

Antonietta Viacava, *L'atleta di Fano*, 154 pp., 116 figg., «L'Erma» di Brettschneider (Roma 1995), cf. aussi le résumé dans *Lisippo, arte e fortuna*, catalogue de l'exposition de 1995, 68–73, par le même auteur.

Le chef-d'oeuvre qu'est le bronze Getty trouve ici la monographie qui est à la hauteur de son importance. L'auteur présente tout d'abord (11–29) la revue détaillée et concise de toutes les publications antérieures ne négligeant pas même les plus brèves mentions, souvent intéressantes. Parfois elle y exprime une vue critique, très discrète. Elle renvoie aux noms des auteurs dans les notes, avec indication de la date: Ces notes figurent heureusement en bas de chaque page, au grand avantage du lecteur, contrairement à la pratique de plus en plus répandue, qui les regroupe à la fin du livre. Facilité sans doute pour les typographes, mais détachées de leur contexte, ces notes risquent de ne pas être lues. Suit la description analytique du monument, (31–39) très minutieuse et perspicace, d'autant plus admirable que l'auteur n'a pas pu profiter d'un contact direct prolongé avec l'oeuvre. Après, l'interprétation du geste (cf. *infra*) et l'attribution à Lysippe sont examinées (38–51). On peut mentionner que d'après les sources, Lysippe a créé un *Alexandre a pueritia ortus*; un bronze de la Villa dei papiri semble en être un reflet (R. Smith *Hellenistic Royal Portraits* 1988, 160.27, pl. 21). Dr. Viacava opte pour une chronologie très haute – vers 340 (51–57), beaucoup trop haute à mon avis (cf. *infra*) faisant état des analogies certaines avec les oeuvres anciennes de Lysippe. Cette chronologie semble difficile à soutenir; rappelons qu'encore en 1987, P. Moreno, spécialiste reconnu du sculpteur, a daté le bronze Getty *après* l'Apoxomène (Dr. Viacava le cite p. 23)

Une large section (59–107) est consacrée aux «répliques et dérivations». La recherche antérieure en a enregistré plusieurs, mais l'auteur dresse un catalogue détaillé de pas moins de 25 pièces. En effet, la fortune du *motif* de la statue fut grande dans l'art des temps suivants, à partir du 3^{ème} siècle jusqu'à la basse époque romaine. Et ceci concerne autant la sculpture que la peinture et les arts mineurs, où la numismatique est très largement représentée; l'auteur introduit des documents de la glyptique. Rappelons la stèle funéraire de Plotis, du Musée de Nice (77sq., fig. 75–77) du second siècle, provenant du Pirée, que l'auteur a pratiquement redécouverte, et la stèle du Dipylon au Musée National d'Athènes de la même époque qui invitent à une mise en garde importante. Leurs sculpteurs athéniens n'ont certainement pas eu d'accès à l'original de Lysippe: c'est que le motif de la statue est vite entré dans la koiné de la sculpture et de l'art grec en général. On ne saurait donc tirer aucune conclusion de l'éventail géographique de ces documents pour déterminer l'emplacement original de la statue ou de ces voyages successifs supposés. D'autre part un bon nombre de ces documents représente Héraclès vainqueur – faut-il les dériver de notre statue? Un Héraclès vainqueur, oeuvre probablement de Lysippe jeune (*Lisippo*, 46sq.), non sans rapport avec notre statue, semble un candidat direct meilleur. L'auteur elle-même intitule prudemment le chapitre suivant (109–123) la «fortune du type». En conclusion (125–130) Dr. Viacava propose de reconnaître dans la statue le visage de Seleukos jeune, refusant notre identification à partir de la comparaison avec une belle tête de la Sala dei busti du Vatican, selon laquelle le bronze Getty serait Démétrios Poliorkète jeune. L'auteur procède en comparant le bronze de la Villa dei papiri (R. Smith, *Hellenistic Royal Portraits*, 159.21, pl. 16), copie de travail artisanal sans grande prétention artistique. Elle analyse en grand détail des éléments de la physionomie pour conclure à l'identification, qui ne semble pas très convaincante. En outre, elle insère les deux têtes (comme ailleurs la statue entière) dans des figures géométriques, procédé assez répandu dans la recherche archéologique, mais où l'on peut lire tout ce qu'on veut, comme dans le marc de café.

Deux répliques d'un hermès d'Héraclès imberbe, lysippique, n'ont rien à voir avec le bronze Getty: Musée Getty que j'ai eu tort d'introduire dans la discussion et ex Latran, cf. en dernier lieu *Studia varia* 85sq., fig. 73–76. A la bibliographie adde R. Smith, *Hellenistic Royal Portraits* (1988), 183.C, 18, qui met la pièce en dehors de toute considération iconographique.

Dans l'ensemble, nous sommes d'accord sur plusieurs points importants:

1. Le bronze Getty est un original authentique de Lysippe. Je suis de plus en plus persuadé qu'un autre original du même sculpteur nous est conservé – le magnifique cheval au Musée Capitolin Nouveau; l'analyse du métal a définitivement confirmé qu'il s'agissait d'un original du quatrième siècle. Il portait un cavalier de la turma d'Alexandre, exposée à Rome au Portique d'Octavie (cf. en dernier lieu G. Calcani *Lisippo*, 1995, 150sq.). Le modelé et l'aspect de la surface rappellent le bronze Getty.

2. Il représente un personnage bien défini – un jeune descendant d'une famille royale, vainqueur aux jeux olympiques.

3. Nous sommes les seuls à avoir vu que la statue faisait partie d'un groupe. J'aurais pensé à une association dynastique à l'instar du groupe de Daochos de Pharsale-Delphes. L'interprétation de Dr. Viacara est supérieure, il s'agissait sans doute de la proclamation du vainqueur. La scène apparaît au quatrième siècle au revers des amphores panathénaïques – cf. P. Valavanis, *BCH* 117 (1990), 325–359, où elle comprend d'habitude quatre figures: l'arbitre qui proclame le vainqueur, Niké qui le couronne, le vainqueur lui-même et le tibicine qui annonce l'événement. Rappelons que sur les monuments tardifs réfléchissant notre statue, notamment sur les sarcophages romains, que Dr. Viacara a diligemment recueillis, le tibicine figure souvent dans la scène. Peut-être qu'il était alors également accroupi à la droite du bronze, en plus de l'arbitre que l'auteur place correctement à sa gauche. Cette juste interprétation de la scène établit aussi définitivement la signification du geste de la main droite. On a pensé que le vainqueur se couronnait (Moreno et alli), qu'il s'apprêtait à enlever la couronne pour la déposer sur l'autel (Rolley, Frel); désormais il est évident que l'index est pointé vers la couronne (Houser, Viacara p. 39), un salut au public (Viacara) ne semble pas très probable, le savoir-vivre obligeait le vainqueur à la réserve..

Les désaccords sont de moindre importance. Les voici:

1. Pour établir la date haute du monument, l'auteur fait état du fait réel que la statue est conçue pour être vue d'en face, le modelé de l'arrière étant plus sommaire. Ceci est certain, mais comparé aux oeuvres de Lysippe datés vers 340 – laissant de côté des copies romaines, on peut faire utilement état du groupe de Daochos, on s'aperçoit que l'ensemble du modelé est ici infiniment plus simple, nul rapport avec la richesse variée du bronze Getty. Et plus important encore, les visages de Lysippe à cette époque ne montrent qu'une expression élémentaire, nul rapport avec l'exubérance de la statue. Et ils sont tous dépourvus de la moindre caractéristique personnelle, le Bronze Getty figure un individu décidément bien défini, il dépasse même à cette égard le portrait d'Aristote commandé à Lysippe par Alexandre quelque peu avant 323. Il faudra donc revenir à une date légèrement antérieure à 320.

2. L'identification avec Seleukos, vaillamment soutenue par l'auteur, n'aboutit pas à la conviction; d'ailleurs elle tient et tombe avec la date haute. Démétrios Poliorkète reste un bon candidat, bien entendu sans être définitivement établi.

En résumé, le livre constitue une contribution majeure pour la connaissance et une meilleure compréhension du Bronze Getty, dépassant les publications précédentes..