bonne raison que nous ne disposons pas suffisamment d'exemplaires dans l'art de la sculpture en ronde-bosse. Le « Jeune homme de Mozia » en atteste, illustrant les difficultés à l'intégrer dans une mise en série. Cependant, il ne doit pas être considéré comme un *unicum,* mais plutôt comme une œuvre s'intégrant dans les tendances et la production artistique de la Sicile, pour laquelle nous disposons de peu de documentation.

L'étude du style sévère est donc complexe et se confronte à la rareté de la documentation datée que nous possédons. C'est pourquoi, l'art occidental reste une des alternatives pour envisager ce style. Toutefois, il est crucial de ne pas adopter une approche inverse à l'athénocentrisme.[195] Nous devons garder à l'esprit que l'art sévère se manifeste dans plusieurs régions, dont l'art occidental est une variante, et que le canons que nous tentons d'établir ne sont donc pas systématiques au reste de la production.

Si la statue correspond effectivement aux critères modernes définissant le style sévère, il est toutefois difficile de ne pas s'interroger sur le phénomène du style archaïsant. L'attitude torsionnée du corps est peu habituelle pour ce que nous connaissons des sculptures en ronde-bosse de la même période. Cependant, cette réflexion semble dépassée car, elle se base sur l'idée qu'une sculpture sévère ne pouvait pas représenter fidèlement la réalité anatomique, sous prétexte que le style est antérieur aux œuvres de la période classique ou hellénistique, souvent envisagées comme l'apogée de la sculpture grecque.

---

[194] Cette difficulté à établir une chronologie est également liée au fait que la majorité des œuvres de style sévère sont en réalité des œuvres de l'époque romaine, impliquant donc des modifications propres à l'art romain. De plus, le matériau privilégié pour cette époque est le bronze, ayant pour conséquence qu'un grand nombre d'entre elles ont dû être fondues, et, par conséquent, ne nous sont pas parvenues (RIDGWAY 1970, pp. 3-11 ; ROLLEY 1994, pp. 320-321 ; BOL 2002, pp. 4-5.).

[195] Claude Rolley rappelle que certains acteurs du monde scientifique ont trop longtemps ignoré l'art occidental, au profit de l'étude de l'art de la Grèce, qui semblait incarner le reflet d'une des productions des « *plus accomplies et par conséquent les plus caractéristiques de l'hellénisme* ». Cette vision est notamment ressentie chez John Boardman (ROLLEY 1994, p. 298.). En effet, bien que son ouvrage envisage quelques œuvres occidentales, il reste une hiérarchisation sous-jacente de l'art grec, notamment à propos du trône Ludovisi **(Ill. 66 et 67)**, pour lequel John Boardman estime qu'il n'existe pas de preuve d'un travail sur marbre aussi qualitatif en Occident pour cette période. Son ouvrage n'inclut par ailleurs aucune notice sur le « Jeune homme de Mozia », qui chamboule pourtant la littérature scientifique depuis 1980 (BOARDMAN 1991, p. 67.).

À ce sujet, les réflexions développées par Erwin Pochmarski sont pertinentes. Selon lui, le « Jeune homme de Mozia » serait un témoin de l'éclectisme des artistes de la seconde moitié du Ve siècle av. J.-C., mêlant des motifs anciens lié à un goût archaïsant, notamment ressentit dans le traitement de la tête, alors que le corps serait en accord avec la production artistique de son temps.[196] Malheureusement, l'auteur semble prendre l'art attique comme référent, en négligeant quelque peu la production artistique des sphères périphériques.

Bien que nous ne puissions pas réfuter cet appel conscient aux motifs anciens, il semble que nous n'ayons pas besoin de considérer une datation aussi récente pour ce phénomène. Nina Bode démontre, dans sa thèse à propos du « Jeune homme de Mozia », que l'archaïsme présent dans la tête du jeune homme pourrait être lié à une composante iconographique spécifique que l'artiste aurait intégrée à la suite d'un choix ou d'une demande de la part du commanditaire. Toutefois, ce choix n'a pas empêché la transmission des formes artistiques contemporaines, perceptibles dans le rendu du corps. L'autrice rappelle à cet égard le guerrier mourant du fronton oriental du temple d'Aphaïa d'Egine **(Ill. 74)**, dont le schéma de composition est en rupture avec celui des autres figures du fronton.[197] Ainsi, pourquoi ne pas attribuer ce corps, animé d'un mouvement organique, à la fin de la première moitié du Ve siècle av. J.-C., et l'envisager comme l'un des témoins du style sévère en Sicile ?

Le style soulève également la question de l'attribution de l'œuvre à Pythagoras de Rhégion pour laquelle il faut rester prudent. En effet, comme pour la majorité des maîtres de la sculpture grecque, nous disposons d'informations limitées à propos de Pythagoras de Rhégion. Bien que nous ayons à disposition la description du style de l'artiste fournie par Diogène Laërce, et reprise par Pline l'Ancien **(Annexe 11)**, ce témoignage reste toutefois sommaire.[198]

De plus, Claude Rolley souligne que Diogène Laërce emploie le terme « *symmetria* » pour désigner les recherches menées par Pythagoras, tandis que Pline l'Ancien fait référence aux recherches mathématiques liées à un système de proportions, également employé par Myron, Polyclète et Lysippe.[199] Il serait donc réducteur d'attribuer exclusivement à Pythagoras de Rhégion toutes les œuvres reflétant un goût pour les détails anatomiques,

[196] POCHMARSKI 2000, pp. 304-305.
[197] RIDGWAY 1970, pp. 13-17 ; ROLLEY 1994, pp. 202-205 ; BODE 2001, pp. 34-37.
[198] DIOGÈNE LAËRCE, *Vies et doctrines des philosophes de l'Antiquité* VIII, 1, 47 ; PLINE L'ANCIEN, *Histoire Naturelle* XXXIV, 59.
[199] ROLLEY 1994, p. 338.

sous prétexte que nous disposons d'un nom. Cette recherche de proportions semble plutôt s'intégrer dans les recherches contemporaines.

Dans le cadre de l'attribution d'un nom, nous devons également rester objectif concernant les fragments de chevaux. Car, comme l'a souligné Carlo Odo Pavese, l'appartenance des fragments de chevaux au « Jeune homme de Mozia » n'est pas suffisamment démontrable pour aboutir à une conclusion définitive.[200] Bien que les fragments de chevaux ne permettent pas de statuer sur l'attribution, ils pourraient toutefois être reliés au « Jeune homme de Mozia » par le matériau utilisé, mais seule la queue de cheval **(Ill. 62, n. d'inv. 17070)** est en marbre. Elle pourrait donc être liée à la sculpture tout comme elle pourrait être liée à un autre groupe équestre, comme l'a précisé Vincenzo Tusa.[201]

Ainsi, la question de l'attribution du « Jeune homme de Mozia » à un artiste est, selon moi, une question complexe et vaste, pour laquelle il ne faut certainement pas s'obstiner à trouver un nom. La volonté de certains auteurs de rattacher l'œuvre à Pythagoras de Rhégion, semble relever de la quête d'une chimère. Car, dans l'état actuel de nos connaissances, cette recherche n'ajoute que des incertitudes supplémentaires au cas suffisamment complexe du « Jeune homme de Mozia ». Il est, en revanche, plus probable que l'œuvre soit le produit d'un atelier d'artiste, qui aurait effectivement pu être influencé par le travail de Pythagoras de Rhégion puisqu'il a été actif dans le sud de l'Italie. Dans ce cadre, la proximité stylistique entre les métopes du temple E de Sélinonte **(Ill. 54 et 55)** et le « Jeune homme de Mozia » suggère une affinité entre ces productions, dont la nature doit encore être déterminée.

Il semble important de considérer davantage la richesse artistique de l'Occident, car il serait réducteur de confier toute la finesse et la qualité d'une œuvre en marbre uniquement à un sculpteur provenant de Grèce continentale ou de ses îles, sans reconnaître le savoir-faire des sculpteurs provenant des territoires périphériques. Bien qu'enrichie par les connaissances artistiques grecques grâce à la colonisation, la Sicile ne doit pas être perçue comme une simple extension grecque. Au contraire, elle possédait sans doute une identité propre et a développé ses propres expériences. Le « Jeune homme de Mozia » illustre ce que Claude Rolley a décrit par le fait que « *le style sévère est panhellénique* »[202]. Plus qu'un

[200] ODO PAVESE 1996, pp. 47-48.
[201] TUSA 1983 b, p. 182.
[202] ROLLEY 1994, p. 328.

nom, le « Jeune homme de Mozia » se rattache à des manières de procéder partagées par de nombreux sculpteurs de l'époque. La draperie pourrait être envisagée comme un élément clé pour déterminer une aire de provenance de l'œuvre ou des influences qui ont contribué à sa création.

Les rapprochements réalisés entre le « Jeune homme de Mozia » et l'art de l'Acropole d'Athènes sont quelque peu déstabilisants, car nous avons affaire à des traitements de draperie différents, comme l'a constaté Clemente Marconi. Le style de la draperie des figures féminines du parapet du sanctuaire d'Athéna Nikè **(Ill. 59)** est justement caractérisé par le contraste marqué entre les arêtes et la draperie qui adhère à la peau, suggérant cet effet mouillé, très éloigné de la draperie du « Jeune homme de Mozia ».[203] En revanche, le style de la draperie de la statue de Mozia se rapproche fortement des plis ionisants, comme l'a remarqué Caterina Greco, qui rappelle les rendus de la « stèle Leukothea » **(Ill. 60)** ou des reliefs du trône Ludovisi **(Ill. 66 et 67)**.[204]

Le plus proche parallèle trouvé pour le traitement de la draperie se trouve, une fois de plus, dans l'art de la peinture sur vase, avec le cratère attique du peintre de Brygos **(Ill. 75)**, retrouvé à Agrigente et daté de la période sévère. Malcolm Bell avance l'hypothèse que le peintre de ce cratère aurait pu s'inspirer d'œuvres qu'il aurait pu croiser, comme des sculptures de style sévère.[205] Cette manière de rendre le drapé, fait de fins plis sinueux, apparaît donc dès la période sévère et se rapproche effectivement de drapés observés en Sicile. Une telle manière de faire pourrait donc avoir été influencée par les traditions ioniques qui ont contribué à fonder les centres des pouvoirs tyranniques, ou diffusées par un artiste formé ailleurs qu'en Sicile.

5.2. La vie des cités en Sicile : approche du contexte historique

Le contexte auquel appartient le « Jeune homme de Mozia » semble complexe à appréhender, car il pourrait être double. En effet, l'hypothèse la plus couramment adoptée suggère que l'œuvre était initialement exposée dans une cité grecque de Sicile avant d'être transportée dans une base punique. Cela implique donc qu'elle aurait pu être interprétée

[203] ROLLEY 1999, pp. 112-115 ; BOL 2002, pp. 188-202 ; MARCONI 2014, p. 441.
[204] RIDGWAY 1970, pp. 94-95 ; ROLLEY 1994, p. 386 ; BOL 2002, pp. 60-64 ; GRECO 2009, p. 534.
[205] BELL 1995, pp. 11-12.

de différentes manières par ce public diversifié. Étudier la vie de ces cités, ainsi que les interactions qu'elles entretenaient avec d'autres civilisations revient donc à restituer le climat ambiant du Ve siècle av. J.-C., qui a vu naître l'objet de notre étude. Il est donc nécessaire de comprendre ces rapports, ces échanges et ces frictions afin de mieux retracer l'histoire du « Jeune homme de Mozia », et peut-être compléter l'hypothèse de provenance par des données supplémentaires.

5.2.1. Les tyrannies de la Sicile face à la Grèce continentale

Le contexte historique du monde grec du Ve siècle av. J.-C. est particulier lorsque l'on examine la Méditerranée dans son ensemble. Du côté de la Grèce continentale, nous sommes à l'aube de l'ère des démocraties. Un fonctionnement souvent opposé à celui des anciennes colonies de Sicile, installées à plusieurs kilomètres de là, qui ont conservé la tyrannie comme système politique pour gérer la vie quotidienne. Cette différence de gestion politique ne doit cependant pas enfermer ces territoires dans une opposition constante. Au contraire, les centres grecs de Sicile et de Grèce continentale sont unis par des liens qui dépassent le cadre de la politique.

Cette relation se traduit par la construction d'une identité commune, notamment forgée par la participation des cités aux fêtes panhelléniques, aux concours associés, ainsi qu'à la consécration d'offrandes.[206] De nombreuses dédicaces, mentions et éloges nous sont parvenues, attestant des victoires panhelléniques des tyrans de Sicile au cours du Ve siècle av. J.-C. Plus largement, ces sources attestent de la présence des populations hellénisées de Sicile sur la scène continentale, qui ont fait le choix de dédier ces offrandes, bien que leur motivation ou l'événement à l'origine de la dédicace ne soit pas toujours connu **(Annexe 13)**.[207] Envisagées comme preuve de leur appartenance à une même culture, ces victoires, en particulier dans le cadre de courses de char, étaient aussi un moyen pour les tyrans et élites siciliennes d'afficher leur prestige, leur gloire, ainsi que de légitimer leur place au

[206] ASHERI 1988, p. 754 ; AMOURETTI & RUZÉ 1990, p. 193 ; FRUNKE 2006, p. 155.
[207] MARCONI 2019, pp. 460-463.

sein de ce vaste système méditerranéen.[208] Les victoires, en plus de leur caractère « religieux », étaient également des outils puissants pour la propagande tyrannique.[209]

Il était d'usage de célébrer les vainqueurs par l'intermédiaire de poètes ou d'artistes, qui faisaient du gagnant un souvenir éternel. Malgré la distance qui opposait les deux territoires, cette construction d'identité a donc pu être la motivation qui fut à l'origine de la création du « Jeune homme de Mozia ». Dans cette perspective, il est tout à fait plausible que l'œuvre représente un aurige ou un acteur ayant remporté un concours en Grèce. L'importance idéologique de ces victoires dépassait le cadre du concours, puisqu'elles contribuaient à alimenter le discours symbolique lié à la puissance des tyrannies de Sicile.

Dans ce contexte, il est légitime de se demander si le « Jeune homme de Mozia » fait référence à un thème ou une personne en particulier. À une époque où l'affirmation des puissances tyranniques des Deinoménides et des Emménides était en pleine expansion, qui de mieux pour être représenté qu'un tyran lui-même ? En effet, nous connaissons l'existence de plusieurs dédicaces de tyrans durant le V^e^ siècle av. J.-C. **(Annexe 13)**, principalement par des sources textuelles. Un des exemples les plus célèbres reste le groupe de l'Aurige de Delphes **(Ill. 18)**, dédié par le tyran Polyzalos de Géla à l'occasion d'une victoire pythique, dont le nom du vainqueur fait toujours débat.[210] Compte-tenu de l'importance que semblent avoir eue les auriges Nicomachos et Thrasyboulos, il est également envisageable que la célébration d'un athlète, qui avait apporté la victoire au nom d'un de ces tyrans, ait revêtu un caractère exceptionnel.

La dédicace grandiose qu'aurait célébré le « Jeune homme de Mozia » est d'autant plus plausible si nous considérons que l'œuvre s'inscrit iconographiquement dans le thème des auriges, ainsi que des membres du monde théâtral, comme nous l'avons démontré précédemment. Au-delà de la correspondance iconographique et historique associée à l'hypothèse d'une dédicace à la suite d'une victoire panhellénique, l'hypothèse d'un individu lié avec la pratique d'un culte grec se fait également une place. Historiquement,

[208] Le cheval en Sicile semble avoir été un marqueur de gloire. En effet, le développement des sports hippiques, ainsi que les mentions élogieuses à l'égard des races de chevaux siciliennes, attestent du rôle que l'animal jouait dans la culture sicilienne. Une victoire lors d'une course de chars aurait donc fait leur fierté (GRECO 2009, p. 537.). Agrigente, en particulier, était célèbre pour ses entraînements équestres. Il s'agissait d'une cité où étaient basées les meilleures équipes de courses de char, qui étaient ensuite envoyées concourir lors des jeux panhelléniques (ASHERI 1988, p. 777.).
[209] ASHERI 1988, p. 754 ; AMOURETTI & RUZÉ 1990, p. 193 ; FRUNKE 2006, p. 155.
[210] RIDGWAY 1970, pp. 33-34 ; BOARDMAN 1991, p. 52 ; ROLLEY 1994, pp. 344-347 ; BOL 2002, p. 10.

cette hypothèse s'axe sur les influences doriques des colonies grecques qui ont ensuite donné naissance aux grandes cités grecques de Sicile. Il est possible que cet aspect, souvent négligé dans les études sur le « Jeune homme de Mozia », soit une composante essentielle. En effet, si certaines de ces influences sont retrouvées dans la lecture stylistique de l'œuvre, pourquoi ne pourraient-elles pas également se refléter dans le sujet représenté ?

Ainsi, l'hypothèse d'un jeune danseur lié au festival de la Karneia ou d'un danseur de pyrrhique, tous deux étroitement liés à la culture dorique, peuvent illustrer la diffusion de ces pratiques à travers la colonisation, comme l'ont souligné les défenseurs de ces hypothèses.[211] Malgré l'autonomisation des colonies, ces dernières conservaient des liens avec leur métropole, notamment par des similitudes politiques, artistiques et probablement cultuelles.[212] C'est pourquoi, il est difficile de privilégier l'une de ces hypothèses uniquement sur la base de données historiques, car elles sont bien attestées. De plus, les preuves iconographiques et les correspondances établies entre « le Jeune homme de Mozia » et quelques rares exemplaires soutiennent la légitimité de ces hypothèses.

À cela s'ajoute un facteur idéologique supplémentaire qui unit la Grèce et la Sicile : les guerres médiques (490 - 479 av. J.-C.). Ces événements tragiques, qui se sont déroulés sur une partie de la scène méditerranéenne, ont opposé les Grecs aux Perses, et ont profondément marqué l'imaginaire grec et les générations futures. Ces conflits sont devenus une expression emblématique de la lutte de l'ordre face au chaos, incarnant « *le symbole de la lutte victorieuse de la civilisation sur la barbarie* »[213].[214]

L'impact idéologique des guerres médiques dépassait les frontières, notamment en raison de l'expansion de la culture grecque au sein du bassin méditerranéen. Les ennemis des Grecs sont devenus également ceux des tyrans de Syracuse et d'Agrigente, qui ont vu dans leur propre lutte face aux Carthaginois un reflet des guerres médiques. Plus que la relation entre les Grecs du continent et les Grecs de Sicile, le « Jeune homme de Mozia » reflète également les interactions entre les Grecs de Sicile et les autres populations méditerranéennes, qui ont joué un rôle essentiel dans l'histoire de cette œuvre.

[211] YALOURIS 1990, p. 466 ; PAPADOPOULOS 2014, p. 409.
[212] AMOURETTI & RUZÉ 1990, pp. 74-75 ; FRUNKE 2006, pp. 155-156.
[213] MOSSÉ & SCHNAPP-GOURBEILLON 1990, p. 176.
[214] AMOURETTI & RUZÉ 1990, pp. 131-134 ; MOSSÉ & SCHNAPP-GOURBEILLON 1990, p. 176.

5.2.2. Une relation conflictuelle entre les Grecs et Carthaginois ?

La présence sur un même territoire des tyrans Emménides et Deinoménides, ainsi que des Carthaginois, a été source de nombreux conflits. En effet, le Ve siècle av. J.-C. transforme la Sicile en un théâtre d'affrontements militaires, de désastres, et de pillages. L'un des événements marquants est la bataille d'Himère (480 av. J.-C.), qui prend place à un moment stratégique pour l'objet de notre étude. Car cet affrontement, opposant les Carthaginois menés par le général Hamilcar, aux troupes grecques menées par les tyrans, Gélon et Théron, pourrait être à l'origine de la création du « Jeune homme de Mozia ».

À cette époque, la Sicile est partagée par plusieurs autorités : les forces carthaginoises, les populations locales et trois tyrannies représentées par la dynastie des Deinoménides, avec Gélon comme figure centrale qui concentre son pouvoir autour de la cité de Syracuse ; la dynastie des Emménides, représentée par Théron à Agrigente ; et le tyran Anaxilas, régnant autour de la cité de Rhégion.[215]

D'après les informations trouvées dans les ouvrages suivants : ASHERI 1988, MOSSÉ & SCHNAPP-GOURBEILLON 1990 ou encore FRUNKE 2006, l'alliance croissante entre les dynasties de Syracuse et d'Agrigente inquiétait les Carthaginois, qui renforcèrent leur contrôle sur Himère et Sélinonte. Durant les années précédant 480 av. J.-C., Terillus, fils de Crinippus et tyran local, régnait sur la cité d'Himère. Ce dernier, pour des raisons stratégiques, s'était rallié à Hamilcar ainsi qu'à Anaxilas. Cependant, cette alliance ne plaisait guère à Gélon, qui voyait naître une puissance constituée des cités grecques alliées aux cités puniques. Par conséquent, le règne de Terillus fut de courte durée, rapidement évincé par Théron (482 av. J.-C.), reliant alors Himère à la puissance Syracuse-Agrigente, qui convoitait ce lieu stratégique.

Les Carthaginois refusant d'assister à une nouvelle unification de la Sicile sous l'impulsion de Syracuse, décidèrent de passer à l'attaque. D'après Diodore de Sicile, Hamilcar serait arrivé depuis Carthage à Panormos, où il serait parvenu à repousser l'armée adverse.[216] La suite des événements est alors principalement décrite par Hérodote **(Annexe 10)**[217] : à la suite de cette offensive, Théron demanda un appui auprès de Gélon, qui répondit

[215] AMOURETTI & RUZÉ 1990, pp. 192-193 ; ASHERI 1992, p. 147 ; FRUNKE 2006, pp. 162-163.
[216] DIODORE DE SICILE, *Bibliothèque Historique* XI, 20-23.
[217] HÉRODOTE, *Histoires* VII, 165-167 ; ASHERI 1988, pp. 770-771 ; MOSSÉ & SCHNAPP-GOURBEILLON 1990, pp. 151-152 ; FRUNKE 2006, pp. 162-163.

favorablement à son appel. Le vent, qui soufflait jusque-là en faveur des Carthaginois, tourna alors en leur défaveur, et les troupes puniques furent rapidement mises à mal. Les forces de Gélon et de Théron parvinrent jusqu'au camp naval carthaginois, interrompant un sacrifice en cours de réalisation. Hérodote précise que c'est à ce moment-là qu'Hamilcar, voyant la défaite à laquelle il menait son armée, prit la décision de se sacrifier dans le feu. La bataille d'Himère semble donc s'être déroulée sans le général, se soldant par une défaite carthaginoise.[218]

Cette bataille d'Himère est un affrontement qui faisait étroitement échos aux combats qui se déroulaient de l'autre côté de la mer Ionienne. Les tyrans de Sicile constituaient un rempart, défenseurs de la civilisation grecque face à « l'ennemi barbare », comme l'étaient les Grecs face aux Perses.[219] Ces affrontements qui se déroulaient pour des facteurs différents, étaient unis sous la bannière d'une même cause idéologique. La bataille d'Himère revêt donc une importance majeure dans l'idéologie de l'alliance Syracuse-Agrigente, et nous aide à comprendre le contexte dans lequel fut créé le « Jeune homme de Mozia ».

La mise en parallèle de ces événements, plus ou moins contemporains, est clairement perceptible dans la tradition littéraire. En effet, il existe un parallèle entre les batailles qui se déroulaient en Grèce, telles que celle des Thermopyles ou de Salamine, et la bataille d'Himère, comme l'atteste Hérodote **(Annexe 10)** :

> **«** *On ajoute encore ceci : que ce fut dans la même journée que Gélon et Théron vainquirent en Sicile le Carthaginois Amilcar et qu'à Salamine les Grecs vainquirent le Perse.* »[220]

Ou encore, Diodore de Sicile **(Annexe 14)** :

> « *Gélon fut vainqueur précisément le jour où Léonidas combattit Xerxès aux Thermopyles.* »[221]

Bien que ce rapprochement semble être une construction littéraire, il révèle beaucoup sur la symbolique idéologique que revêtait la bataille d'Himère pour les Grecs de Sicile, tout comme les batailles des Thermopyles ou de Salamine l'étaient pour les Grecs du continent

[218] HÉRODOTE, *Histoires* VII, 165-167 ; ASHERI 1988, p. 771 ; FRUNKE 2006, pp. 162-163
[219] AMOURETTI & RUZÉ 1990, pp. 131-134 ; MOSSÉ & SCHNAPP-GOURBEILLON 1990, p. 176.
[220] HÉRODOTE, *Histoires* VII, 166.
[221] DIODORE DE SICILE, *Bibliothèque Historique* XI, 24.

et des îles.[222] La suite des événements a évidemment été dans l'intérêt des cités grecques, puisqu'« *il est indéniable que la victoire d'Himère a eu deux conséquences : elle repousse les Carthaginois pour tout le V^e^ siècle, dans leurs possessions à l'extrémité de l'île ; elle donne un très grand prestige à la tyrannie des Deinoménides* »[223]. Cette deuxième conséquence est d'ailleurs attestée par le large programme de propagande mis en place au lendemain de la bataille d'Himère.

En effet, Gélon et une ambassade carthaginoise conclurent un traité de paix, qui ne prévoyait aucunes clauses territoriales, mais la bataille avait poussé les Carthaginois à se replier sur les territoires occidentaux de la Sicile, dont les bases principales étaient les anciennes colonies phéniciennes de Mozia, Panormos et Solonte.[224] Comme l'explique David Asheri, le traité de paix imposait une indemnité de guerre de la part des Carthaginois, qui contribua à la reconstruction de deux temples où furent conservées les copies du traité. À cette occasion, une nouvelle émission monétaire vit le jour sous l'impulsion de Gélon, pour célébrer, une fois de plus, cette victoire. Les célébrations s'étendirent jusqu'au continent, avec la consécration de dédicaces à Delphes après la mort du tyran.[225] Un effort important fut donc placé dans cette période post-bataille d'Himère, afin de développer un discours idéologique sur cette victoire. Il n'est donc pas exclu que le « Jeune homme de Mozia » ait fait partie de ce programme qui visait à affirmer la puissance de ces tyrannies. Par conséquent, la statue pourrait avoir représenté un tyran, tel que Gélon.[226]

Affirmation d'une puissance incontestable pour les Grecs, la bataille fut pour Carthage un réel échec, bien qu'ils n'aient pas capitulé. C'est pourquoi je rejoins l'avis de John K. Papadopoulos, qui estime qu'il est peu probable qu'un Grec ou un Carthaginois ait fait le choix de consacrer une œuvre au général Hamilcar, celui-là même qui avait fait sombrer sa flotte.[227] De plus, le témoignage fourni par Hérodote est aujourd'hui remis en question en raison d'une confusion rappelée par Philippe-Ernest Legrand dans ses commentaires sur la traduction de l'auteur antique. Selon l'auteur, une erreur d'attribution a conduit à

[222] ASHERI 1988, pp. 773-774 ; AMOURETTI & RUZÉ 1990, pp. 192-193 ; FRANKE 2006, pp. 161-162.
[223] AMOURETTI & RUZÉ 1990, p. 193.
[224] AMOURETTI & RUZÉ 1990, p. 191 ; ASHERI 1992, p. 147 ; FRANKE 2006, p. 156.
[225] ASHERI 1988, pp. 774-775 ; FUNKE 2006, p. 164.
[226] Cette interprétation a été envisagée par quelques auteurs : PRECOPI LOMBARDO 1989, PALAGIA 2011, PAPADOPOULOS 2014.
[227] PAPADOPOULOS 2014, p. 414.

confondre les *mnemata* consacrés au culte d'Hamilcar avec le culte du dieu Melqart. Cette confusion découlerait de la présence du nom de la divinité dans la composition du nom d'Hamilcar. En raison de l'importance de la divinité au sein du panthéon carthaginois, il devait exister des temples et des monuments dans toutes les colonies carthaginoises.[228] De plus, nous pourrions également nous interroger sur la signification même du terme employé par Hérodote :

> « *Ἀφανισθέντι δὲ Ἀμίλκᾳ τρόπῳ εἴτε τοιούτῳ ὡς Φοίνικες λέγουσι, εἴτε ἑτέρῳ ὡς Καρχηδόνιοι καὶ Συρηκόσιοι, τοῦτο μέν οἱ θύουσι, τοῦτο δὲ* ***μνήματα*** *ἐποίησαν ἐν πάσῃσι τῇσι πόλισι τῶν ἀποικίδων, ἐν αὐτῇ τε μέγιστον Καρχηδόνι.* »[229]

En effet, Anna Maria Bisi rappelle que le terme *mnemata* doit être traduit par « monuments commémoratifs », impliquant que ceux-ci pouvaient adopter des formes variées. Une statue n'était donc pas le monument par défaut. D'autant plus que pour le monde proche-oriental, de tels monuments auraient plutôt pris la forme d'une stèle ou d'un monument architectural.[230]

5.2.3. Des spoliations en représailles

Malgré la bataille d'Himère, la vitalité de Carthage repris aussitôt, s'exprimant dans les sacs qui eurent lieu à la fin du V^e^ siècle av. J.-C. au cours desquels une partie des grands centres grecs de Sicile furent successivement détruits.[231] Outre la tragédie que cela représentait pour les habitants de ces cités, les attaques carthaginoises entraînèrent des dommages collatéraux. Diodore de Sicile relate en particulier le cas du sac de la cité d'Agrigente **(Annexe 12),** qui nous laisse imaginer l'ampleur de tels événements.[232] En temps de conflit, les Carthaginois semblent donc avoir profité de la faiblesse de leurs ennemis pour emporter avec eux les monuments de la cité qu'ils estimaient particulièrement significatifs. Le sac des cités grecques était certainement motivé par la rancœur des Carthaginois, qui ne pouvaient se laisser vaincus. Dans ce contexte, l'hypothèse selon laquelle le « Jeune homme de Mozia » serait à l'origine issu d'un de ces centres et qui aurait ensuite fait l'objet de

[228] HÉRODOTE, *Histoires.* Tome VIII : *Livre VII – Polymnie, 167*, texte établi et traduit par Philippe-Ernest LEGRAND, Paris, C.U.F., 1963, n. 1.
[229] HÉRODOTE, *Histoires* VII, 167.
[230] BISI 1988, p. 76.
[231] Himère et Sélinonte sont détruites en 409 av. J.-C., Agrigente en 406 av. J.-C. et Géla en 405 av. J.-C. En revanche, Syracuse ne fait pas partie des cités pillées et détruites par les Carthaginois à la fin du V^e^ siècle av. J.-C. (ASHERI 1992 ; AMOURETTI & RUZÉ 1990, pp. 193-194 ; FUNKE 2006, pp. 168-169.).
[232] DIODORE DE SICILE, *Bibliothèque Historique* XIII, 90, 3-4.

spoliation par les Carthaginois, se base sur ces événements historiques. L'œuvre était le symbole de la civilisation grecque, ennemie des Carthaginois, qui avaient été humiliés à Himère.

Nous ne pouvons pas remettre en cause la grécité de l'œuvre, mais nous pouvons nous interroger sur le critère qui aurait poussé les Carthaginois à porter leur dévolu sur cette œuvre. Un simple vainqueur de concours panhellénique n'aurait pas eu beaucoup d'intérêt pour les Carthaginois, comme le souligne Olga Palagia, en rappelant le cas des Tyrannoctones à Athènes.[233] Ainsi, l'hypothèse du butin de guerre suggère que l'œuvre représentait une personnalité éminente, un tyran, un membre de sa famille ou une personnalité influente, et qui aurait été volée par les Carthaginois dans un acte politique.[234] Cependant, il me semble que la composante esthétique de l'œuvre ait également joué un rôle dans ce choix.

Dans ce scénario, il est également nécessaire de déterminer depuis quel centre une telle œuvre a pu être déplacée. Les possibilités se tournent naturellement vers les centres pillés par les Carthaginois, comme cela est soutenu par la littérature scientifique. Himère serait alors la première candidate qui viendrait à l'esprit, en raison de ce contexte historique qui s'axe sur une importance idéologique de la bataille d'Himère. Pourtant, il semble que nous devrions plutôt nous tourner vers des centres du pouvoir tyrannique tels que Géla, Sélinonte, ou Agrigente. Bien que Géla ait pu être envisagé en raison de son importance pour les Deinoménides, les témoignages matériels et textuels semblent, eux, accorder plus de crédit aux deux autres cités.

D'une part, Sélinonte, le centre le plus proche de Mozia, pourrait être un candidat en raison de la proximité géographique de la cité, facilitant le transport de l'œuvre. En outre, les rapprochements stylistiques établis avec les métopes du temple E, ainsi que les fragments de chevaux relevés par Jiri Frel, soutiennent cette origine.[235] Autant d'éléments qui concordent avec l'interprétation d'un aurige.

D'autre part, Agrigente semble être l'option la plus évidente, en raison du témoignage de Diodore de Sicile qui décrit le sac de la cité et la prise d'œuvre d'art, laissant sous-entendre

[233] RIDGWAY 1970, pp. 79-83 ; BOARDMAN 1991, pp. 24-25 ; ROLLEY 1994, pp. 330-332 ; BOL 2002, pp. 13-15 ; PALAGIA 2011, p. 286.
[234] PALAGIA 2011, p. 286 ; WEBER 2018, p. 31.
[235] Cf. « 4.1. L'attribution et la datation, points de clivage », pp. 43-49.

que la cité en était remplie. Cette possibilité est renforcée par l'importance d'Agrigente pour les Emménides, qui ont constitué leur pouvoir autour de la cité, et également en raison de l'existence d'une tradition sculpturale en pierre dans la région.[236]

Il semble donc difficile de statuer définitivement sur l'origine de l'œuvre, bien que les sources penchent davantage en faveur de Sélinonte et d'Agrigente. Les études archéométriques menées sur le marbre des œuvres siciliennes pourraient toutefois nous aider à éclairer certaines pistes. En effet, l'étude menée dans les années 2000 avait réalisé un échantillonnage sur plusieurs grandes œuvres issues des centres grecs de Sicile, révélant l'utilisation d'une même variété de marbre de Paros pour les éléments architecturaux, les sculptures de petites et moyennes dimensions, ainsi que les sculptures de grandes dimensions, comme le « Jeune homme de Mozia », le « Guerrier d'Agrigente » **(Ill. 76)**, et deux sarcophages anthropomorphes provenant de Pizzo Cannita (à proximité de Solonte).[237]

Malheureusement, ces conclusions ne permettent pas de déterminer avec certitude la provenance du « Jeune homme de Mozia ». En revanche, elles permettent de remettre en cause une conception à propos de la sculpture. Car, pour une grande partie de la littérature scientifique, le choix du marbre, à une époque où la tendance se porte sur le bronze comme nouveau médium privilégié, devrait nous interpeller. Une exception qui en a conduit certains à qualifier le « Jeune homme de Mozia » d'*unicum*. Selon moi, cette considération est très expéditive. Le choix du marbre ne doit pas être perçu comme un moyen de déprécier l'art des sculpteurs de Sicile, à une époque où la Grèce continentale et ses îles privilégient le bronze. En réalité, sans ce choix, le « Jeune homme de Mozia » aurait probablement connu le même sort que ses accessoires disparus.

Le choix du marbre ne doit pas non plus être une excuse pour rejeter le « Jeune homme de Mozia » du reste de la production artistique. Comme le souligne Clemente Marconi, l'importance quantitative d'une même variété de marbre en Sicile prouve que ce choix n'était pas fait en dépit d'une pénurie de métal ou de l'incapacité des artistes à travailler ce médium. Au contraire, ce choix semble être lié à une préférence pour le marbre, tout

[236] TUSA 1983 b ; ASHERI 1988, pp. 770-778 ; AMOURETTI & RUZÉ 1990, pp. 192-193 ; ROLLEY 1994, pp. 386-387 ; FUNKE 2006, pp. 162-164.
[237] GORGONI & PALLANTE 2000, p. 503.

simplement.[238] Contrairement à ce qui a longtemps été avancé, le « Jeune homme de Mozia » n'est donc pas en marge de la production de son temps, ni un *unicum*. Cette perception est probablement influencée par un regard trop centré sur la documentation de la Grèce continentale et de ses îles. En réalité, il existe une production sculpturale sur pierre en Sicile, comme l'illustrent les nombreuses métopes de Sélinonte, dont seulement deux exemplaires furent envisagés **(Ill. 54 et 55)**, le « Guerrier d'Agrigente » **(Ill. 76)**, le trône Ludovisi **(Ill. 66 et 67)**, ou encore l'acrolithe Ludovisi **(Ill. 65)**.[239]

Le passage du marbre au bronze, comme le suggère Clemente Marconi, serait lié au prestige des dédicaces de la Grèce continentale. Selon lui, le déclin du patronage de la sculpture sur marbre dans les territoires de la Grèce continentale et de ses îles à la période sévère pourrait être lié à l'augmentation de l'usage de marbre de qualité dans les territoires périphériques. L'offre et la demande auraient donc été suffisantes pour développer des voies commerciales privilégiées entre Paros et les colonies grecques et phéniciennes du sud de l'Italie, en raison d'une absence totale de marbre naxien dans ces colonies durant les VI^e^ et V^e^ siècles av. J.-C.[240] Ce lien établi avec la statue de Mozia pourrait également nous encourager à envisager l'intervention d'un sculpteur habitué au traitement ionien de la draperie, comme nous l'avons envisagé précédemment.

La matérialité de la sculpture rappelle l'importance de ne pas dissocier une œuvre de la production artistique de son temps. Le « Jeune homme de Mozia », avec ses caractéristiques stylistiques et matérielles, partage davantage de points communs avec les œuvres retrouvées dans les centres grecs de Sicile qu'avec l'ancienne colonie phénicienne elle-même. Cette observation nous encourage, une fois de plus, à favoriser l'hypothèse du butin de guerre.

Les nombreux éclats repérés sur la sculpture contribuent à la reconstruction de ce scénario, interprétés comme les stigmates des mutilations volontaires portées sur l'œuvre. En effet, les marques profondes observées sur la surface de la sculpture suggèrent que cette dernière fut agressée volontairement et violemment, probablement lors de la prise de l'œuvre dans le centre grec ou lors de la destruction de Mozia.

---

[238] MARCONI 2014, p. 446.
[239] RIDGWAY 1970, pp. 23-24 ; BOARDMAN 1991, pp. 67-68 ; ROLLEY 1994, pp. 14-15, pp. 84-91 ; BOL 2002, pp. 62-64.
[240] ROLLEY 1994, p. 61, p. 299 ; GORGONI & PALLANTE 2000, p. 504 ; MARCONI 2014, p. 446.

Le constat fait par Sandro Stucchi reste interpellant puisqu'il remarque que ce sont les parties vitales et symboliques de l'œuvre qui ont été atteintes, à savoir : le nez, la bouche et les parties génitales **(Ill. 2)**. Intégrant cette agression dans le contexte du sac d'une cité, l'objectif, de la part des troupes carthaginoises ou grecques, aurait été de « tuer » symboliquement l'œuvre.[241] Extérioriser une telle violence sur la sculpture confirmerait, une fois de plus, la valeur symbolique que revêtait l'œuvre. D'autant plus que cette importance de l'œuvre semble se confirmer par le soin apporté à la statue dans son dépôt final. Cependant, il est nécessaire de nuancer cette interprétation, car l'entièreté de ces marques ne doit certainement pas être comprise comme le résultat de mutilations intentionnelles. En effet, elles doivent également s'expliquer par les conditions d'enfouissement de l'œuvre.

Il reste toutefois quelques marques qui trouvent difficilement une justification, notamment les deux traces rectangulaires au niveau des omoplates **(Ill. 12)**. Elles sont trop régulières que pour être le fruit du poids des terres ou du coup d'une arme porté volontairement sur l'œuvre. Ces marques ont régulièrement été interprétées comme les stigmates d'un système d'attache ou d'un attribut de l'œuvre. Elles sont alors envisagées comme de légères cavités, qui pourraient avoir été aménagées par le sculpteur afin d'y intégrer ces éléments. De la même manière, les traces métalliques mises en évidence par l'étude infrarouge de l'œuvre **(Ill. 27)** confirmerait la présence d'un attribut disparu.

Néanmoins, certains auteurs suggèrent que ces coups rectangulaires correspondent à des coups de ciseaux, alors que Paolo Moreno estime que ces marquent trahiraient l'intervention des pilleurs qui souhaitaient détruire l'objet et/ou récupérer le bronze de l'attribut.[242] Bien que les marques soient encore sujettes à débat, seule une étude tracéologique approfondie pourrait nous aider à clarifier leur nature.

La probabilité que le « Jeune homme de Mozia » provienne d'un centre grec de Sicile est donc mieux argumentée qu'une provenance phénico-punique, en raison des sources textuelles et de l'usage du même type de marbre avec d'autres sculptures issues de ces cités. Une fois prise, la sculpture aurait alors été transportée à Mozia, comme une conséquence des affrontements qui opposèrent les tyrannies siciliennes aux Carthaginois.

---

[241] STUCCHI 1988, p. 93.
[242] SPANÒ GIAMMELLARO 1990, p. 20 ; FREL 1994, p. 42 ; MORENO 2002, p. 16.

Pourtant, la situation semble plus complexe, car derrière la subtilité philologique et idéologique qui oppose la civilisation grecque à la civilisation carthaginoise, telle qu'elle est présentée par les sources textuelles, nous ne devons pas nous laisser aveugler par le témoignage de Diodore de Sicile. Ce dernier transmet majoritairement la haine qui animait les relations entre Grecs et Carthaginois, qui s'affrontaient pour des raisons politiques et économiques. Toutefois, l'analyse de certains passages de l'auteur antique par Nicola Cusumano a mis en évidence un jeu de réciprocité entre les deux civilisations. Tout en rapprochant les Grecs et Carthaginois, Diodore de Sicile insiste sur ce qui les oppose, souligne leurs différences, afin de les réunir autour d'une valeur ou d'une idéologie partagée : la guerre.[243]

Cette conclusion permet, une fois de plus, de souligner le caractère artificiel de la tradition littéraire, qui semble avoir davantage mis en évidence les différences de ces civilisations que leurs points communs. Les Grecs et Carthaginois, face à cette éternelle opposition, étaient deux civilisations unies par un destin qui s'est continuellement entrecroisé au cours du V^e^ siècle av. J.-C. Un destin qui s'est heurté aux ambitions territoriales des dirigeants, mais cette période ne doit pas être uniquement envisagée à travers le prisme d'opposition, notamment implanté par Diodore de Sicile. Car, comme toute civilisation humaine, il me semble que la profonde différence de ces peuples n'empêchait pas leur cohabitation. Les contacts entre eux se ressentent particulièrement dans la culture matérielle de Mozia, qui prouve que la nature des rapports entre ces civilisations peuplant la Sicile n'était pas uniquement d'ordre conflictuelle. Ainsi, face à ce destin que tout opposait, les sources pourraient donc suggérer davantage de proximité entre ces deux peuples que ce que nous pourrions initialement croire.

5.3. Mozia, une île, des cultures et un événement majeur

Le contexte archéologique auquel appartient le « Jeune homme de Mozia » n'a pas toujours été pris en compte par les auteurs qui, parfois, ont privilégié une étude stylistique au détriment de ces données. Pourtant, ce contexte permet de mettre en avant l'étude des points cruciaux à propos de la sculpture, de remettre en question le rôle de la cité durant

[243] CUSUMANO 2011, pp. 130-131.

l'Antiquité, ainsi que de nuancer le discours à propos de l'interprétation du « Jeune homme de Mozia ».

La petite île de Mozia **(Ill. 77)** est située à l'ouest des côtes siciliennes, séparée aujourd'hui par le lagon du Stagnone. Redécouverte au XXe siècle par Joseph Whitaker, cette île présente des traces d'occupation depuis le début du VIIIe siècle av. J.-C., alors repérée par les marchands phéniciens pour son potentiel stratégique dans leurs activités commerciales, comme l'explique Thucydide **(Annexe 15)**.[244] Dès le VIe siècle av. J.-C, Mozia s'est imposée comme une cité portuaire fortifiée et autonome, bénéficiant de sa situation géographique pour entretenir des relations commerciales par les routes maritimes et terrestres, avec les populations locales et les Grecs des colonies.[245]

Entre terres viticoles et ruines antiques, l'île de Mozia fournit une riche quantité de matériels et de données archéologiques, qui ont été mis au jour depuis le XVIIIe siècle, et qui sont encore étudiés aujourd'hui.[246] En effet, le lieu est composé de plusieurs zones **(Ill. 45)** : la nécropole archaïque, les fortifications, la porte Nord, la zone industrielle, le sanctuaire du « Cappiddazzu », la zone d'habitat, le *tophet*, la porte Sud à proximité du sanctuaire du Kothon, et la porte Nord-Ouest.

Bien que de nombreux éléments semblent encore nous échapper à l'heure actuelle, les études récentes menées sur l'île permettent de tirer les conclusions suivantes :

> « *La communauté/ cité avait sa propre structure politique, qui, bien qu'elle nous échappe dans les détails, est principalement basée sur une élite constituée des familles marchandes et de leurs leaders, ainsi qu'un groupe important de prêtres. La religion jouait un rôle important dans la nouvelle installation, comme le suggèrent les ressources destinées à la construction des temples et en particulier des deux pôles religieux, le temple nord de Melqart/Héraclès dans la zone du « Cappiddazzu », et la zone sud, du Kothon, avec les temples de Baal et d'Astarté.* »[247]

Dans le cadre de ce travail, nous nous concentrerons donc sur l'un de ces pôles religieux. Car, comme l'explique Lorenzo Nigro, actuel directeur de la mission menée par l'Università della Sapienza di Roma à Mozia, la vie de la cité semble s'être articulée autour, faisant de lui

---

[244] THUCYDIDE, *La Guerre du Péloponnèse* VI, 2 ; L'île présente toutefois des traces d'occupations antérieures, faisant remonter les premières installations au début du IIe millénaire av. J.-C., mêlant des populations d'origine levantine, égyptienne, minoenne et mycénienne (NIGRO 2022, p. 351.) ; HERMANN & CLARK 2022, p. 22.
[245] HERRMANN & CLARK 2022, pp. 22-23 ; NIGRO 2022, p. 351.
[246] WHITAKER 1921, pp. 111-123.
[247] NIGRO 2022, pp. 351-352, traduction personnelle.

un lieu privilégié dans la compréhension du site archéologique. Bien que toutes les zones méritent notre attention, ce pôle est d'autant plus important qu'il se trouve à proximité de la Zone K, dans laquelle fut mis au jour le « Jeune homme de Mozia ». Nous nous appuierons donc sur les rapports de fouilles FALSONE, SPATAFORA, SPANÒ GIAMMELLARO *et al.* 1980 et FALSONE 1988 pour restituer le contexte archéologique et culturel du « Jeune homme de Mozia ».[248]

La Zone K, communément appelée « zone industrielle », est située au nord-est de l'île **(Ill. 45)**. Elle revêt d'une grande importance, puisque c'est dans cette zone que l'œuvre fut découverte en octobre 1979, lors du dernier jour de la campagne de fouille à laquelle participèrent Vincenzo Tusa et Gioacchino Falsone. Cette campagne était menée par la Cattedra di Antichità Puniche della Facoltà di Lettere dell'Università di Palermo en collaboration avec la Soprintendenza Archeologica della Sicilia Occidentale. Longeant le sanctuaire du « Cappiddazzu », la Zone K est donc en relation avec l'un des centres névralgiques de la cité.

Le rapport de Gioacchino Falsone (FALSONE 1988) permet d'appréhender les fouilles menées dans la Zone K, dont l'objectif premier à l'époque était de reprendre les découvertes réalisées par Joseph Whitaker en mai 1924 **(Ill. 78)**, mentionnées dans son journal de fouilles :

> « *Dans son journal de fouilles, il dit avoir découvert des blocs quadrangulaires non* in situ*, des restes d'un pavé grossier, une rangée de pierres de taille et quelques amphores renversées.* »[249]

Dans ce rapport, Gioacchino Falsone expose un autre objectif : étudier la relation de cette zone industrielle située entre le sanctuaire du « Cappidazzu » et les fortifications longeant partiellement la zone **(Ill. 45)**. Les fouilles antérieures étaient déjà parvenues à réidentifier les découvertes de Joseph Whitaker dans la partie sud de la Zone K, encourageant donc les archéologues à étendre les fouilles afin de mieux appréhender le contexte. L'auteur explique que l'agrandissement de la zone de fouilles a permis de comprendre que les vestiges identifiés par Joseph Whitaker appartenaient à une vaste aire pavée, qui, lors des fouilles de 1979, atteignait déjà 23 mètres selon l'axe est-ouest et 15 mètres selon l'axe

[248] Les rapports ont également été publiés dans FALSONE 1980.
[249] Malheureusement, le journal de fouilles de Joseph Whitaker, reprenant les trois campagnes menées en 1924, 1925 et 1927, n'a pas été publié. Les propos sont rapportés dans l'ouvrage FALSONE, SPATAFORA, SPANÒ GIAMMELLARO *et al.* 1980, pp. 877-878, traduction personnelle.

nord-sud. Utilisée au moins tout au long du Ve siècle av. J.-C., elle ne présentait aucune trace de construction, ce qui a conduit à l'interpréter comme une place **(Ill. 79)**. Les blocs quadrangulaires avaient été déposés par-dessus ce pavement, et faisaient partie d'un ensemble de débris **(Ill. 80)** composé de pierres, de briques crues ainsi que de pointes de flèches en bronze **(Ill. 81)**.[250]

Dans la prolongation de la tranchée de Joseph Whitaker, fut créé le carré de fouilles 56 **(Ill. 82)**, comme l'explique l'archéologue. Ce carré s'est révélé bien plus précieux qu'espéré, puisque sous un amas de pierre, qui n'avait alors pas été fouillé pour une question d'accessibilité au site, fut découvert le « Jeune homme de Mozia ». Gioacchino Falsone précise que la stratigraphie du carré de fouilles était similaire à celle observée ailleurs dans la Zone K puisque le pavement, rattaché à une occupation du Ve siècle av. J.-C., constituait la couche la plus ancienne sur laquelle reposait l'œuvre. En effet, la couche 5628 **(Ill. 83)** correspondait à ce sol constitué de sable, de céramiques et de cailloux éparpillés, qui furent donc interprétés comme les restes du pavement.[251]

Ce pavement était surmonté d'une couche de grosses pierres, décrites par Gioacchino Falsone comme étant particulièrement amoncelées autour de la sculpture. L'une d'entre elles reposait directement sur l'œuvre, comme peuvent en témoigner les clichés des fouilles **(Ill. 84 et 85)**. Ailleurs dans le carré 56, les pierres laissaient place à une couche de couleur marron clair, constituée de briques crues et de pointes de flèches qui se faisaient de plus en plus rares à proximité de la sculpture.[252]

L'auteur explique que ces débris étaient surmontés d'une fine couche de sol battu, correspondant à la couche 5622 **(Ill. 83)**, qui avait accueilli une couche de sédiment alluvial composée de sable stérile. Cette dernière comportait des fragments d'une amphore funéraire archaïque ainsi que quelques dalles qui semblent avoir appartenu à une chaussée. Cette couche constituait alors le dernier niveau d'occupation de la Zone K, daté du IVe siècle av. J-C., avant l'installation moderne des terres viticoles.[253]

Le carré limitrophe 55 présentait la même séquence stratigraphique, confirmant une continuité chronologique, comme l'assure Gioacchino Falsone. Il se différenciait toutefois

[250] FALSONE 1988, pp. 12-13.
[251] FALSONE 1988, pp. 10-12 et pp. 19-20.
[252] FALSONE 1988, p. 16 et pp. 19-20.
[253] FALSONE 1988, p. 16 et pp. 19-20.

du carré 56 par la présence de couche antérieure au pavement ainsi que la présence d'une fosse interrompant la stratigraphie. Cette fosse avait été comblée par des strates composées d'argile et de sable, ainsi que deux rangées d'amphores retournées.[254]

Enfin, l'archéologue décrit le carré 45, qui a révélé une fosse creusée à la limite du pavement, comblée d'argile, de terre et de tessons de céramique. Sur le bord de ce pavement fut découverte une ancre lithique **(Ill. 86)** d'environ trois mètres également recouverte par la couche de débris observée dans le carré 56. La statue, l'ancre, les pointes de flèches et les blocs quadrangulaires appartenaient donc au même sol d'usage, c'est-à-dire le pavement, et faisaient partie de la couche de débris.[255]

La découverte de l'œuvre surprit tout le monde. En effet, personne ne s'attendait à trouver une telle sculpture en ronde-bosse sous la pente qui était empruntée chaque jour par les archéologues pour atteindre le site de fouilles. Lors de sa découverte, la sculpture était soigneusement déposée sur la face dorsale, sans bras ni pieds. Elle avait souffert des siècles passés sous l'épaisse couche stratigraphique, puisque le poids des sédiments avait provoqué la fracture du cou du jeune homme **(Ill. 15)**.[256] De plus, l'œuvre était partiellement immergée dans de l'eau, qui a contribué à l'érosion des pigments et de la pierre.[257] Malgré ces dégâts observés, l'effet général de l'œuvre et le caractère exceptionnel de la découverte sur cette île demeuraient intacts.

Il semble qu'une œuvre aussi « grecque » n'était pas attendue dans un contexte aussi « phénico-punique ». En effet, l'absence d'œuvre comparable sur la petite île a suscité beaucoup d'interrogations quant à l'origine de la sculpture, et a renforcé l'hypothèse du butin de guerre. Cependant, il n'est pas si surprenant de découvrir une œuvre grecque sur l'île, car le contexte de Mozia est, en réalité, nourrit d'influences variées. Une multiculturalité qui s'explique par la fondation même de l'installation, qui avait attiré des individus de divers horizons culturels.[258] La culture matérielle témoigne de ces multiples influences auxquelles était soumise Mozia. Bien que la tradition de sculpture de style ou d'inspiration grecque soit effectivement peu présente, la découverte du « Jeune homme de Mozia », du torse du Stagnone **(Ill. 87)**, du relief représentant des félins attaquant un

[254] FALSONE 1988, p. 20.
[255] FALSONE 1988, p. 15 et p. 20.
[256] FALSONE 1988, p. 26.
[257] FALSONE 1988, p. 26 ; NIGRO, MURA, TOTI *et al.* 2022, pp. 256-264
[258] NIGRO 2022, p. 352

taureau **(Ill. 88)**, du millier de stèles issues du *tophet* **(Ill. 89)**, et d'autres artéfacts, attestent des nombreuses influences culturelles du pourtour méditerranéen, incluant les traditions grecques, égyptiennes, phéniciennes, assyriennes et puniques.[259] Cela prouve que l'île n'était pas dénuée de manifestation artistique, comme l'ont argumenté plusieurs auteurs avant moi, et pourrait peut-être même suggérer l'existence d'une tradition sculpturale à Mozia pour laquelle nous n'avons pas encore toutes les clés de compréhension.

Au-delà de déterminer l'identité de l'œuvre ou du sculpteur à son origine, deux questions essentielles s'imposent rapidement face à ce contexte archéologique. D'une part, il est nécessaire de comprendre pourquoi l'œuvre s'est retrouvée dans cette zone de Mozia et, comprendre les raisons qui l'ont amenée à être oubliée sous un amas de débris. D'autre part, en comprenant que le contexte d'enfouissement est lié à un événement particulier, il est nécessaire de déterminer de quel lieu au sein de l'île provenait l'œuvre.

5.3.1. La cause de sa présence

La première question a reçu plusieurs propositions de réponses dans la littérature scientifique grâce au contexte archéologique, aux sources textuelles et à la culture matérielle. En effet, Gioacchino Falsone renseigne dans son rapport que les blocs quadrangulaires étaient disposés selon un axe plus ou moins est-ouest, c'est-à-dire selon un alignement dans lequel se trouvait la sculpture. Ces blocs faisaient partie d'une phase de réaménagement de la zone, laissant supposer que l'œuvre avait été déplacée dans ce même objectif.[260] De plus, puisqu'aucune trace des bras, des pieds ou de la base de l'œuvre ne furent mises au jour dans les environs du lieu de découverte de la sculpture, ni même dans les débris, il est certain que le « Jeune homme de Mozia » avait été déplacé depuis son emplacement originel.[261]

Pour comprendre la raison de la présence de l'œuvre dans cette zone, il est nécessaire de comprendre la cause de cet aménagement spécifique. L'étude stratigraphique de la Zone K a révélé un événement traumatisant pour l'île, celui-là même qui avait justifié la phase de réaménagement. La grande quantité de pointes de flèches en bronze présentes dans la

[259] FALSONE 1988, p. 24 ; TUSA 1988, p. 59 ; DI FILIPPO BALESTRAZZI 1995, p. 135.
[260] FALSONE 1988, p. 21.
[261] Cf. n. 141.

Zone K a confirmé un long témoignage de Diodore de Sicile, relatant le siège et le sac violent de Mozia en 397 av. J.-C. par les troupes de Denys de Syracuse **(Annexe 16)**.[262] La couche qui précédait la phase de réaménagement correspondait donc à cette phase de destruction de l'île de Mozia.

C'est donc après cet épisode de destruction de l'île que Diodore de Sicile mentionne la reprise de la cité l'année suivante, soit en 396 av. J.-C., par le général carthaginois Himilcon.[263] Les habitants sont donc revenus à Mozia, pour y vivre encore quelque temps, ce qui a nécessité une phase de reconstruction. Cette dernière peut donc être associée au remblai, puisque les dernières couches stratigraphiques qui le surplombent correspondent à une courte phase d'occupation de la zone au cours du IVe siècle av. J.-C.[264]

Pour Gioacchino Falsone, cette date de 397 av. J.-C. est essentielle, et à juste titre, car elle sert de repère chronologique pour dater le remblai. Ce réaménagement, établi quelques années après la destruction de la ville, fournit par la même occasion un terminus *ante quem* pour la datation de la sculpture.[265] Cette donnée archéologique semble suffisante pour limiter le débat à propos de la datation du « Jeune homme de Mozia », qui fut soulevé par plusieurs auteurs. En effet, la prise en compte du contexte archéologique permet clairement de poser un cadre, et par conséquent de déterminer que la sculpture fut déposée au plus tard quelque temps après 397 av. J.-C., lors de la phase de réaménagement, puisque l'œuvre est liée à ce remblai. Bien que les caractéristiques stylistiques de la sculpture puissent remettre en cause son appartenance à l'époque sévère, le contexte archéologique doit reprendre une place centrale dans le débat. Je rejoins donc l'avis de la majorité des auteurs qui datent l'œuvre durant la première moitié du Ve siècle av. J.-C, en affirmant, une fois de plus, que le « Jeune homme de Mozia » est une sculpture de style sévère.

De nombreux éléments exposés par Gioacchino Falsone confirment le lien entre l'œuvre et le contexte de destruction. Il suggère que les dégâts intentionnels subis par l'œuvre ont pu être infligés lors de la destruction de la cité. Il rappelle également que l'aire pavée ne comportait aucun vestige de bâtiment, ce qui indique que la couche de débris ne pouvait

[262] DIODORE DE SICILE, *Bibliothèque Historique* XIV, 51-53 ; FALSONE 1988, p. 17.
[263] DIODORE DE SICILE, *Bibliothèque Historique* XIV, 55.
[264] FALSONE 1988, p. 20.
[265] FALSONE 1988, p. 16.

qu'être constituée à partir des ruines qui se trouvaient à proximité, résultant de la destruction de la cité. En outre, la sculpture de Mozia n'était pas le seul objet appartenant à ces débris, puisque l'ancre et les blocs quadrangulaires, ainsi que des éléments architectoniques en faisaient partie. Tous ces éléments encouragent donc l'idée que le « Jeune homme de Mozia » faisait partie intégrante de cet aménagement.[266]

En revanche, Gioacchino Falsone et Lorenzo Nigro proposent que l'intégration de la sculpture et de l'ancre dans ce remblai pourrait refléter leur caractère « sacré ». En effet, la proximité du sanctuaire du « Cappiddazzu » et le soin apporté au dépôt du « Jeune homme de Mozia » suggèrent une forme d'enterrement, laissant sous-entendre une valeur particulière accordée à ces objets de la part des habitants de Mozia.[267]

Toutefois, certains auteurs ont proposé une interprétation alternative du remblai, qui ne serait pas rattaché à la phase de reconstruction, mais qui aurait été le dernier système de défense de la cité. En raison de la continuité stratigraphique entre les différents secteurs de la Zone K et de l'alignement des débris dont fait partie la sculpture, ces auteurs ont voulu interpréter ce remblai comme étant associé aux barricades mentionnées par Diodore de Sicile **(Annexe 16)**, établies en vain par les Motyens lors du siège de la ville en 397 av. J.-C.[268] :

> « *Constatant que leurs remparts ne les défendaient plus, ils barricadèrent les rues étroites et utilisèrent les dernières maisons de la ville comme un rempart bâti à grands frais, ce qui mit les troupes de Denys dans une situation fort difficile.* »[269]

Deux possibilités sont donc envisagées. La première hypothèse est que le « Jeune homme de Mozia » ait fait partie d'un effort de réaménagement de la zone après la destruction de l'île. La sculpture aurait donc été déplacée dans un contexte de reconstruction, ou elle se serait déjà trouvée sur place lors du réaménagement de la zone. La seconde hypothèse considère que l'œuvre a été embarquée lors des combats, et employée par les Motyens pour établir une barricade défensive face à l'avancée menaçante de l'ennemi grec.

Toutefois, les observations de Clemente Marconi m'incitent à considérer cette deuxième hypothèse avec plus de précaution. En effet, l'auteur rappelle que sous la couche 5622, qui

[266] FALSONE 1988, p. 16, p. 21.
[267] FALSONE 1988, p. 15 et p. 21 ; NIGRO 2012, p. 379.
[268] SPANÒ GIAMMELLARO 1990, p. 31 ; ODO PAVESE 1996, p. 43.
[269] DIODORE DE SICILE, *Bibliothèque Historique* XIV, 55.

correspond à la dernière phase d'occupation **(Ill. 83)**, se trouve un sédiment composé d'un mélange de pointes de flèche et de briques crues. Cette couche correspondrait donc davantage à des travaux de nivellement plutôt qu'à la réalisation d'une barricade.[270] L'idée que les Motyens, confrontés à une invasion imminente, aient pris le soin de déposer minutieusement le « Jeune homme de Mozia » – alors que leur préoccupation première devait se porter sur l'élaboration d'une tactique défensive – semble difficilement envisageable.

Par conséquent, il est plus raisonnable de penser que la sculpture n'a pas été déposée en plein assaut de la ville. En effet, comme l'ont suggéré Gioacchino Falsone et Lorenzo Nigro, le soin apporté à l'œuvre dans son dépôt, notamment le fait qu'elle ait été placée sur sa face dorsale avec une pierre de dimension importante placée sur le torse **(Ill. 84 et 85)**, se rapproche davantage des codes d'un enterrement symbolique ou d'un dépôt volontaire. Cette interprétation soutient donc l'idée que le lieu de découverte de la sculpture correspond à un dépôt secondaire, voire tertiaire.

5.3.2. La détermination du lieu de dépôt « primaire »

La seconde question, à savoir la détermination du lieu de provenance de l'œuvre, est plus complexe et implique également de reprendre un point déjà développé : la question du butin de guerre. Que l'on soit partisan d'une provenance grecque ou punique, il est clair que la situation de l'œuvre, sous les débris liés à la reconstruction de l'île, correspond à un dépôt secondaire (ou tertiaire). Par-là j'entends que l'œuvre, une fois arrivée à Mozia, avait été exposée dans un premier lieu avant d'être réutilisée dans cette phase de réaménagement, ce qui correspond donc à son dépôt tertiaire.

Puisque les fouilles menées aux alentours de la sculpture n'ont pas permis de mettre au jour les fragments manquants de l'œuvre, nous pouvons affirmer que son lieu de découverte ne correspond pas à son premier lieu d'installation à Mozia. Il reste donc à déterminer depuis quel endroit elle a pu être déplacée. Dans ce cadre, il semble clair que les recherches doivent se concentrer sur la zone nord-est de l'île. Car, le déplacement d'une telle sculpture sur une longue distance aurait demandé beaucoup d'énergie, d'autant plus

[270] MARCONI 2014, p. 438, n. 15.

que les vestiges archéologiques à proximité de son lieu de découverte constituent de très bons candidats.

La première possibilité est le sanctuaire du « Cappiddazzu ». Cette hypothèse est évidemment soutenue par les auteurs qui proposent une origine locale de l'œuvre et l'identification d'un personnage punique. Lorenzo Nigro décrit ce sanctuaire, de type phénicien, comme une structure remontant au VIIIe siècle av. J.-C., constitué d'une enceinte sacrée qui englobait une série d'installations. Parmi celles-ci se trouvait un temple qui atteste de cinq phases architecturales, ayant toutes conservé une même structure tripartite avec une entrée centrale. En plus d'être dédié à la divinité Melqart, ce qui le rapprocherait de la sculpture, l'auteur précise qu'un chapiteau proto-éolique provenant de ce sanctuaire a également été retrouvé à proximité de la Zone K, laissant suggérer que les débris du remblai pourraient provenir d'un même lieu.[271]

La seconde possibilité est la plus proche physiquement puisqu'elle correspond à une vaste aire à ciel ouvert. Cet espace, dont la fonction pourrait se rapprocher de celle d'une place ou d'un aménagement similaire, aurait permis de rassembler les habitants, et pourrait donc avoir été liée au sanctuaire du « Cappiddazzu », comme l'a suggéré Elena Di Filippo Balestrazzi.[272] Malgré l'absence de trace des bras, des pieds ou de la base dans cette zone, cette possibilité ne peut pas être entièrement exclue, car les fragments auraient pu être abandonnés dans le lieu originel d'installation de l'œuvre, à savoir un centre grec.

Certains ont expliqué l'absence des fragments manquants par la proximité du lieu de découverte de la sculpture avec un bâtiment rectangulaire en brique crue. Gioacchino Falsone indique que ce bâtiment, adossé au mur de fortification, a été interprété comme un atelier de potier, en raison de la découverte de plusieurs fours. La chronologie établie pour cette partie nord du secteur converge avec celle du secteur sud de la Zone K, tout comme la stratigraphie qui a également livré des pointes de flèches en bronze et des débris de destruction. De ce fait, l'archéologue montre que nous pouvons unifier chronologiquement la zone et déterminer l'installation de l'atelier de potier après le VIe siècle av. J.-C., avec une phase d'abandon aux environs de 397 av. J.-C.[273] La présence de la sculpture à proximité de

[271] NIGRO 2022, p. 344 et pp. 377-379.
[272] DI FILIPPO BALESTRAZZI 1995, p. 161.
[273] Gioacchino Falsone précise que, bien que quelques traces archéologiques aient persisté durant les années suivantes, ces dernières restent toutefois peu nombreuses (FALSONE 1988, pp. 16-19.).

l'atelier de potier pourrait donc être liée à l'intention de transformer l'œuvre en chaux, comme l'ont suggéré quelques auteurs. De cette manière, les bras et les pieds de l'œuvre auraient d'abord été réduits, de même que les accessoires métalliques, qui auraient connu un sort similaire.[274]

Cependant, cette hypothèse, bien qu'intéressante, ne semble pas être la plus convaincante. D'une part, elle n'explique pas pourquoi l'entièreté de l'œuvre n'aurait pas été transformée en chaux. Vincenzo Tusa, à l'origine même de cette hypothèse, se demande pourquoi seuls les bras et les pieds auraient été transformés.[275] De plus, pour Gioacchino Falsone, l'activité des fours s'était déjà arrêtée avant l'opération de remblais, soit avant 396 av. J.-C. Il estime donc que la sculpture ne serait pas liée à une opération de transformation, d'autant plus qu'il s'agit de fours à céramique et non à chaux.[276]

En raison de ce contexte archéologique, l'œuvre provenait certainement d'un de ces deux lieux envisagés : le sanctuaire du « Cappiddazzu » ou la vaste aire ouverte. L'installation de l'œuvre dans l'un des deux pôles religieux de Mozia n'empêche pas, selon moi, l'hypothèse du butin de guerre, qui expliquerait pourquoi les fragments manquants de l'œuvre n'auraient jamais été retrouvés. En effet, il semble probable que l'œuvre eut été remployée pour les Motyens, qui lui auraient alors confié une nouvelle signification en l'installant dans un endroit visible. Elena Di Filippo Balestrazzi rappelle d'ailleurs que la route principale d'accès à Mozia longeait justement cette Zone K, reliant la Porte Nord et la Sud **(Ill. 45)**.[277] Cette circulation a donc dû encourager l'installation d'une sculpture suffisamment significative pour être l'un des premiers visages que les voyageurs percevaient en entrant à Mozia.[278] C'est pourquoi il me semble que le lieu de découverte de l'œuvre correspond à son lieu de dépôt tertiaire. En effet, l'œuvre, provenant à l'origine d'un centre grec, aurait été prise lors du pillage d'une cité grecque (comme Sélinonte ou Agrigente) par les Carthaginois, pour être emmenée et exposée à Mozia.

Comme le rappelle Lorenzo Nigro, il ne faut certainement pas sous-estimer la multiculturalité qui a fondé Mozia. La cité est un des exemples attestant que « *les différentes cultures de la Méditerranéenne savaient comment coexister, influencer, se mélanger ou se*

[274] TUSA 1986 a, p. 4, n. 13 ; TUSA 1988 a, p. 60 ; LA LOMIA 1988, p. 12.
[275] TUSA 1986 a, p. 4, n. 13.
[276] FALSONE 1988, p. 22.
[277] NIGRO 2012, pp. 376-377.
[278] DI FILIPPO BALESTRAZZI 1995, pp. 152-153.

distinguer »[279]. Avec le contexte archéologique relié à l'œuvre, nous pouvons envisager une seconde vie de la sculpture. Nous pourrions même suggérer que l'œuvre est un témoignage d'une cohabitation plus profonde entre Grecs et Carthaginois, mais cela risquerait de complexifier un dossier déjà peut-être trop complexe. Alors, bien que quelques éléments supplémentaires pourraient pencher en faveur d'une origine locale de la sculpture, ils ne seront pas développés dans le cadre écrit de ce travail de fin d'études.

5.4. Discussion

Dans le cadre de la critique exposée précédemment, quelques éléments et remarques complémentaires doivent encore être apportés. En effet, la majorité des hypothèses qui voient dans le « Jeune homme de Mozia » un personnage punique se basent principalement sur des sources écrites, mais peu de sources iconographiques pour étayer ces informations. Le manque d'œuvres sculptées et de représentations iconographiques dans le monde punique reste le principal obstacle, face auquel aujourd'hui, il est impossible de faire le poids. Sans une multiplication de ces sources, ces hypothèses sont malheureusement souvent mises de côté.

De la même manière, parmi toutes les hypothèses d'interprétation envisagées, il a été nécessaire de hiérarchiser les identifications proposées depuis la découverte de l'œuvre. Cela a impliqué de ne pas développer chacune de ces propositions, bien que certaines demeurent intéressantes.[280] Le choix s'est porté sur les hypothèses les plus soutenues par les sources, majoritairement partagées et critiquées dans la littérature scientifique.

En raison de l'étude stylistique et du nombre plus important de parallèles iconographiques, il est clair que le « Jeune homme de Mozia » est une œuvre grecque. Cependant, il faut rappeler que, si la sculpture est bien l'œuvre d'un artiste grec, le commanditaire pourrait

[279] NIGRO 2022, p. 352, traduction personnelle.
[280] Selon Antonella Spanò Giammellaro, parmi les différentes propositions qu'elle présente, figure également l'hypothèse du dieu Apollon (SPANÒ GIAMMELLARO 1985.). Enrico Paribeni identifie Achille à Skyros (PARIBENI 1986.), tandis qu'Antonino Di Vita propose aussi l'hypothèse d'un ex-voto d'Hannibal (DI VITA 1988.). Giacomo Caputo interprète la sculpture comme la figure d'un prince (CAPUTO 1988.) et Werner Fuchs, comme celle d'un frondeur (FUCHS 1988.). German Hafner, quant à lui, suggère qu'il s'agirait du philosophe Pythagore (HAFNER 1995.), mais selon Elena Di Filippo Balestrazzi, ce serait d'Adonis (DI FILIPPO BALESTRAZZI 1995.). Marco Santucci propose la représentation du Deinoménide Teline (SANTUCCI 2008.), alors qu'Olga Palagia suggère la figure d'un devin ayant aidé Gélon à obtenir une victoire militaire (PALAGIA 2011.). Enfin, Caterina Greco aurait envisagé la figure de Pélops, mais cette hypothèse a été présentée lors du workshop « Rethinking the Mozia Youth », dont la seule mention se trouve dans l'ouvrage : PAPADOPOULOS 2014, p. 419, n. 38.

avoir été une riche personnalité, grecque ou punique. Dans ce cas, notre difficulté à déterminer l'identité du jeune homme pourrait s'expliquer par des demandes particulières faites par ce commanditaire, comme l'ont envisagé Vincenzo Tusa et Nina Bode.[281] Cela pourrait donc justifier, d'une part, une certaine adaptation ou liberté du sculpteur, et d'autre part, soutenir l'hypothèse de l'origine punique de l'œuvre.

Malgré la majorité écrasante d'iconographie grecque avec laquelle l'œuvre trouve échos, nous devons également reconnaître que ces parallèles ont tendance à s'orienter vers des figures féminines, principalement concernant le vêtement. Cette surreprésentation, associée à la vision érotique du jeune homme, a conduit certains auteurs à proposer l'hypothèse du travestissement rituel, dans le cadre de cultes doriques. Cette hypothèse est pertinente car elle prend en compte les influences doriques des fondations grecques, ce qui pourrait expliquer la présence de pratiques comme la pyrrhique ou du festival de la Karneia. De plus, cette hypothèse permet également de préciser le lieu de provenance de l'œuvre. Nous nous dirigerions vers un centre grec de fondation dorique, comme Sélinonte ou Agrigente, qui auraient pu être le lieu de dépôt primaire du « Jeune homme de Mozia », avant qu'il ne soit emporté par les troupes carthaginoises. Toutefois, nous ne pouvons pas renier l'influence ionique perceptible dans le traitement de la draperie, qui pourrait trahir la formation de l'artiste ou de l'atelier à l'origine de l'œuvre.

Par ailleurs, rien n'exclut la possibilité que la sculpture représente une personnalité éminente, comme un tyran, un riche marchand ou un membre sacerdotal. Cependant, le contexte archéologique de l'œuvre suggère une utilisation de la statue sur l'île de Mozia. Dans ce cas, une seule question mérite d'être posée : qui pourrait être suffisamment éminent pour justifier une exposition à Mozia ? Un tyran ennemi ou une personnalité admirée par les Motyens eux-mêmes ?

À l'issue de cette enquête, nous sommes parvenus à mettre en exergue le problème majeur concernant la sculpture de Mozia : les éléments qui la composent. En effet, il est relativement facile de trouver des parallèles iconographiques pour la coiffure, le couvre-chef, la bande thoracique, le vêtement ou l'attitude. En revanche, il est difficile de trouver une iconographie combinant chacune de ces caractéristiques. Seuls deux exemples, un tétradrachme de Syracuse **(Ill. 21)** et le cratère en cloche du peintre de Pothos **(Ill. 69)**,

[281] TUSA 1988 a, p. 21 ; BODE 1993, p. 109.

présentent des parallèles significatifs. Ces attestations iconographiques, combinées à la pondération de l'œuvre, nous conduiraient donc à considérer la sculpture comme l'un des nombreux exemples du type du « porteur de lance ». Cependant, comme a pu le souligner Gioacchino Falsone, la cohabitation d'une lance avec la figure d'un aurige semble assez déroutante.[282] Un constat qui devrait remettre en cause l'attribut restitué dans la main droite, voire l'interprétation même de la figure.

De plus, il convient de noter que la majorité des représentations iconographiques présentées dans les hypothèses d'interprétation sont principalement attestées dans les arts bidimensionnels. Cette réalité nous empêche de prendre en compte certaines considérations propres aux sculptures en ronde-bosse, telles que la question de l'équilibre. Toutefois, l'importance des arts bidimensionnels nous permet d'explorer les influences et les sources d'inspiration de sculpture. En effet, les pièces de monnaie et les céramiques étaient plus facilement transportables que des statues de grandes dimensions. Ce sont donc autant d'exemples auxquels le sculpteur ou l'atelier à l'origine du « Jeune homme de Mozia » a pu être confronté. L'exploitation de ces supports est donc essentielle dans notre enquête sur l'identité de l'œuvre.

[282] FALSONE 1987, p. 417.

6. Conclusions et limites de l'étude

L'étude du « Jeune homme de Mozia » démontre une fois de plus la complexité d'appréhender une œuvre uniquement sur la base d'une approche stylistique. En effet, la combinaison d'une approche stylistique et contextuelle (artistique, historique et archéologique) est indispensable, car elle permet d'aboutir à des résultats plus précis et de résoudre certaines questions. Grâce à cette approche, il est aujourd'hui possible d'établir plusieurs considérations concernant la sculpture.

L'étude stylistique et les comparaisons iconographiques contemporaines permettent de déterminer que le « Jeune homme de Mozia » est une sculpture de style sévère, réalisée durant cette période éponyme. Cette sculpture permet de remettre en question la rigidité de certains critères que nous avons attribués au style sévère, notamment en ce qui concerne le mouvement organique du corps et l'attention portée sur l'étude anatomique. Ces éléments ont dû être expérimentés avant d'atteindre les rendus de l'art classique ou hellénistique. Ainsi, la période sévère et le style qui l'accompagne ne devraient donc pas être dépréciés au profit d'un art considéré comme plus « avancé ». De plus, la sculpture de Mozia constitue un prétexte pour revaloriser l'art Occidental et de la Sicile, en particulier pour l'étude de l'époque sévère. Une période qui a trop souvent été uniquement interprétée à travers une documentation continentale, régissant notre vision du reste de la production artistique grecque de la première moitié du V^{e} siècle av. J.-C.

Nous pouvons donc conclure que le « Jeune homme de Mozia », en raison des parallèles stylistiques et de son contexte archéologique qui nous sert de *terminus ante quem*, fut créé durant la première moitié du V^{e} siècle av. J.-C. par un artiste ou un atelier que nous ne pouvons encore déterminer avec certitude. La question de l'attribution reste principalement basée sur des considérations stylistiques, qui doivent être appréhendées avec prudence. Seuls quelques rapprochements stylistiques établis avec plusieurs centres grecs nous permettent d'affirmer que l'œuvre est un produit grec à tendance ionisante. Il serait, en revanche, encore trop délicat d'attribuer un nom aux mains qui l'ont façonnée.

Ces conclusions suggèrent par conséquent que le « Jeune homme de Mozia » a connu une histoire mouvementée en raison du contexte archéologique et de son état de conservation, qui trahit quelques mutilations volontaires. En effet, les sources textuelles et archéologiques se rejoignent pour établir que l'œuvre s'inscrit dans les conflits entre

Carthaginois et les tyrannies siciliennes au cours du Ve siècle av. J.-C. Initialement destinée à un centre grec de Sicile, l'œuvre fut emportée par les Carthaginois lors des sacs de la fin du Ve siècle av. J.-C., comme symbole d'une culture ennemie. Cependant, une fois arrivée à Mozia, l'une des bases du pouvoir carthaginois, quelques indices suggèrent que l'œuvre a connu une seconde vie avant d'être soigneusement enterrée après la violente destruction de l'île. Nous ne pouvons toutefois pas nous empêcher de nous interroger sur l'absence de la base de la sculpture, dans le cas où elle aurait été utilisée à Mozia.

Dans ce contexte, les motivations de la création de l'œuvre semblent étroitement liées à son lieu de dépôt primaire, c'est-à-dire le centre grec pour lequel elle était destinée. Ces conditions favorisent l'hypothèse selon laquelle l'œuvre s'intégrait dans le discours politique lié à l'un des célèbres tyrans siciliens, qui devait être à l'origine de sa création. Le contexte de prise de l'œuvre comme butin de guerre n'empêche cependant pas que la sculpture ait été réinterprétée par les Motyens, complexifiant ainsi notre lecture du scénario. Car les motivations qui poussèrent les Carthaginois à s'emparer d'une telle œuvre ne peuvent être reconstituées que partiellement.

Le travail approfondi réalisé par les chercheurs depuis la découverte de l'œuvre a permis de reconstituer plusieurs scénarios, qui se sont souvent opposés au cours des dernières décennies. Grâce à cette multitude d'interprétations du « Jeune homme de Mozia », nous avons pu remettre en question notre conception des rapports entre Grecs et Carthaginois au Ve siècle av. J.-C., qui n'étaient pas uniquement d'ordre conflictuel, comme le suggère l'île de Mozia. L'importance de l'île doit sans doute être reconsidérée, et nous pouvons espérer que la continuité des activités de fouilles permettra, dans les années à venir, de préciser son rôle dans l'histoire antique de la Sicile.

Au-delà de ces considérations secondaires liées à l'œuvre, la question principale de ce travail portait sur son interprétation. Malgré l'originalité de certaines hypothèses, il convient de reconnaître que l'interprétation la mieux adaptée au contexte est celle qui est soutenue par une majorité de chercheurs et appuyée par les sources textuelles, épigraphiques et iconographiques. Cette interprétation confirme également la datation de la première moitié du Ve siècle av. J.-C. En effet, les sources s'orientent principalement vers l'identification d'un aurige. Cet avis semble d'ailleurs s'être manifesté sous la forme d'un consensus collectif non clairement formulé, et qui se reflète au mieux dans la présentation

de l'œuvre lors de deux expositions organisées à l'occasion des Jeux Olympiques de 2004 et 2012.

Bien que cette conclusion puisse sembler frustrante en raison de notre incertitude quant à l'interprétation précise de l'œuvre, il convient de reconnaître que le cas du « Jeune homme de Mozia » dépasse la question d'une identité. Car, cette sculpture offre des aperçus précieux sur la production artistique en Sicile et permet d'élargir nos concepts, parfois trop ancrés dans la documentation de la Grèce continentale et de ses îles pour cette période. L'œuvre atteste que des sculpteurs talentueux étaient actifs sur le territoire de la Sicile, suggérant l'existence d'une tradition sculpturale plus vaste en Occident.

À travers ce travail de fin d'études, j'espère avoir démontré que le « Jeune homme de Mozia » est loin d'être en marge de la production artistique de son époque. Son attitude, son vêtement et ses traits présentent des points de comparaisons avec le reste de la production artistique grecque, confirmant ainsi son intégration dans la production contemporaine. En réalité, ce qui définit l'œuvre, ce qui la rend unique est la combinaison des caractéristiques que nous sommes peu habitués à voir associées ensemble. Cette combinaison inhabituelle nous invite à continuer de parler d'elle, de la décrire, de l'observer et de nous interroger sur le discours qu'elle portait, de la même manière qu'elle a suscité des regards admiratifs et interrogateurs bien des siècles avant nous.

Le « Jeune homme de Mozia » retrouvé loin de son lieu de dépôt primaire, constitue donc un témoin des contacts et influences complexes qui régissaient les relations entre les différentes civilisations présentes en Sicile au V^{e} siècle av. J.-C. Il pourrait peut-être même être un exemple de fusion plus profonde entre deux populations perçues comme opposées par les sources textuelles.

Je ne prétends pas mettre un point final au cas du « Jeune homme de Mozia », car mon analyse se base principalement sur des opinions qui ont été déjà formulées à l'époque, et également parce que je pense qu'aujourd'hui encore, nous devons rester prudent quant à nos conclusions, en raison des difficultés inhérentes à l'étude de cette œuvre. Ces difficultés expliquent en partie pourquoi nous devons parfois avancer dans l'incertitude lorsque l'on s'intéresse au « Jeune homme de Mozia ».

Le premier obstacle est la contrainte du temps puisque la réalisation de ce travail de fin d'études m'impose de placer un cadre dans l'étude de la documentation. La question de l'art phénico-punique et des vestiges archéologiques de l'île de Mozia mériteraient pourtant, une étude plus approfondie.

Ensuite, le sujet souffre du manque de sources et de données. En effet, nous disposons de peu de connaissances et de parallèles iconographiques précis, tant dans le monde grec que punique. Ces contraintes constituent un obstacle supplémentaire et empêchent d'identifier avec certitude le jeune homme en tant qu'aurige. Car, pour rappel, un seul autre parallèle iconographique irait en faveur d'une interprétation de l'œuvre en tant que danseur de pyrrhique.

Le manque de données est également palpable pour l'étude du style sévère, qui connaît des variations dans les régions où il se manifeste. Étudier le « Jeune homme de Mozia » implique donc de se confronter avec l'une des variations occidentales d'un style qui se manifeste dans le bassin méditerranéen. Cela implique d'élargir notre documentation au-delà de la Grèce et de ses îles, bien que cela ne soit pas toujours faisable.

À cela s'ajoute également une limite imposée par nos connaissances à propos de Mozia et de sa vie quotidienne. La poursuite des activités archéologiques laisse toutefois espérer qu'un jour, notre compréhension du site sera suffisante pour comprendre pleinement la présence du « Jeune homme de Mozia ». Car, il convient de reconnaître que certains indices épars pourraient suggérer un scénario différent, susceptible de faire voler en éclat la reconstitution du scénario actuellement proposée.

Nous devons également reconnaître l'existence de lacunes importantes face auxquelles nous sommes impuissants à l'heure actuelle. En effet, la perte de données cruciales concernant la matérialité de l'œuvre – qu'il s'agisse de sa polychromie ou des fragments et attributs métalliques – est particulièrement frustrante pour l'étude de la sculpture. Car, ces éléments devaient contribuer à leur manière, à l'identification du « Jeune homme de Mozia ». Les manipulations et mutilations de l'œuvre compliquent l'appréciation de la sculpture, mais elles n'empêchent cependant pas de tenter d'obtenir des réponses.

La pondération de la sculpture suggère la restitution d'un élément d'appui pour le jeune homme, en raison de son attitude déséquilibrée, ce qui nous encourage donc à la

rapprocher au type du « porteur de lance ». Ce déséquilibre permet également de réduire les possibilités concernant le couvre-chef, qui ne devait probablement pas être imposant. Il semble donc plausible que la restitution d'un casque ou d'un couvre-chef similaire, nécessitant l'installation de tiges de bronze, et impliquant de ne pas achever la calotte crânienne, soit la solution la plus probable.

Par-dessus tout, une dernière difficulté à laquelle nous devons faire face aujourd'hui est l'essoufflement du débat scientifique. En effet, l'intérêt porté pour le « Jeune homme de Mozia » a diminué au fil des décennies, notamment en raison des nombreuses répétitions sur le sujet. Ce désintérêt légitime complexifie l'analyse de la sculpture, car nous faisons face à une accumulation d'hypothèses qui ont rarement été critiquées par les auteurs, complexifiant donc la reprise de l'enquête à propos de l'œuvre.

Le « Jeune homme de Mozia » a commencé son aventure bien loin de son lieu de découverte, extrait à Paros, alors que le projet qu'il incarnait n'était peut-être pas encore pleinement défini dans l'esprit de son sculpteur. Admiré pour le(s) discours qu'il portait, son destin fut perturbé lors de la destruction de la ville de Mozia, marquant le début de son long sommeil. Ce n'est que plusieurs siècles plus tard, de manière sans doute fortuite, qu'une équipe d'archéologues révéla aux yeux du monde l'un des chefs-d'œuvre de l'art de Sicile. Malgré les nombreuses inconnues qui subsistent, le « Jeune homme de Mozia » nous réapprend l'importance de remettre en question nos préjugés scientifiques et d'approfondir notre compréhension des civilisations et de leur production artistique.

Bibliographie

ALAIMO & CARAPEZZA 1988

Rosario ALAIMO & Marcello CARAPEZZA, « Il marmo della statua di Mozia. Caratteri geochimici e possibili aree di provenienza », in Bonacasa & Buttita 1988, pp. 29-37.

AMOURETTI & RUZÉ 1990

Marie-Claire Amouretti & Françoise RUZÉ, *Le monde grec antique*, Paris 1990.

ARIAS 1988

Paolo E. ARIAS, « Interventi », in Bonacasa & Buttita 1988, pp. 143-148.

ASHERI 1988

David ASHERI, « Carthaginians and Greeks », in John Boardman, Nicholas G. L. Hammond, David M. Lewis *et al.*, *The Cambridge Ancient History*, vol. 4, *Persia, Greece and the Western Mediterranean*, *c. 525 to 479 B.C.,* Cambridge 1988² [1954], pp. 739-790.

ASHERI 1992

David ASHERI, « Sicily, 478-431 B.C. », in David M. Lewis, John Boardman, John K. Davies *et al.*, *The Cambridge Ancient History*, vol. 5, *The Fifth Century*, Cambridge 1992² [1939], pp. 147-170.

BELL 1995

Malcolm BELL, « The Motya Charioteer and Pindar's "Isthmian 2" », *MemAmAc* 40 (1995), pp. 1-42.

BISI 1988

Anna Maria BISI, « La statua di Mozia nel quadro della scultura fenicio-punica di ispirazione greca », in Bonacasa & Buttita 1988, pp. 69-78.

BOARDMAN 1991

John BOARDMAN, *Greek Sculpture. The Classical Period. A Handbook*, London-New York 1991² [1985].

BODE 1993

Nina BODE, « Die Statue von Mozia. Hamilkar als Heros », *AntK* 36, 2 (1993), pp. 103-110.

BODE 2001

Nina BODE, *Der Krieger von Milet und der Krieger von Mozia. Studien zur frühklassischen Plastik ostionischen Stils*, thèse en histoire, inédit, Ruhr-Universität Bochum 2001.

BONACASA & BUTTITA 1988

Nicola BONACASA & Antonino BUTTITA (dir.), *La statua marmorea di Mozia e la scultura di stile severo in Sicilia*, actes de colloque (Marsala, 1 juin 1986), Roma 1988. (= *Studi e Materiali* VIII)

BONNET 1997

Corinne BONNET, s.v. « Melqart », *LIMC* VIII, 1 (1997), pp. 830-834.

BOL 2002

Peter C. BOL (dir.), *Die Geschichte der antiken Bildhauerkunst*, vol. 2, *Klassische Plastik*, Mainz-Rhein 2002.

CANCIANI 1992

Fulvio CANCIANI, « Ipotesi sulla statua di Mozia », in Heide Froning, Tonio Hölscher & Harald Mielsch (dir.), *Kotinos. Festschrift für Erika Simon*, Mainz-Rhein 1992, pp. 172-174.

CAPUTO 1988

Giacomo CAPUTO, « Interventi », in Bonacasa & Buttita 1988, pp. 117-118.

CHARLES-PICARD 1988

Gilbert CHARLES-PICARD, « Interventi », in Bonacasa & Buttita 1988, pp. 99-102.

CUSUMANO 2011

Nicola CUSUMANO, « Gérer la haine, fabriquer l'ennemi. Grecs et Carthaginois en Sicile entre les V^e^ et IV^e^ siècles av. J.-C. », *DialHistAnc* 6, 1 (2011), pp. 113-135.

DE MIRO 1996

Ernesto DE MIRO, « La sculpture grecque de Sicile à l'époque classique », in Giovanni Pugliese Carratelli, *Grecs en Occident*, catalogue d'exposition (Venezia, Palazzo Grassi, 24 mars - 8 décembre 1996), Milano 1996, pp. 413-420.

DENTI 1997

Mario DENTI, « Typologie et iconographie de la statue masculine de Mozia », *RA Nouvelle Série* 1 (1997), pp. 107-128.

DI FILIPPO BALESTRAZZI 1995

Elena DI FILIPPO BALESTRAZZI, « Il giovane di Mozia. Una nuova ipotesi interpretativa », *NumAntCl* 24 (1995), pp. 133-172.

DI STEFANO 1994-1995

Giuseppina DI STEFANO, « L'Efebo di Mozia », *AttiPalermo. Parte Seconda. Lettere. Serie Quinta* 15 (1994-1995), pp. 7-43.

DI VITA 1988

Antonino DI VITA, « La statua di Mozia », in Bonacasa & Buttita 1988, pp. 39-52.

DI VITA 1995

Antonino DI VITA, « I bronzi di Riace, la statua di Mozia, Pitagora: un aggiornamento » in Nicola BONACASA & Antonella MANDRUZZATO (dir.), *Lo stile severo in Grecia e in Occidente. Aspetti e problemi*, Roma 1995, pp. 73-78.

DONTAS 1988

Giorgio DONTAS, « Un'opera siceliota, l'auriga di Mozia », in Bonacasa & Buttita 1988, pp. 61-68.

FAMÁ 2013

Maria L. FAMÁ, « Focus : The Motya Charioteer », in Claire L. Lyons, Michael Bennett & Clemente Marconi (dir.), *Sicily. Art and Invention Between Greece and Rome*, catalogue d'exposition (Malibu, J. Paul Getty Museum, Getty Villa, 3 avril - 19 août 2013 ; Cleveland, Cleveland Museum of Art, 30 septembre 2013 - 5 janvier 2014 ; Palermo, Palazzo Ajutamicristo, 14 février - 15 juin 2014), Los Angeles 2013, pp. 84-85.

FALSONE 1980

Gioacchino FALSONE, « I nuovi scavi di Mozia », *BCA Sicilia* 1 (1980), pp. 99-103.

FALSONE 1987

Gioacchino FALSONE, « La statue de Motyé. Aurige ou prêtre de Melqart ? », in Jean Servais, Tony Hackens & Brigitte Servais-Soyez (dir.), *Stemmata. Mélanges de philologie, d'histoire et d'archéologie grecques offerts à Jules Labarbe*, Louvain-la-Neuve 1987, pp. 407-427.

FALSONE 1988

Gioacchino FALSONE, « La scoperta, lo scavo e il contesto archeologico », in Bonacasa & Buttita 1988, pp. 9-28.

FALSONE, SPATAFORA, SPANÒ GIAMMELLARO *et al.* 1980

Gioacchino FALSONE, Francesca SPATAFORA, Antonella SPANÒ GIAMMELLARO *et al.*, « Gli scavi della "Zona K" a Mozia e il caso stratigrafico del Locus 5615 », *Kokalos* 26-27 (1980), pp. 877-930.

FRANKE & HIRMER 1964

Peter FRANKE & Max HIRMER, *Die Griechische Münze*, München 1964.

FREL 1985

Jiri FREL, « L'auriga di Mozia. Un'opera di Pitagora di Reggio », *PP* 40 (1985), pp. 64-68.

FREL 1988

Jiri FREL, « Interventi », in Bonacasa & Buttita 1988, pp. 113-115.

FREL 1994

Jiri FREL, *Studia Varia,* Roma 1994, « Auriga di Mozia. 3. Una postilla », pp. 42-45.

FUCHS 1988

Werner FUCHS, « La statua marmorea di Mozia », in Bonacasa & Buttita 1988, pp. 79-81.

FUNKE 2006

Peter FUNKE, « Western Greece (Magna Graecia) », in Konard H. Kinzl (dir.), *A Companion to the Classical Greek World*, Malden 2006, pp. 153-173.

GARBINI 1988

Giovanni GARBINI, « Pensieri sul "giovane di Mozia" », *SicArch* 66-67-68 (1988), pp. 11-13.

GORGONI & PALLANTE 2000

Carlo GORGONI & Paolo PALLANTE, « On Cycladic Marbles Used in the Greek and Phoenician Colonies in Sicily », in Demetrius Schilardi & Dora Katsonopoulou (dir.), *Paria Lithos. Parian Quarries, Marble and Workshops of Sculpture*, actes de colloque (Paros, 2-5 octobre 1997), Athènes 2000, pp. 497-506.

GRECO 2009

Caterina GRECO, « Isole nell'isola. Testimonianze e documenti archeologici della provincia di Trapani », in Carmine Ampolo (dir.), *Immagine e immagini della Sicilia e di altre isole del Mediterraneo antico*, vol. 2, actes de colloque (Erice, 12-16 octobre 2006), Pisa 2009, pp. 531-549.

GUZZO 1987

Pier G. GUZZO, « Ipotesi di lettura di una statua da Mozia », *Prospettiva* 50 (1987), pp. 36-41.

HAFNER 1995

German HAFNER, « Der Schönste seines Jahrhunderts », in Nicola Bonacasa & Antonella Mandruzzato (dir.), *Lo stile severo in Grecia e in Occidente. Aspetti e problemi*, Roma 1995, pp. 61-72. (= *Studi e Materiali* IX)

HAFNER 1997

German HAFNER, *Bildlexikon antiker Personen*, Düsseldorf 1997, « Pythagoras », pp. 239-240.

HERMANN & CLARK 2022

Jason T. HERMANN & Jackson CLARK, « Mapping the Urban Plan of Ancient Motya », *Expedition* 63, 3 (2022), pp. 22-25.

HOLTZMANN 1985

Bernard HOLTZMANN, « Colloque international sur la sculpture grecque archaïque et classique, Athènes, 22-25 avril 1985 », *RA* 2 (1985), pp. 305-310.

HOLTZMANN 2010

Bernard HOLTZMANN, *La Sculpture grecque. Une introduction*, Paris 2010.

ISLER 1988

Hans P. ISLER, « Interventi », in Bonacasa & Buttita 1988, pp. 139-140.

JENKINS 1971

Gilbert K. JENKINS, « Coins of Punic Sicily, Part 1 », *Revue Suisse de Numismatique* 50 (1971), pp. 25-78.

LA LOMIA 1988

Maria Rosaria LA LOMIA, « Musico o danzatore il "giovane" di Mozia ? », *Magna Graecia* 23 (1988), pp. 11-12.

LA LOMIA 1989

Maria Rosaria LA LOMIA, « Il giovane di Mozia è un danzatore ? », *PP* 46 (1989), pp. 377-396.

LA ROCCA 1985

Eugenio LA ROCCA, « Il giovane di Mozia come auriga. Una testimonianza a favore », *PP* 40 (1985), pp. 452-463.

LAGONA 1988

Sebastiana LAGONA, « Interventi », in Bonacasa & Buttita 1988, p. 111.

MARCONI 2014

Clemente MARCONI, « The Mozia Charioteer. A Revision », in Amalia Avramidou & Denise Demetriou (dir.), *Approaching the Ancient Artifact*, Berlin-Boston 2014, pp. 435-447.

MARCONI 2019

Clemente MARCONI « Prolegomena to the Study of Sculpture in Sicily », in Olga Palagia (dir.), *Handbook of Greek Sculpture*, Berlin-Boston 2019, pp. 429-472.

MORENO 1988

Paolo MORENO, « Interventi », in Bonacasa & Buttita 1988, pp. 135-137.

MORENO 1994

Paolo MORENO, « Il dio di Mozia », *Archeo* 117, 11 (1994), pp. 120-123.

MORENO 1995

Paolo MORENO, « Il Melqart di Mozia. Dal dio di Tiro all'Eracle di Lisippo », in Sabatino Moscati (dir.), *I Fenici. Ieri, Oggi, Domani*. *Ricerche, scoperte, progetti*, actes de colloque (Roma, 3-5 mars 1994), Roma 1995, pp. 545-552.

MORENO 2002

Paolo MORENO, « Melqart a Mozia. Il visibile nascosto », *Kalós* 14 (2002), pp. 12-19.

MOSSÉ & SCHNAPP-GOURBEILLON 1990

Claude MOSSÉ & Annie SCNAPP-GOurbeillon, *Précis d'histoire grecque. Du début du deuxième millénaire à la bataille d'Actium*, Paris 1990.

NIGRO 2012

Lorenzo NIGRO, « From Tyre to Motya. The Temples and the Rise of a Phoenician Colony », *BAAL* 8 (2012), pp. 375-384.

NIGRO 2022

Lorenzo NIGRO, « Motya, the Rise of a Port-City. Demography and Colonial Models in Comparison », in Camilla Colombi, Valeria Parisi, Ortwin Dally *et al.*, *Comparing Greek Colonies. Mobility and Settlement Consolidation from Southern Italy to the Black Sea (8th-6th century B.C.)*, actes de colloque (Roma, 7-9 novembre 2018), Berlin 2022, pp. 335-356.

NIGRO & ROSSONI 2004

Lorenzo NIGRO & Gabriele ROSSONI (dir.), *"La Sapienza" a Mozia. Quarant'anni di ricerca archeologica (1964-2004)*, catalogue d'exposition (Roma, Museo dell'Arte Classica, 27 février – 18 mai 2004), Roma 2004.

NIGRO, MURA, TOTI *et al.* 2022

Lorenzo NIGRO, Francesco MURA, Maria P. TOTI *et al.*, « Carbonatogenic Bacteria on the "Motya Charioteer" Sculpture », *Journal of Cultural Heritage* 57 (2022), pp. 256-264.

ODO PAVESE 1996

Carlo ODO PAVESE, *L'Auriga di Mozia*, Roma 1996. (= *Studia Archaeologica* LXXXI)

ORTIZ 1988

George ORTIZ, « Interventi », in Bonacasa & Buttita 1988, pp. 107-108.

PALAGIA 2011

Olga PALAGIA, « Ο Νέος της Μοτύης και η μάχη της Ιμέρας [The Motya Youth and the Battle of Himera] », in Angelos Delivorrias, Georgos Despinis & Angelos Zarkadas (dir.), *ΕΠΑΙΝΟΣ Luigi Beschi*, Athènes 2011, pp. 283-293.

PAPADOPOULOS 2014

John K. PAPADOPOULOS, « The Motya Youth. Apollo Karneios, Art, and Tyranny in the Greek West », *The Art Bulletin* 94, 4 (2014), pp. 395-423.

PARIBENI 1986

Enrico PARIBENI, « Di alcuni chiarimenti e di un quiz non risolto », *NumAntCl* 15 (1986), pp. 43-59.

POCHMARSKI 2000

Erwin POCHMARSKI, « Der Jüngling von Mozia im Rahmen der westgriechischen Plastik », in Friedrich Krinzinger (dir.), *Die Ägäis und das westliche Mittelmeer. Beziehungen und Wechselwirkungen. 8. bis 5. Jh. v. Chr.*, actes de colloque (Wien, 24-27 mars 1999), Wien 2000, pp. 299-306.

POLACCO 1986

Luigi POLACCO, « L'efebo di Mozia e l'arte della Magna Grecia », *Magna Grecia* 21, 7-8 (1986), pp. 1-4.

POLACCO 1988

Luigi POLACCO, « Interventi », in Bonacasa & Buttita 1988, pp. 109-110.

POURSAT 1968

Jean-Claude POURSAT, « Les représentations de danse armée dans la céramique attique », *BCH* 92, 2 (1968), pp. 550-615.

PRECOPI LOMBARDO 1989

Annamaria PRECOPI LOMBARDO, « Rappresenta "Gelone disarmato" la statua di Mozia ? », *SicArch* 71 (1989), pp. 73-80.

RAPTOU 2007

Eustathios RAPTOU, « Culture grecque et tradition orientale à Paphos », *Cahiers du Centre d'Études Chypriotes* 37, 1 (2007), pp. 307-328.

RIDGWAY 1970

Brunilde S. RIDGWAY, *The Severe Style in Greek Sculpture*, Princeton 1970.

RIDGWAY 1990

Brunilde S. RIDGWAY, « Birds, “Meniskoi”, and Head Attributes in Archaic Greece », *AJA* 94, 4 (1990), pp. 583-612.

RIDGWAY 1995

Brunilde S. RIDGWAY, « Lo stile severo. Lo stato della questione », in Nicola Bonacasa & Antonella Mandruzzato (dir.), *Lo stile severo in Grecia e in Occidente. Aspetti e problemi*, Roma 1995, pp. 35-42. (= *Studi e Materiali* IX)

RIZZA 1988

Giovanni RIZZA, « Interventi », in Bonacasa & Buttita 1988, p. 133.

RIZZA 1989

Giovanni RIZZA, « Le arti figurative dalle origini al V secolo a.C. », in Giovanni Pugliese Carratelli (dir.), *Sikanie. Storia e civiltà della Sicilia greca*, Milano 1989[3] [1985], pp. 125-242.

ROLLEY 1994

Claude ROLLEY, *La sculpture grecque*, vol. 1, *Des origines au V^e siècle av. J.-C.*, Paris 1994.

ROLLEY 1999

Claude ROLLEY, *La sculpture grecque,* vol. 2, *La période classique*, Paris 1999.

SANDE 1992

Siri SANDE, « Il giovane di Mozia. Un attore ? », *Acta ad Archaeologiam et Artium Historiam Pertinentia* 8 (1992), pp. 32-51.

SANTUCCI 2008

Marco SANTUCCI, « La statua di Mozia, Teline e la ierofantia dei Dinomenidi », *Rivista di Filologia e di Istruzione Classica* 136 (2008), pp. 137-160.

SERVAIS-SOYEZ 1988

Brigitte SERVAIS-SOYEZ, « Interventi », in Bonacasa & Buttita 1988, pp. 127-130.

SMITH 2007

Roland R. R. SMITH, « Pindar, Athletes, and the Early Greek Statue Habit », in Simon Hornblower & Catherine Morgan (dir.), *Pindar’s Poetry, Patrons and Festivals. From Archaic Greece to the Roman Empire*, Oxford 2007, pp. 83-140.

SPANÒ GIAMMELLARO 1985

Antonella SPANÒ GIAMMELLARO, « Eine Marmostatue aus Mozia (Sizilien) », *AW* 16, 4 (1985), pp. 16-22.

SPANÒ GIAMMELLARO 1990

Antonella SPANÒ GIAMMELLARO, « La statua marmorea di Mozia. Un aggiornamento della questione », *SicArch* 23 (1990), pp. 19-37.

SPIGO 1988

Umberto SPIGO, « Interventi », in Bonacasa & Buttita 1988, pp. 119-120.

STAMPOLIDIS 2004

Nikolaos STAMPOLIDIS, « Appendice. À propos de l'aurige de Mozia », in Nikolaos Stampolidis & Giorgos Tassoulas (dir.), *Magna Graecia. Athlétisme et olympisme à la périphérie du monde hellénique*, catalogue d'exposition (Athènes, Goulandris Museum of Cycladic Art, 23 juin - 2 octobre 2004), Athènes 2004, pp. 34-38.

STEWART 1990

Andrew STEWART, *Greek Sculpture. An Exploration* (2 vol.), New Haven-London 1990.

STEWART 2008

Andrew STEWART, « The Persian and Carthaginian Invasions of 480 B.C.E. and the Beginning of the Classical Style. Part 2. The Finds from Other Sites in Athens, Attica, Elsewhere in Greece, and on Sicily. Part 3. The Severe Style. Motivations and Meaning », *AJA* 112, 4 (2008), pp. 581-615.

STUCCHI 1987

Sandro STUCCHI, « La statua marmorea da Mozia e il viaggio aereo di Dedalo », *RendPontAcc* 59 (1987), pp. 3-61.

STUCCHI 1988

Sandro STUCCHI, « La statua marmorea trovata a Mozia. Per una nuova lettura del monumento », in Bonacasa & Buttita 1988, pp. 83-96.

STUCCHI 1989

Sandro STUCCHI, « Né mimo né musico il personaggio della statua di Mozia », *ArchCl* 41 (1989), pp. 391-396.

STUCCHI 1995

Sandro STUCCHI, « La posizione del braccio destro della statua di Mozia ed un torso di Cirene », in Nicola Bonacasa & Antonella Mandruzzato (dir.), *Lo stile severo in Grecia e in Occidente. Aspetti e problemi*, Roma 1995, pp. 79-80. (= *Studi e Materiali* IX)

TAMBURELLO 1988

Ida TAMBURELLO, « Interventi », in Bonacasa & Buttita 1988, pp. 123-126.

TUSA 1983 a

Vincenzo TUSA, « La statua di Mozia », *PP* 38 (1983), pp. 445-456.

TUSA 1983 b

Vincenzo TUSA, *La scultura in pietra di Selinunte*, Palermo 1983.

TUSA 1986 a

Vincenzo TUSA, « Il giovane di Mozia », in Helmut Kyrieleis (dir.), *Archaische und Klassische griechische Plastik*, vol. 2*, Klassische griechische Plastik*, actes de colloque (Athènes, 22-25 avril 1985), Mainz 1986, pp. 1-11.

TUSA 1986 b

Vincenzo TUSA, « Il giovane di Mozia », *RStF* 14, 2 (1986), pp. 143-152.

TUSA 1988 a

Vincenzo TUSA, « Il giovane di Mozia », in Bonacasa & Buttita 1988, pp. 53-60.

TUSA 1988 b

Vincenzo TUSA, « La statua di Mozia (il giovane di Mozia) », *SicArch* 66-67-68 (1988), pp. 15-22.

TUSA 1992

Vincenzo TUSA, « Sul "giovane di Mozia" », *Études et Travaux du Centre d'Archéologie Méditerranéenne de l'Académie Polonaise des Sciences* 16 (1992), pp. 257-262.

TUSA 1997 a

Vincenzo TUSA, « Sicilia », in Sabatino Moscati (dir.), *I Fenici*, catalogue d'exposition (Venezia, Palazzo Grassi, 6 mars - 6 novembre 1988), Milano 1997, pp. 231-253.

TUSA 1997 b

Vincenzo TUSA, « Il giovane di Mozia », in Sabatino Moscati (dir.), *I Fenici*, catalogue d'exposition (Venezia, Palazzo Grassi, 6 mars - 6 novembre 1988), Milano 1997, pp. 618-621.

WHITAKER 1921

Joseph WHITAKER, *Motya. A Phoenician Colony in Sicily*, London 1921.

WEBER 2018

Martha WEBER, « Der Wagenlenker von Mozia », *Thetis* 23 (2018), pp. 29-31.

YALOURIS 1990

Nikolaos YALOURIS, « Ancora sulla statua di Mozia », *PP* 45 (1990), pp. 452-467.

ZANCANI MONTUORO 1984

Paola ZANCANI MONTUORO, « Ηνιοχοι », *PP* 39 (1984), pp. 221-229.

Sources antiques fondamentales

DIODORE DE SICILE, *Bibliothèque Historique.* Tome IX : *Livre XIV*, *51-53*, texte établi et traduit par Martine Bonnet & Eric R. Bennett Paris, C.U.F., 1997.

HÉRODOTE, *Histoires.* Tome VIII : *Livre VII – Polymnie*, texte établi et traduit par Philippe-Ernest Legrand, Paris, C.U.F., 1963² [1951].

PINDARE, *Odes*. Tome I : *Olympiques II* et *III*, texte établi et traduit par Aimé Puech, Paris, C.U.F., 1962⁵ [1922].

PINDARE, *Odes.* Tome IV : *Isthmiques II,* texte établi et traduit par Aimé Puech, Paris, C.U.F., 1961³ [1923].

PLINE L'ANCIEN, *Histoire Naturelle. Livre XXXIV* : *Des métaux et de la sculpture 59*, texte établi et traduit par Henri Le Bonniec, Paris, C.U.F., 1953.

SILIUS ITALICUS, *La Guerre Punique*. Tome I : *Livre III, 23-31*, texte établi et traduit par Pierre Miniconi & Georges Devallet, Paris, C.U.F., 1979.

THUCYDIDE, *La Guerre du Péloponnèse*. Tome IV : *Livre VI, 2*, texte établi et traduit par Louis Rodin & Jacqueline de Romilly, Paris, C.U.F., 1963² [1955].

Sources numériques

« Callimaque, Hymnes (œuvre complète) », in HODOI ELEKTRONIKAI, [en ligne], http://mercure.fltr.ucl.ac.be/Hodoi/concordances/callimaque_hymnes/lecture/2.htm (page consultée le 20 avril 2024, dernière mise à jour le 29 octobre 2009).

« Diodore de Sicile, La Bibliothèque historique, livre IV », in HODOI ELEKTRONIKAI, [en ligne], http://mercure.fltr.ucl.ac.be/Hodoi/concordances/diodore_04/lecture/77.htm (page consultée le 19 avril 2024, dernière mise à jour le 23 février 2006).

« Diodore de Sicile, La Bibliothèque historique, livre IV », in HODOI ELEKTRONIKAI, [en ligne], http://mercure.fltr.ucl.ac.be/Hodoi/concordances/diodore_04/lecture/78.htm (page consultée le 19 avril 2024, dernière mise à jour le 23 février 2006).

« Diodore de Sicile, La Bibliothèque historique, livre XI », in HODOI ELEKTRONIKAI, [en ligne], http://mercure.fltr.ucl.ac.be/Hodoi/concordances/diodore_11/lecture/25.htm (page consultée le 18 avril 2024, dernière mise à jour le 6 septembre 2006).

« Diodore de Sicile, La Bibliothèque historique, livre XIII », in HODOI ELEKTRONIKAI, [en ligne], http://mercure.fltr.ucl.ac.be/Hodoi/concordances/diodore_13/lecture/90.htm (page consultée le 18 avril 2024, dernière mise à jour le 28 juin 2005).

« Catalogare, Restaurare, Riprodurre, Statue », in UNOCAD, [en ligne], https://www.unocad.it/wp/home/arte/ (page consultée le 23 mars 2024).

« Collezione Boncompagni Ludovisi », in MUSEO NAZIONALE ROMANO, [en ligne], https://museonazionaleromano.beniculturali.it/palazzo-altemps/collezione-boncompagni-ludovisi/ (page consultée le 11 avril 2024).

« Getty Voice : A Siclian Journey », in GETTY, [en ligne], https://www.getty.edu/news/getty-voices-sicilian-journeys/ (page consultée le 12 mars 2024, dernière mise à jour le 17 juin 2013).

« Il giovane di Mozia », UNOCAD, [en ligne], https://www.unocad.it/wp/2021/04/15/il-giovane-di-mozia/ (page consultée le 23 mars 2024, dernière mise à jour le 15 avril 2021).