Zeitschrift: Cahiers d'archéologie romande
Herausgeber: Bibliothèque Historique Vaudoise
Band: 106 (2007)

Artikel: La gigantomachie de Lousonna-Vidy ; suivie de, Considérations sur la transmission du motif de l'anguipède
Autor: Abetel, Emmanuel
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-836056

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 17.04.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

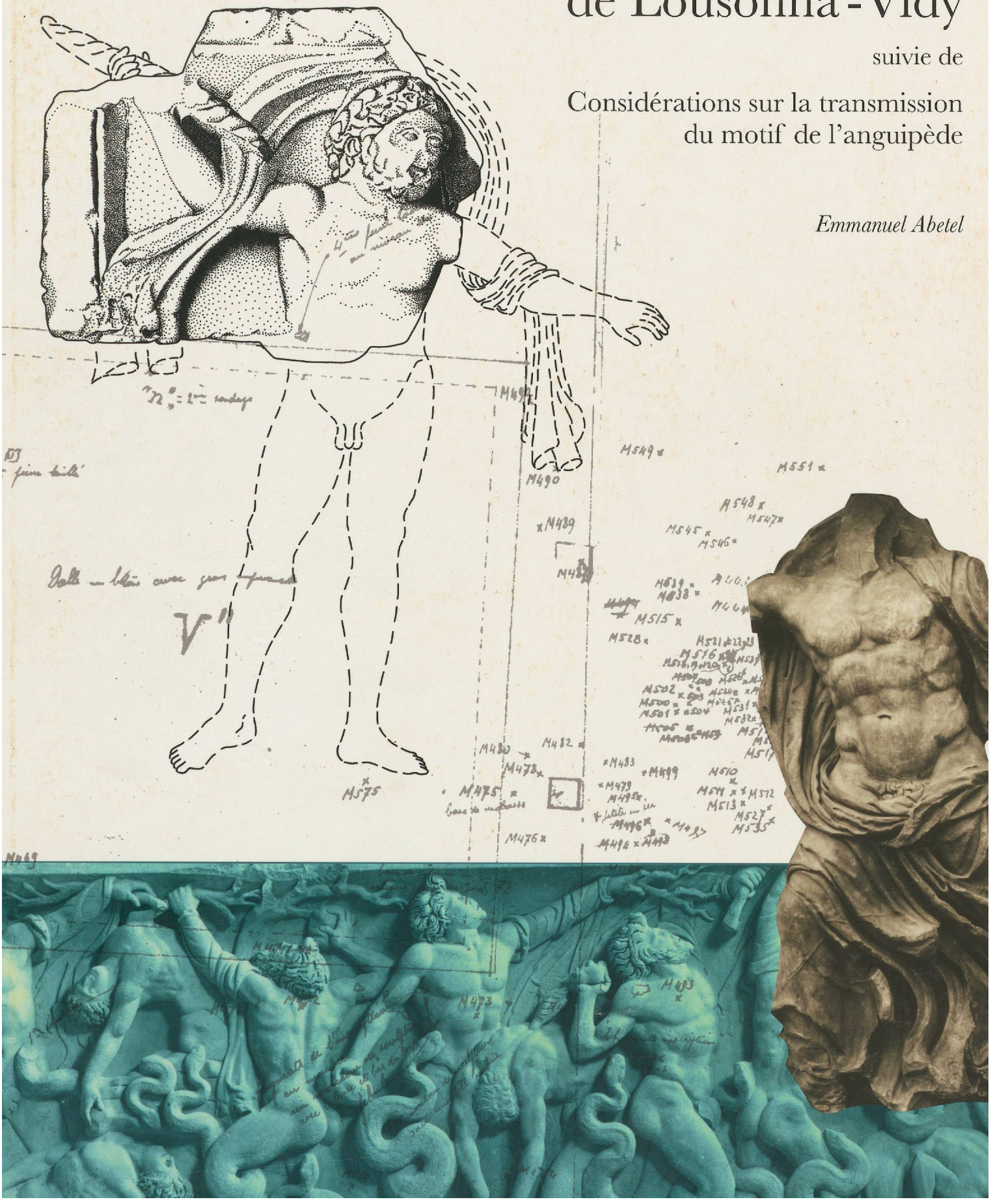
Cahiers d'archéologie romande 106
Lousonna 10

La gigantomachie de Lousonna-Vidy

suivie de

Considérations sur la transmission du motif de l'anguipède

Emmanuel Abetel



LA GIGANTOMACHIE de LOUSONNA-VIDY

Illustration de couverture :
La couverture a été réalisée par Stéphanie Wauters, apprentie graphiste
auprès du Service de communication et d'audiovisuel – unicom – de l'Université de Lausanne.

Provenance des illustrations :
Jupiter foudroyant
Antikensammlung, Staatliche Museen zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz Inv. Nr. Ost 8 – Neg.-Nr. PM 7327.
Dessin Michèle Bosserdet (tiré de notre pl. 1).
Relevé effectué au cours des fouilles de Lousonna en 1936
Archives Cantonales Vaudoises AMH Lausanne B 132 XIII B 3044 [=N° 190] (notre fig. 63).
Sarcophage du Vatican
DAI Rom Inst. Neg. 72.562 Photo Singer.
Palazzo del Te à Mantoue, camera dei Giganti
Giovetti Fotografia e Comunicazioni Visive s.n.c., Mantova (notre fig. 72).
Camée d'Athénion
Museo Nazionale di Napoli – Inv. 25848 Neg. N° 20494 (notre fig. 65).

Code de citation préconisé :
Emmanuel Abetel
La gigantomachie de Lousonna-Vidy.
Cahiers d'archéologie romande 106 (Lousonna 10).
Lausanne, 2007.

Ouvrage publié avec l'aide

du Fonds des publications du Musée cantonal d'archéologie et d'histoire de Lausanne,
de la Société Académique Vaudoise,
de l'Institut d'archéologie et des sciences de l'antiquité de l'Université de Lausanne,
de la Fondation du 450e anniversaire de l'Université de Lausanne,
et de l'Association Pro Lousonna

Les commandes d'ouvrages peuvent être adressées à
Cahiers d'archéologie romande
Case postale 5661
CH - 1002 Lausanne

ISBN 978-2-88028-106-9
ISSN 1021-1713

Tous les droits de traduction, de reproduction et d'adaptation réservés pour tous les pays
© 2007 by Cahiers d'archéologie romande

Composition : Atelier La Rebuse, 1038 Bercher
Impression : IRL SA, 1020 Renens

CAHIERS D'ARCHÉOLOGIE ROMANDE 106

Lousonna 10

EMMANUEL ABETEL

LA GIGANTOMACHIE de LOUSONNA-VIDY

suivie de

CONSIDÉRATIONS SUR LA TRANSMISSION DU MOTIF DE L'ANGUIPÈDE

LAUSANNE 2007

Sommaire

INTRODUCTION
Etat de la question . . . 7
But de l'étude . . . 7
Considérations méthodologiques . . . 8

I. HISTORIQUE DE LA DÉCOUVERTE
La découverte . . . 11
Catalogue des blocs . . . 11
A1 Jupiter foudroyant . . . 14
A2 Géants anguipèdes . . . 15
A3 Torse de guerrier . . . 16
A4 Cavalier . . . 16
A5 Epaule droite d'un personnage . . . 16
A6 Caisson de char . . . 16
A7 Bras d'un anguipède . . . 17
A8 Buste et tête d'un personnage barbu . . . 17
A9 Fragment comportant un motif végétal . . . 18

II. LA GUERRE DES GÉANTS
Déroulement du combat mythologique . . . 21
Le Grand autel de Pergame . . . 22
Les témoignages littéraires . . . 25
Les protagonistes . . . 28
Les géants nommés dans les textes . . . 28
Divinité principale . . . 29
L'aspect des monstres . . . 30
L'armement . . . 32
Récupération du thème de la gigantomachie . . . 33

III. LE THÈME DU GÉANT CHEZ LES ROMAINS
La reprise d'un thème classique . . . 35
Son exploitation politique . . . 38
La commémoration d'un exploit militaire . . . 39
L'apparition du géant en Gaule . . . 40
Les cavaliers à l'anguipède . . . 41
Signification des colonnes à l'anguipède . . . 44
Colonnes à l'anguipède de Suisse . . . 45
Avenches . . . 46
Zurich *Lindenhof* . . . 46
Bad Bubendorf . . . 46
Augst . . . 46

IV. LA RECONSTITUTION DE LA GIGANTOMACHIE DE *LOUSONNA*-VIDY
Commentaire des gigantomachies utilisées pour nos reconstitutions . . . 49
Trésor des Siphniens à Delphes . . . 49
Pergame . . . 50
Priène . . . 52
Lagina . . . 53
Termessos . . . 53
Théâtre de Balbus à Rome . . . 54
Sens . . . 54
Aphrodisias . . . 55
Silahtaraǧa . . . 56
Sarcophage du Musée du Vatican . . . 56
Yzeures-sur-Creuse . . . 57
Leptis Magna . . . 59
Les propositions de reconstitution . . . 59
B1 Jupiter foudroyant . . . 63
B2 Géants anguipèdes . . . 64
B2a Géant succombant . . . 64
B2b Géant saisissant une pierre . . . 65
B3 Mars en guerrier . . . 66
B4 Dioscure . . . 67
B5 Apollon archer . . . 69
B6 Char du Soleil . . . 70
B7 Bras d'un anguipède . . . 73
B8 Buste de Jupiter . . . 74
B9 Restes d'un autel . . . 76
Tentative de regroupement des fragments . . . 77
Paires dieux-géants . . . 78
Les artistes . . . 80
Considérations stylistiques . . . 81

V. RESTES SCULPTÉS ET *FANA*
Un *fanum* de type celtique . . . 83
Présence de restes sculptés à proximité des *fana* . . . 85
Présence de fragments d'architecture . . . 85
Proximité d'une colonne à l'anguipède ou supportant la statue de Jupiter . . . 87
Présence d'une statue dans la *cella* . . . 89
Présence d'un autel décoré . . . 91
Emplacements possibles des bas-reliefs sur le *fanum* de *Lousonna* . . . 92
Présence d'une structure décentrée devant l'édifice . . . 94

VI. LA CONSTRUCTION DU TEMPLE DE *LOUSONNA* ET SON CONTEXTE HISTORIQUE
Les temples du *vicus* de *Lousonna* . . . 99
Erection du monument . . . 100
Fonction du monument . . . 101
Les fidèles . . . 103
Mythes indigènes . . . 104
Divinité vénérée . . . 105

VII. LA DESTRUCTION DU TEMPLE DE *LOUSONNA*
Propositions concernant la destruction du temple de *Lousonna* . . . 109
Implantation du christianisme sur le Plateau suisse 110
Dispositions légales à l'encontre des païens . . . 111
Situation effective . . . 112

Les géants chez les premiers chrétiens 113
La monstruosité des géants chez les auteurs chrétiens 115
Utilisation du thème du géant chez les pères de l'Eglise 116

VIII. La survie du thème de la gigantomachie
La transmission du message 119
La tradition orale 119
La transmission littéraire 120
Les représentations iconographiques 121
Les monuments 121
Les gemmes et les monnaies 121
Les illustrations de textes antiques 123
Les géants de l'*agora* d'Athènes 123
Sur une possible permanence de groupes du cavalier à l'anguipède 125
Le dragon comme alternative aux anguipèdes 126
La fin de l'Antiquité 127
Le Moyen Age 129

IX. La Renaissance
La reprise du thème 131
L'hommage à Charles Quint 131
Les traductions d'auteurs antiques 132
Récupérations du thème mythologique 134
La peinture de la Renaissance 134
Le Palazzo Doria à Gênes 137
Le Palazzo del Te de Mantoue 137
Le Palazzo Tinghi à Udine 140
Le château des Colloredo di Monte Albano . . . 140
Représentations diverses 141
Le baroque 144
Le retour des anguipèdes 146

X. Conclusions 151

Bibliographie
Abréviations 159
Sources antiques 161
Editions des passages cités 161
Bibliographie des chapitres 1 à 7 162
Bibliographie des chapitres 8 et 9 167

Index
Index des auteurs cités 169
Sources épigraphiques 170
Index des chapitres 1 à 7 171
Index des personnes 171
Index géographique 172
Index des matières 175
Index mythologique 177
Index des chapitres 8 et 9 179
Index des personnes 179
Index géographique 180
Index des matières 182
Index mythologique 182

Crédit photographique
Figures 184
Planches 187

Planches 1-10 189

Sommaire

Introduction

A la mémoire de Kenan T. ERIM, évergète d'Aphrodisias

Cette recherche nous a été proposée par le professeur Claude Bérard en 1981 déjà[1]. Après avoir fait l'objet d'un article (E. ABETEL, 1988), elle a été finalement reprise comme sujet d'une thèse soutenue auprès du nouvel Institut d'archéologie et des sciences de l'antiquité.

Il est bien vite apparu qu'à elle seule, vu le peu de fragments conservés, la recomposition du monument de *Lousonna* impliquerait un élargissement du sujet, afin de lui donner une dimension convenable.

Dans la mesure où les gigantomachies de l'Antiquité avaient déjà fait l'objet de synthèses exhaustives (F. VIAN, 1951 et F. VIAN, 1988), nous avons finalement entrepris de compléter la partie de notre travail consacrée à la période romaine par des considérations sur la survie de ce thème iconographique jusqu'à l'époque moderne[2]; ce choix offrait l'avantage de ne pas s'éloigner du sujet initial, la gigantomachie, même si nous allions dès lors être confronté à une démarche qui porterait sur un laps de temps très étendu.

Etat de la question

Seul D. VAN BERCHEM (1944) avait publié une partie des restes de la gigantomachie de *Lousonna*-Vidy[3]. Le temple, à proximité duquel ils avaient été découverts, sommairement présenté par F. GILLIARD (1942), ne faisait l'objet d'aucune étude spécifique: sa construction était placée au cours du 2ème siècle et sa destruction liée à celle du reste du *vicus* qui, sans autres précisions, était située vers le milieu du 3ème siècle[4].

La transmission de la gigantomachie jusqu'à l'époque moderne n'avait jamais été étudiée; il en allait de même de la réapparition des anguipèdes. Tout au plus les représentations de ce récit mythologique à l'époque baroque avaient été réunies dans un catalogue par A. PIGLER (1974)[5].

But de l'étude

Eu égard à l'état fragmentaire des restes de sculptures découverts à proximité du temple de *Lousonna,* nous précisons d'emblée que, faute de mieux, nous nous limiterons ici à des propositions de reconstitution.

Dans ce but, nous évoquerons la reprise de ce thème à l'époque romaine, puis son apparition dans nos contrées.

La construction du temple de *Lousonna* se prêtera particulièrement bien à la formulation de quelques hypothèses inédites, et ceci dans plusieurs directions:

- propositions quant au contexte de l'érection, que sa date rapproche singulièrement de celle d'événements survenus dans la région,

---

[1] Nous remercions les professeurs Claude Bérard et Daniel Paunier: la conclusion de cette recherche aurait été impossible sans leur aide. Nous ne voudrions en outre oublier de mentionner ici nos proches collaborateurs: par leur insistance et leur sympathie, ils nous ont aidé à terminer ce travail. Une pensée particulière va à Brigitte Maire et à Peter NORTON® qui ont récupéré notre manuscrit lorsque nous avons endommagé la disquette le supportant. Ce projet n'aurait enfin pu se réaliser sans les traductions de textes antiques encore inédits effectuées par François Mottas et les patientes relectures de notre épouse Fabienne.

[2] J. A. HILD (1896) avait réalisé l'article Gigantes du *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines*, alors que O. WASER (1918) signait la rubrique Giganten de la *Real-Encyclopädie der classischen Altertumswissenschaft.* Signalons encore l'article Gigant de W. SPEYER dans le *RLAC* 10, Stuttgart, 1978, col. 1247-1276.

[3] F. VIAN a décrit ce monument dans son *Répertoire des Gigantomachies* (F. VIAN, 1951, n° 74) puis dans son article du *LIMC* (F. VIAN, 1988, n° 526). Il figure avec l'ensemble des restes sculptés du *vicus* de *Lousonna* dans le volume du *CSIR* portant sur les établissements mineurs du territoire helvète (C. NEUKOM, 2002, pp. 76-81).

[4] F. GILLIARD, Un quartier de "Lousonna", in *RHV* 47, 1939, pp. 113-126 [p. 123].

[5] Les cours donnés par Caterina Furlan à l'Université d'Udine durant l'année académique 1989/90, *La caduta dei giganti: origine, significati e sviluppi del mito classico nel Rinascimento,* ainsi qu'en 1999/2000, *Per la diffusione del raffaellismo in Italia settentrionale: Perin del Vaga e la decorazione di palazzo Doria a Genova; Giulio Romano e la decorazione di palazzo Te a Mantova,* n'ont débouché pour l'instant sur aucune publication.

- mise en parallèle de cette gigantomachie avec les colonnes à l'anguipède dans la mesure où, à cette époque, un lien étroit peut avoir existé entre ces deux types de représentations de géants,
- propositions sur l'aspect général du *fanum* de *Lousonna,*
- recherche d'un emplacement adéquat pour la représentation du combat mythologique sur le *fanum* ou à proximité immédiate, avec les implications qu'elle pouvait avoir quant à l'identification de la divinité vénérée à cet endroit.

La destruction du temple fera l'objet d'une approche inédite puisque, parmi les causes possibles, nous privilégierons l'intervention des premiers chrétiens : les hypothèses émises à ce sujet – car, dans ce cas aussi, c'est naturellement de propositions qu'il s'agira – reposeront essentiellement sur des textes antiques.

Quittant l'Antiquité, nous nous pencherons sur la transmission de l'épopée des géants jusqu'à la Renaissance, leurs représentations se caractérisant alors par un aspect totalement anthropomorphe. Nous tenterons de cerner le noyau de peintres à l'origine de la reprise de la gigantomachie durant la première moitié du 16ème siècle et d'en retrouver les éventuelles motivations. Nous essaierons enfin de repérer le moment où les anguipèdes referont leur apparition dans l'iconographie.
Si un tel programme répondra à quelques questions, il en laissera de nombreuses en suspens, n'ayant guère contribué qu'à les expliciter ou à les placer dans un cadre de recherche inédit.

Considérations méthodologiques

Nous avons limité aux précisions indispensables à la compréhension de notre propos les considérations sur la gigantomachie en général. Nous renvoyons aux études signalées plus haut (supra, p. 7, n. 2), principalement pour ce qui concerne les géants avant leur transformation en anguipèdes à partir de l'époque hellénistique.

Notre recherche de parallèles reposera sur quelques œuvres d'art encore existantes : les sculptures décorant les plus importantes d'entre elles feront dès lors figure d'archétype, même si, bien sûr, rien ne permet d'exclure qu'il en ait existé de plus significatives. Parmi les nombreux monuments aujourd'hui disparus, respectivement parmi ceux qui seraient encore à découvrir, il s'en trouvait sans doute qui auraient été susceptibles de servir de modèle pour les sculptures ornant le *fanum* de *Lousonna,* duquel bien peu de restes nous sont parvenus.
A l'exception de quelques renvois ponctuels, notre démarche s'est appuyée exclusivement sur du matériel et des informations déjà publiés. Pour la reconstitution des bas-reliefs de *Lousonna,* nous nous sommes inspiré généralement de sculptures hellénistiques et romaines dont l'ornementation présentait des similitudes avec les fragments à notre disposition ; la plupart des parallèles sont mentionnés dans le *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae.* L'examen des volumes du *Corpus Signorum Imperii Romani* et de quelques autres recueils nous a permis de faire des propositions pour les cas restés en suspens. A une exception près, l'échantillonnage a été formé à partir d'ensembles sculptés qui devaient avoir les mêmes caractéristiques que le matériel que nous tenterons d'identifier : ils comportaient des monstres anguipèdes avec les jambes se terminant par *la tête du serpent,* remontant au plus tard à la fin de la période romaine et produits dans un atelier gréco-romain.

Afin de recréer avec le plus de vraisemblance possible l'environnement du *fanum* de *Lousonna,* nous avons recherché des édifices de caractéristiques semblables dans les catalogues de temples gallo-romains dressés par P. D. HORNE et A. C. KING (1980), respectivement I. FAUDUET et P. ARCELIN (1993). Tant l'absence presque complète de restes architecturaux susceptibles d'être rapportés à l'édifice religieux que la nature somme toute modeste du *vicus* lémanique nous ont fait opter pour une variante minimaliste, se limitant finalement à la structure supportant la gigantomachie devant un temple sans aucune décoration.
Pour tenter de préciser les modalités de la transmission du thème des géants, nous envisagerons trois cheminements possibles : la tradition orale, la transmission littéraire et, enfin, la représentation iconographique, qu'il s'agisse de monuments, d'objets mobiliers ou même des quelques rares illustrations de textes antiques.

Sauf indication contraire, les textes anciens sont cités dans les traductions des *Belles-Lettres,* des *Sources chrétiennes* ou de la *Loeb Classical Library* dont la liste figure à la page 161. La version française des textes dont aucune traduction n'était disponible est généralement due à François Mottas (traduction F.M.). Nous ne reportons les dates de naissance des auteurs ou des artistes mentionnés que lorsqu'elles sont utiles à la compréhension de notre exposé.

En plus du rôle qu'ont pu jouer les œuvres d'art disparues au cours des deux derniers millénaires, divers facteurs ont dû assurer la constitution et la mise au point d'un imaginaire de plus en plus élaboré des gigantomachies. La mémoire a certes sa part dans l'inspiration des artistes qui réalisèrent les sculptures de la cité lémanique ; mais si un mythe ou le récit d'un événement peuvent s'être transmis de bouche à oreille au cours des siècles[6], certaines ressemblances dans l'attitude des personnages sont trop frappantes, même en tenant compte de ces gestes qu'il n'existe qu'une seule façon de représenter[7] : il n'est dès lors pas possible d'imaginer que la transmission des détails des scènes se serait pratiquée uniquement par voie orale[8]. Si le voyage touristique, tel que nous l'entendons de nos jours, n'a pas existé, les

[6] Nous verrons qu'en Grèce, la gigantomachie se racontait encore à la fin du 19ème siècle (infra, p. 119).
[7] Songeons au guerrier à cheval terrassant un adversaire (infra, p. 64, n. 41) ou à Neptune maniant son trident (infra, p. 132, n. 11).
[8] L'artiste peut avoir trouvé son modèle de plusieurs manières :
- il a vu le monument original,
- il a eu connaissance d'une description du monument,

personnes susceptibles d'avoir ramené des informations de leurs déplacements à travers l'Empire sont plus nombreuses qu'on ne le croirait au premier abord[9]. Fonctionnaires allant prendre leur charge ou en mission dans une contrée voisine ; soldats, parmi lesquels des mercenaires gaulois ; pèlerins ayant visité de grands sanctuaires[10], comme celui d'Esculape à Pergame, emplacement de la gigantomachie la plus impressionnante, ou d'autres lieux de culte ; jeunes fortunés ayant étudié à Athènes ; commerçants accompagnés par des muletiers ou des portefaix acheminant leurs marchandises ; membres de corporations ou artisans exerçant des métiers itinérants ; esclaves, dont l'exportation devait représenter une source de revenus intéressante pour les commerçants romains ; en dernier lieu, sans parler des artistes eux-mêmes[11], ces arpenteurs-géomètres chargés de toutes sortes de relevés qui accompagnaient les empereurs lors de leurs déplacements (infra, p. 36). Il faudra cependant rester prudent quant à l'affirmation d'une connaissance visuelle directe que les sculpteurs de *Lousonna* auraient eue des réalisations antiques avec lesquelles nous mettrons la gigantomachie en parallèle.

Même si elle n'a toujours pas pu être prouvée, la circulation de cahiers de modèles semble bel et bien assurée[12] : dans un atelier, les maîtres ont forcément passé leurs croquis à leurs successeurs et ceci s'est peut-être répété pour plusieurs générations d'artisans[13]. Sans parler des monnaies, d'autres moyens de transmission peuvent encore être mentionnés : éventuelles éditions illustrées de textes antiques[14], motifs gravés sur des gemmes ou représentés sur des récipients décorés… Une observation s'impose ici : la plupart des monuments que nous utiliserons pour notre reconstitution existaient encore lors de l'érection de notre gigantomachie[15].

Une fois les bas-reliefs de *Lousonna* reconstitués, restait donc à combler l'absence de toute étude sur la survie de la gigantomachie à travers les âges et à préciser l'emploi qui en serait fait à la Renaissance. Divers recueils d'ouvrages consacrés à la mythologie et remontant à cette période nous ont permis de décrire les modalités de la reprise du récit de la guerre des géants[16] ; en l'absence de toute synthèse sur ceux-ci dans la peinture de la Renaissance, c'est en partant de l'examen des nombreux travaux consacrés au Palazzo del Te à Mantoue que nous avons pu établir un lien entre les représentations de géants peintes durant la première moitié du 16ème siècle, au cours duquel la gigantomachie était redevenue un sujet d'actualité.

Le monument de la bourgade lémanique comporte encore neuf personnages et constitue, avec celui d'Yzeures-sur-Creuse, l'exemplaire le plus complet découvert dans la partie occidentale de l'Empire romain : il méritait bien d'être à l'origine d'une telle démarche.

– il a vu le monument dans un carnet de modèles destiné à son usage professionnel et déposé dans son atelier,
– il a vu le monument dans un recueil comprenant des dessins d'un usage plus général, ce qui pose naturellement le problème de la présence, parfois contestée, d'illustrations dans les codices dès la fin de l'époque hellénistique.

S'agissant du détail d'un personnage, n'importe quel objet mobilier pourrait en avoir véhiculé une reproduction.

[9] R. CHEVALLIER, *Voyages et déplacements dans l'empire romain*, Paris, 1988.

[10] M. DILLON, *Pilgrims and Pilgrimage in Ancient Greece*, London-New York, 1997.

[11] Pour C. NERZIC (1989, p. 105), les artistes auraient compté parmi les grands voyageurs…

[12] Sur les cahiers de modèles, voir C. NERZIC (1989, pp. 110-127).

[13] Selon J. M. C. TOYNBEE (1951, p. 23) *"There was a marked tendency for sculpture to be practised by members of the same family in successive generations"*.

[14] S'il relève le nombre dérisoire de papyri et de parchemins d'époque romaine parvenus jusqu'à nous, K. WEITZMANN rappelle que la bibliothèque d'Alexandrie aurait possédé 700'000 volumes (*Manuscrits gréco-romains et paléochrétiens*, [Paris], 1977, pp. 9-10).

[15] C'est le cas pour le Trésor des Siphniens à Delphes (infra, p. 49), le Grand autel de Pergame (AMPELIUS 8, 14), le temple d'Athéna Polias à Priène (VITRUVE 1, 1, 12) ; l'Hécateion de Lagina aurait été détruit par un tremblement de terre, mais était encore visible sous le règne d'Hadrien (A. SCHOBER, 1931, pp. 10 et 22). Les autres sont presque tous contemporains du monument de *Lousonna*.

[16] *The Philosophy of Images* et *The Renaissance and the Gods*, reproductions photomécaniques par Garland Publishing Inc., New York-London.

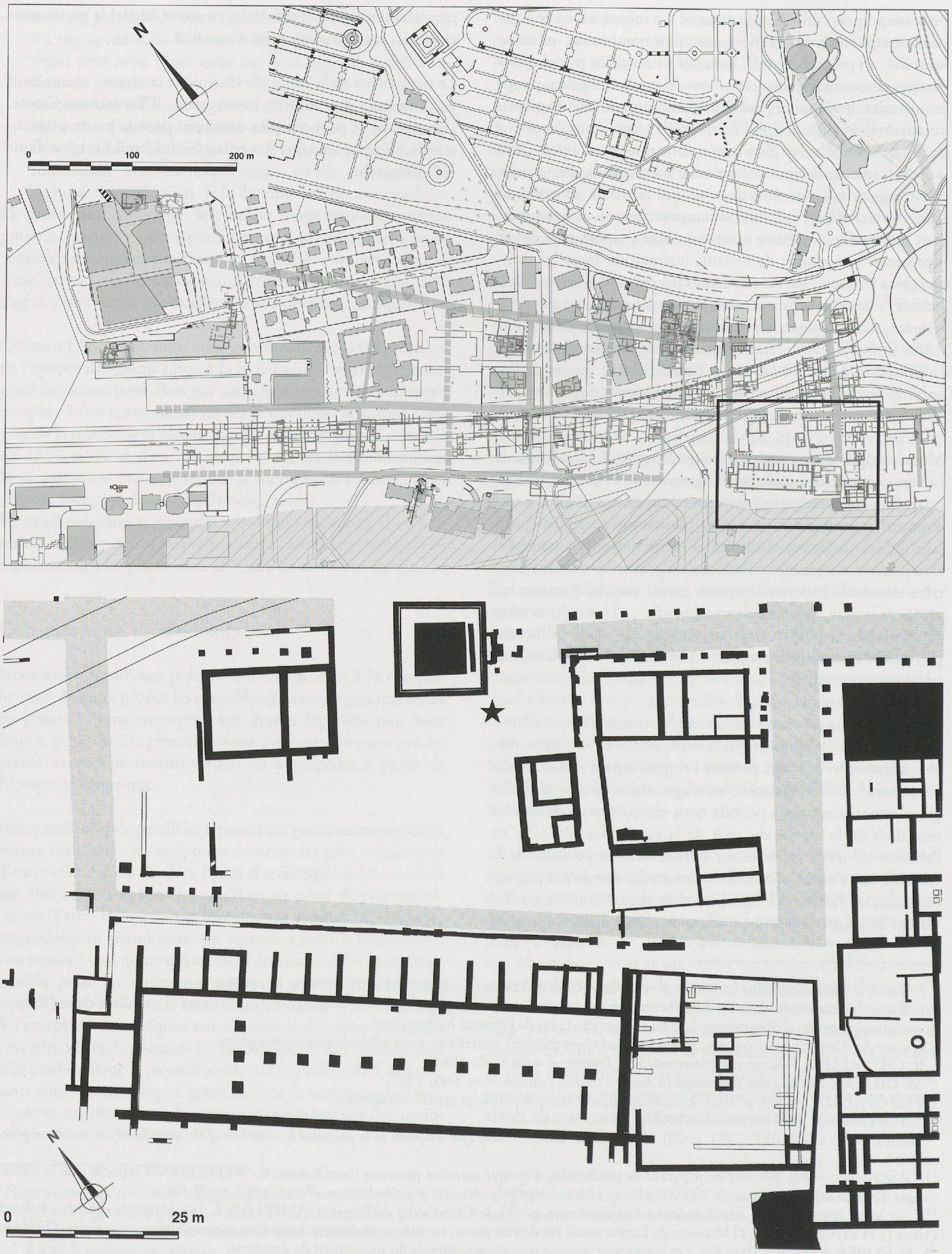


Fig. 1. *Vicus* de *Lousonna* – vue d'ensemble et détail de la promenade archéologique avec en ★ l'emplacement de la découverte.

I. Historique de la découverte

Dans l'entre-deux-guerres, comme sur plusieurs autres sites archéologiques de Suisse, un chantier fut ouvert à Lausanne dans le cadre des programmes d'aide aux chômeurs. A cette occasion fut fouillé le centre du vicus *de* Lousonna: *si la découverte du trésor monétaire eut un certain écho dans la presse de l'époque, la mise au jour des éléments de la gigantomachie passa complètement inaperçue. Accompagnés de quelques fragments architecturaux, les restes de ces bas-reliefs, n'ayant fait l'objet d'aucun inventaire, restèrent près d'un demi-siècle dans des caisses au Musée romain de Lausanne-Vidy.*

La découverte

De 1934 à 1939, un chantier fut ouvert par la Municipalité de Lausanne pour donner du travail aux nombreuses personnes réduites au chômage[1] par la crise économique qui frappa notre pays durant les années précédant la Seconde Guerre mondiale. C'est à cette occasion que fut entreprise la fouille systématique du centre du *vicus* de *Lousonna*.

Le 11 novembre 1936, dans une couche d'incendie, à l'angle sud-est du temple gallo-romain de la localité (fig. 1), furent découverts des blocs sculptés, immédiatement identifiables comme un Jupiter Fulgerator et un anguipède: bien que ces restes aient été photographiés aussitôt (fig. 2), malgré l'importance de cette trouvaille, les carnets de fouilles de l'époque ne s'y arrêtent pas longuement, reportant simplement la découverte de quelques fragments sculptés[2].

Dans la présentation de cet édifice religieux, F. GILLIARD (1942, p. 225) ne revenait pas sur ces bas-reliefs et, à partir de la date d'enfouissement du trésor monétaire trouvé dans une maison voisine, faisait remonter la destruction du *fanum* aux années 144 à 147.

En 1944, D. VAN BERCHEM (1944, p. 128) publia ces deux éléments, qu'il ramenait à un monument consacré à Jupiter, précisant qu'il avait dû s'agir selon toute vraisemblance de la décoration d'un temple ou plutôt de celle d'un autel. La reprise de son article dans le recueil *Les Routes et l'Histoire*[3] en 1982 ne pouvait que nous inciter à faire un nouvel état de la question.

Bien qu'avec la rédaction du volume du *CSIR* portant sur les établissements mineurs de Suisse (C. NEUKOM, 2002) quelques pièces soient venues s'ajouter au chapiteau au bucrane répertorié par E. ESPÉRANDIEU (vol. 7, n° 5348)[4], les restes de la gigantomachie sont de nos jours encore les seuls fragments sculptés découverts sur le *vicus* de *Lousonna* à avoir été étudiés de façon exhaustive[5]. L'examen des pièces encore dans les magasins du Musée romain de Lausanne-Vidy, – essentiellement des fragments d'architecture – ne nous a pas permis d'en trouver qui auraient été susceptibles d'être mises en rapport avec notre matériel.

Catalogue des blocs

Notre étude portera sur la totalité des fragments directement attribuables à la gigantomachie; ils sont accompagnés par les restes d'un personnage sculpté qui, n'étant travaillé que sur la

---

[1] C. MARTIN, Introduction du volume *Lousonna*, pp. 7-10 [pp. 7-8].

[2] Archives Cantonales Vaudoises AMH A 76/17 Lausanne 132.1, document A 35024, pp. 22-23 en date du 11 novembre 1936: *"... Contre le mur sud, à l'extérieur, vers l'angle S-E. de la case V", trouvé toute une série de pierres travaillées (...) 1 pierre avec sculpture, le bas d'un homme vu de dos... Contre le mur est, côté extérieur de la case V" les morceaux de la dalle en marbre poli sont nombreux (...); trouvé également un nouveau fragment de sculpture avec la tête, un bras et le buste d'un personnage, en calcaire du Jura..."* A l'époque, les quotidiens lausannois mirent surtout l'accent sur le trésor monétaire de *Lousonna*, présenté au public au cours d'une conférence tenue le 21 novembre, quelques jours seulement après la découverte de nos fragments.

[3] P. DUCREY et D. PAUNIER éditeurs, Lausanne, 1982 (Publications de la Faculté des lettres de l'Université de Lausanne 25).

[4] Nous laissons intentionnellement de côté le n° 5388, tête de satyre *"découverte près de Vidy, sur la* rive droite *de la Venoge"*, Emile Espérandieu reprenait F. KELLER et O. BENNDORF (Satyrkopf, gefunden unweit Lausanne, in *ASA* 1, 4, December 1870, pp. 198-199 [p. 198]), qui confondaient la Venoge et la Chamberonne.

[5] C. NEUKOM (2002) ajoute quelques monuments à l'inventaire du savant français: une tête de lion (n° 28), deux têtes de bélier (n°s 31 et 32), un cadran solaire supporté par un aigle (n° 43), enfin, la célèbre pierre Oupin, disparue depuis 1823 (n° 64).



Fig. 2. Fragments de la gigantomachie de *Lousonna*-Vidy lors de la découverte le 11 novembre 1936.

face, les côtés et les bords de la partie arrière, était vraisemblablement placé dans une niche. Divers éléments architecturaux faisaient partie de la même série de restes monumentaux dans les dépôts du Musée romain de Lausanne-Vidy: à l'exception peut-être d'un fragment d'autel, toute attribution de ces derniers à l'édifice religieux sis sur le forum de *Lousonna* étant incertaine, nous ne ferons que les citer en note afin de ne pas alourdir le texte[6].

[6] En voici un bref catalogue:

Fragment A10 (fig. 3)
Angle d'un parallélipipède de calcaire dont une des faces était taillée, les autres simplement aplanies ou portant des aménagements destinés au scellement du bloc, ce qui permet vraisemblablement d'exclure son appartenance à l'autel B9 (infra, p. 76), auquel sera attribué le fragment A9 (infra, p. 18). Dans la mesure où la partie finement piquetée, destinée à prendre appui sur un support, correspond au dessous du bloc, nous avons ici l'angle inférieur droit d'une inscription. Le côté droit présente à l'arrière un bandeau de joint auquel succède un démaigrissement de la partie centrale. Le cadre de l'inscription avait une largeur de 6,1 cm en bas et de 6,5 cm sur le côté encore existant.

Fragment A11 (fig. 4)
Fragment de corniche en calcaire d'une longueur de 13,6 cm dont subsiste une hauteur de 11 cm pour une épaisseur de 6 cm. Restes de tulipe, de rais de cœur, ou d'une éventuelle décoration d'oves. Etant donné l'impossibilité de préciser avec certitude l'origine exacte de cet élément, par ailleurs unique sur le site, nous pensons que serait irresponsable toute reconstitution de la décoration du temple gallo-romain de *Lousonna* à partir de ce fragment décoré.

Fragment A12 (fig. 5)
Fragment de calcaire sur lequel subsiste un fond régulier à la surface duquel a été dégagée une forme arrondie dépassant de 5 cm, l'épaisseur totale étant de 11 cm. La longueur du bloc est de 14 cm pour une largeur de 11. Deux séries de coups de foret ont été transformées en des ouvertures oblongues en taillant la faible épaisseur entre les trous. Le reste de sculpture ne peut être ramené à aucune forme géométrique ou figurée. On croirait avoir affaire à une pièce sur laquelle un artisan se serait exercé; la présence d'un témoignage remontant à la mise en chantier du monument, tout comme le serait celle de chutes ou de ratés, est cependant étonnante parmi les restes d'un édifice encore en fonction plusieurs années jusqu'à son démantèlement (infra, p. 109).

Nous remercions Philippe Bridel pour ses informations concernant l'architecture monumentale romaine et pour l'examen de ces fragments.





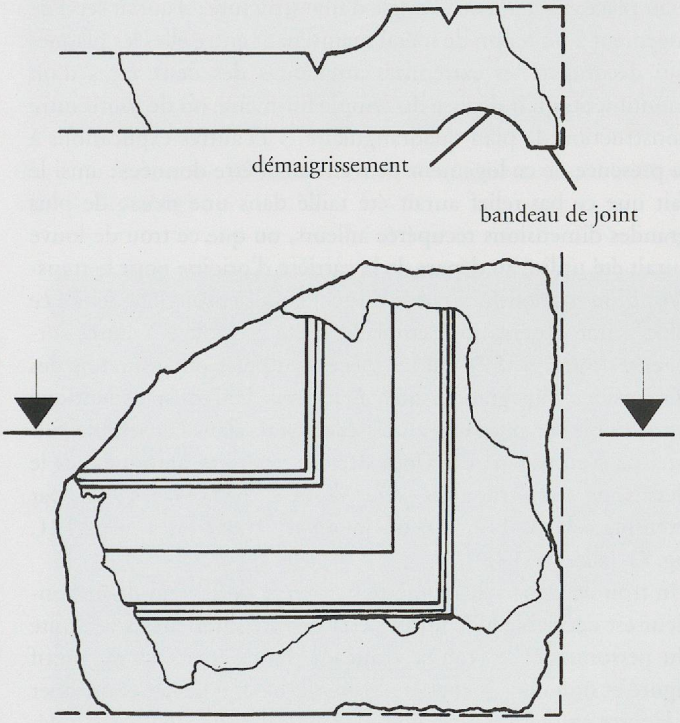


Fig. 3. Angle d'une inscription et coupe au travers du fragment.

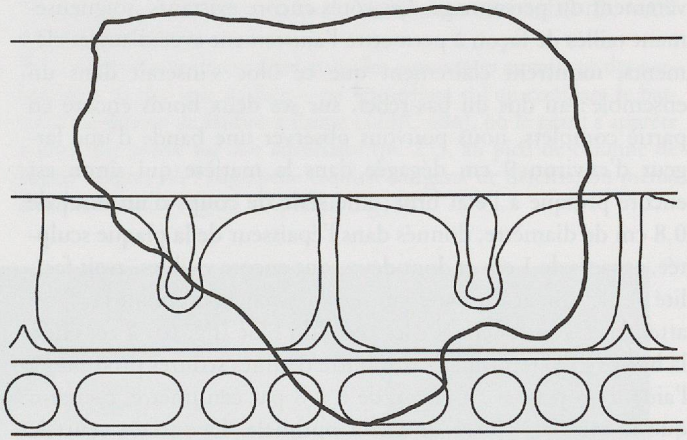


Fig. 4. Fragment de corniche et reconstitution.



Fig. 5. Fragment non identifié, pièce d'essai ou ébauche de sculpture.

A1 Jupiter foudroyant (pl. 1a)

Jupiter brandit de la main droite un foudre torsadé qui, traité avec originalité, sort du cadre de la scène à l'angle supérieur du bloc. Le personnage a une épaisse chevelure que D. VAN BERCHEM (1944, p. 129) interprétait plutôt comme étant une couronne de laurier : sa barbe est épaufrée, tout comme son nez. La bouche est représentée par une fine fente, les yeux sont creusés dans la pierre, leur bord supérieur étant surligné d'un double trait. Le buste est nu et conservé jusqu'à la ceinture ; il porte pour tout vêtement un vaste drapé qui flotte comme un voile sur son épaule droite pour passer ensuite derrière la tête, tandis que manque le bras gauche : nous relèverons avec intérêt l'effet obtenu par le pan de tissu que le sculpteur a représenté entre le bras de Jupiter et son foudre.

Sur la partie subsistante de la tranche du bloc, nous pouvons encore observer les restes de la décoration du flanc gauche du monument ; ils se limitent toutefois à l'ondulation de quelques pans de tissu, insuffisante pour qu'on puisse en tenter une quelconque attribution, comme par exemple le prolongement du vêtement du personnage. Les côtés encore existants, soigneusement taillés de façon à permettre l'ajustement avec d'autres éléments, montrent clairement que ce bloc s'insérait dans un ensemble : au dos du bas-relief, sur ses deux bords encore en partie complets, nous pouvons observer une bande d'une largeur d'environ 9 cm dégagée dans la matière qui sinon est encore presque à l'état brut ; une série de coups d'un foret de 0,8 cm de diamètre, donnés dans l'épaisseur de la plaque sculptée, espacés de 1 cm et dont deux sont encore visibles, avait facilité l'enlèvement du matériau. Les bas-reliefs décorant les faces attenantes s'ajustaient sur les côtés du bloc (fig. 6) : à cet effet, la bande a été retravaillée et montre de fines striures produites à l'aide d'un peigne[7], à raison de 6 à 8 par centimètre, ceci afin que le mortier adhère de façon optimale. La surface centrale présente quatre stries espacées de 2 cm et d'environ 1,5 cm de large : elles paraissent avoir été produites par une râpe formant, lors de son utilisation, un angle de 70 degrés avec le bord inférieur.

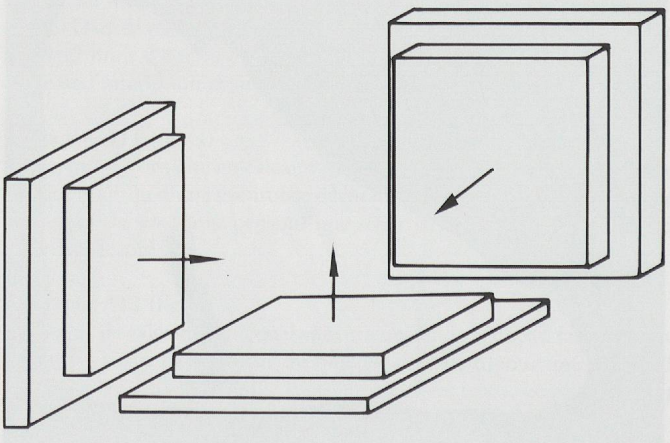


Fig. 6. Principe d'assemblage des blocs sculptés sur le monument.

Le bloc est haut de 22 cm pour une largeur de 28 et son épaisseur varie entre 6,7 et 12,8 cm ; elle est de 11,2 cm mesurée sur le cadre. Pour les fragments suivants, l'épaisseur minimale indiquera chaque fois le fond de tableau.

La figure de Jupiter était encadrée par une moulure ayant un bord de 3,5 cm de large et soulignée à l'intérieur par un listel de 0,6 cm.

Des pièces métalliques, dont subsistent les cavités et parfois même des fragments à l'intérieur de celles-ci, devaient assurer la fixation de ce bas-relief, ainsi que celle des éléments décoratifs et des adjonctions de diverses natures faites au personnage.

La partie plate formant le dessus de la pièce comporte un trou de foret de 0,6 cm de diamètre contenant encore l'extrémité d'une pointe métallique : son emplacement inaccoutumé ne permet aucune proposition quant à sa fonction.

Dans cette même partie supérieure du bas-relief a été pratiqué un logement de tranche rectangulaire de 3,8 x 2,2 cm et de 7 cm de profondeur, dont l'axe formait un angle de 45 degrés avec la face du bloc (fig. 7). L'arrière est arraché par rupture à partir de cette cavité. Un tel orifice pourrait indiquer que le bloc était placé exactement à l'angle d'une structure : il aurait servi de logement à un tenon de métal maintenant entre elles les plaques qui décoraient les extrémités attenantes des deux faces d'un monument, qu'il s'agisse du temple lui-même ou de toute autre construction de plan quadrangulaire... D'autres explications à la présence de ce logement peuvent aussi être données : ainsi le fait que ce bas-relief aurait été taillé dans une masse de plus grandes dimensions récupérée ailleurs, ou que ce trou de louve aurait été utilisé au départ de la carrière d'origine pour le transport d'un monolithe à partir duquel aurait ensuite été débité ce bloc[8] ; une observation semblable a été possible à Yzeures-sur-Creuse (infra, p. 57), où les pièces sculptées ont toutefois des dimensions plus grandes qu'à *Lousonna*. Un constat identique est possible sur plusieurs autels découverts dans l'ensemble cultuel de Neumagen : des trous de louve ont été pratiqués sur le dessus de ces structures (W. VON MASSOW, 1932, par exemple à la p. 117, fig. 66 [autel n° 168a] ou à la p. 121, fig. 71 [autel n° 172]).

Un trou de trépan de diamètre 0,6 cm et de 1,5 cm de profondeur est décelable à l'endroit de la cassure inférieure à la droite du personnage : le trou se trouvant dans l'épaisseur du motif figuré et non dans la matière brute du bloc, il devait contribuer à la mise en place d'une composante décorative de nature indéterminée.

---

[7] Pour la description des techniques et des outils utilisés nous renvoyons à J.-C. BESSAC, *L'outillage traditionnel du tailleur de pierre de l'Antiquité à nos jours*, Paris, 1986 (Revue archéologique de Narbonnaise. Supplément 14).

[8] J.-P. ADAM (*La construction romaine*, Paris, 1984, p. 50) propose des dimensions moyennes de 10 cm de long sur 2 de large et 10 de profondeur. La réalisation de cette cavité après le démantèlement de la gigantomachie peut être exclue, le bas-relief ayant été retrouvé scellé dans la couche d'incendie du temple ; en cas de récupération, nous voyons de toute manière difficilement pour quelle raison on aurait pratiqué sur ce bloc un trou de si grandes dimensions, et qui plus est de travers.

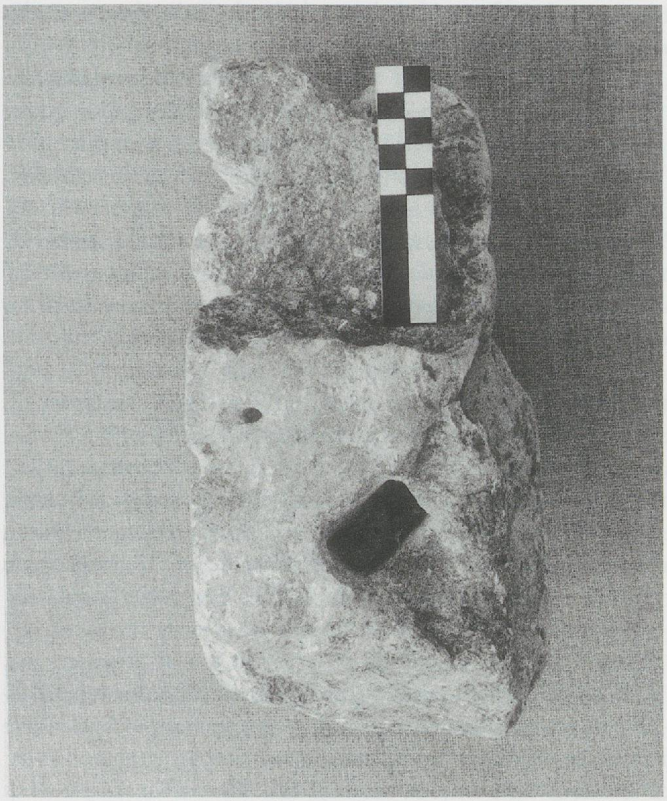


Fig. 7. Trou de louve, éventuelle fixation d'angle sur la tranche du bloc représentant Jupiter.

Dans le même plan de rupture est visible l'empreinte d'un autre trou, à 2 cm du précédent, de même diamètre, mais de profondeur plus faible.

A2 Géants anguipèdes (fig. 8 - pl. 2'a et 3a)

Sur la face principale de ce bloc figure un géant[9] de dos, penché vers le côté droit de la scène dans un mouvement de fuite ou de chute. La tête et les bras manquent : le bras droit, dont subsiste l'épaule, était levé dans un geste agressif – jet de pierre – ou de simple protection[10]. Le monstre repose sur un sol de gros rochers d'apparence incliné.

La tranche du bloc a conservé les restes d'un second géant qui saisit une pierre au sol pour s'en servir de projectile : la présence de personnages sur les deux côtés du bloc indique qu'il ornait l'angle d'une structure décorée sur deux de ses faces au moins.

[9] Jusqu'ici, seul ce bloc et le précédent avaient été publiés (D. VAN BERCHEM, 1944).

[10] La différence entre ces deux attitudes – présentes autant sur des personnages de dos que de face – est immédiate si l'on compare le bas-relief du théâtre de Balbus à Rome (*LIMC* 484), où le géant s'apprête à jeter une pierre sur son adversaire (pl. 2'c), au pied de colonne de Leptis Magna, où l'anguipède esquisse un geste de défense, ou même d'imploration, à l'égard d'Apollon (fig. 34).

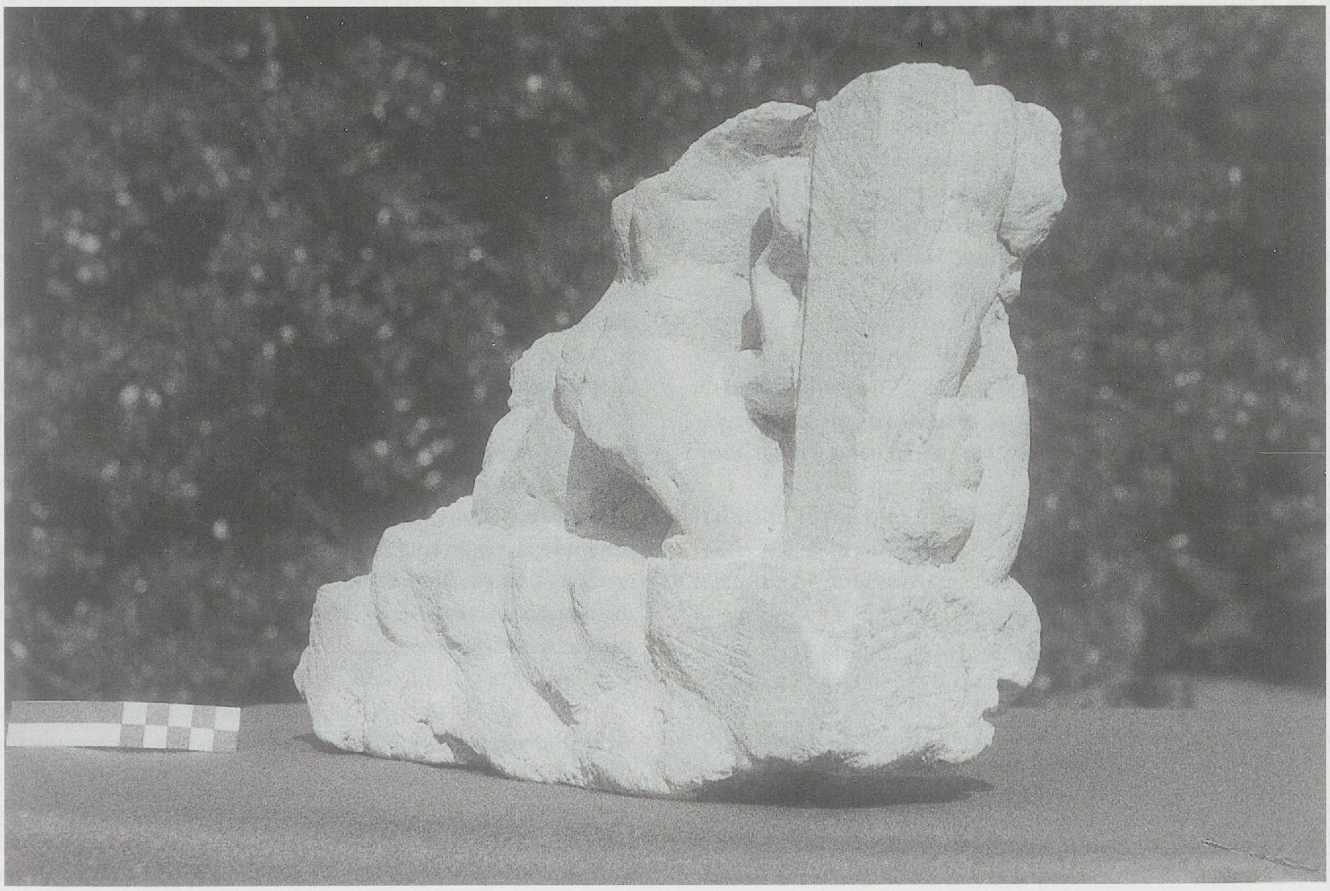


Fig. 8. Vue de l'angle du bloc comportant des géants sur deux faces.

A l'arrière sont observables les mêmes aménagements destinés à l'assemblage que sur la pièce précédente. L'épaulement dans lequel venait s'ajuster la plaque latérale est dégagé sur une largeur légèrement inférieure à dix centimètres ; sur son bord intérieur sont encore visibles les trous, perpendiculaires à la face du bloc qui, alignés le long de la partie à enlever, devaient aider à éliminer plus rapidement l'épaisseur excédentaire. La partie centrale, à l'arrière du bloc, est sommairement dégrossie et présente des stries très proches les unes des autres, semblables à des coups de râpe, dont l'angle par rapport à la base du bloc varie dans ce cas de 50 à 65 degrés. Le dessous est finement marqué par des empreintes distantes d'un centimètre l'une de l'autre, et dont le réseau dense indique que nous avons ici la surface d'assise : le bas-relief était donc fixé sur un plan horizontal ou sur une console, plutôt que placé dans une position où son cadre aurait pu être vu de dessous. Ces stries forment un angle de 65 degrés par rapport à la face de la plaque.
Le bloc est haut de 27 cm pour une largeur de 36 ; son épaisseur varie entre 6,5 et 11,3 cm ; elle est de 9,5 cm sur le cadre du bas-relief, du plan duquel dépassaient donc certaines parties du corps du géant.
Seul le côté vertical de la face principale est doté d'une moulure : elle se compose d'un large bord de 3,8 cm, souligné à l'intérieur par un listel de 0,6 cm.

A3 Torse de guerrier (pl. 4a)

Sur ce fragment, on aperçoit un guerrier dont subsistent uniquement le buste et la partie inférieure de l'habit militaire : sur la poitrine, les détails encore perceptibles indiquent qu'il y avait à cet endroit une arme – lance ou glaive – que le combattant tenait de sa main droite et qui était prolongée par un ajout métallique[11]. Sur la gauche du personnage, le fond de la scène porte encore les traces d'un détail de la sculpture, un bras replié contre le corps, ou un bouclier. Le bas du membre inférieur gauche du guerrier est protégé par une jambière et prend appui sur un corps étranger.
Les quatre côtés du bloc faisant défaut, seule la comparaison des traces de façonnage, avec celles au dos des autres fragments, permettra d'en définir la position horizontale. Trois stries larges de 1,5 cm et espacées de 3,5 cm, que nous placerons à 65 degrés par rapport à l'horizontale, restitueront en effet l'inclinaison convenable du personnage.
L'épaisseur de ce bloc, difficile à mesurer en hauteur et en largeur, varie entre 6,8 et 14,9 cm.
Un trou, exécuté à l'aide d'un foret de diamètre identique à ceux des fragments précédents, était destiné à supporter la hampe de l'arme tenue par le guerrier.

A4 Cavalier (pl. 5a)

Un homme montant à cru chevauche vers la droite du tableau[12]. Les restes d'un court vêtement laissant son sexe à découvert sont encore visibles : le haut du corps manque complètement. Le cheval, dont ont disparu l'avant-train et la croupe, au vu de son encolure cabrée, devait se dresser sur ses jambes postérieures, manquantes elles aussi.
Les bords du bloc faisant totalement défaut, l'horizontalité ne peut en être déterminée avec certitude. Le dos porte quatre stries espacées d'environ 3 cm et larges de 1,5 cm, pratiquées avec le même outil que celles repérées sur les autres fragments ; en les plaçant avec un angle de 65 degrés par rapport à l'horizontale, nous obtiendrions un cheval dressé sur ses jambes de derrière.
Seule l'épaisseur du bloc peut être appréciée : elle varie entre 7,5 et 14,7 cm.

A5 Epaule droite d'un personnage (pl. 6a)

Nous nous proposons de voir ici les restes du torse d'un homme vêtu d'une chlamyde. Son bras droit, probablement levé à l'horizontale, serait brisé au ras de l'épaule ; de la tête et de la poitrine ne subsisteraient que la partie arrière du cou et la clavicule droite ; sur le fond du tableau un pan de vêtement surmonte des traces de travail de la pierre qui, à première vue, feraient songer à un motif végétal, mais qu'il nous a été impossible de reconnaître avec certitude. Aucune marque particulière n'a été constatée au dos de ce fragment.
L'épaisseur varie entre 9,4 et 14,2 cm.

A6 Caisson de char (pl. 7a)

Une touffe de crins, que nous interprétons comme la queue d'un cheval – il peut difficilement s'agir d'un pan de vêtement agité par un mouvement d'ondulation – est fixée à un corps de section demi-circulaire, coupé obliquement et décoré de motifs floraux à l'aspect de pétales, qui fait songer à une balustrade ou à un caisson de char ; sur un troisième plan, plus en retrait, se détache un élément textile tombant parallèlement à l'axe de la partie mi-ronde. Nous aurions ici le long vêtement d'un personnage debout sur un char à deux roues, orienté vers la gauche ; en tenant compte du mouvement imprimé à sa queue, le cheval apparaît comme dressé sur ses jambes de derrière.
L'épaisseur du fragment varie entre 8,8 et 17,1 cm.
Le dos du bloc porte des stries disposées en arêtes de poisson : larges à nouveau de 1,5 cm, elles sont espacées de 5 cm. Si nous reprenons les 65 degrés par rapport à l'horizontale déjà observés sur l'un ou l'autre des fragments précédents, et que nous les appliquons aux stries au dos de la partie circulaire, elle occupera une position parfaitement verticale. Les stries opposées à celles-ci feraient un angle de 60 degrés avec le bord supérieur de la plaque sculptée.

---

[11] A Prilène, les trous, destinés vraisemblablement à la fixation des flèches en bronze perçant le corps d'un des géants, sont encore visibles (J. C. CARTER, 1983, p. 147).

[12] Dans le rapport préliminaire présenté en 1987, nous avions malheureusement placé sens dessus dessous la photographie de ce fragment (E. ABETEL, 1988, p. 14, pl. 5).

Plusieurs trous de foret sont encore visibles près de la queue du cheval en avant du caisson. L'angle qu'ils forment avec le plan du relief est très variable.

A7 Bras d'un anguipède (pl. 8a)

De cette sculpture ne reste que le bras d'un personnage replié avec la main ouverte à plat contre l'épaule ; le corps d'un serpent remonte le long de son flanc, laissant entendre qu'il s'agit d'un monstre anguipède ; la partie la plus large du reptile est à peu près au niveau du bassin du personnage.
Le fragment, long d'environ 16 cm, est aussi travaillé *au dos,* où certains détails pourraient être assimilés à une moulure de cadre, renforcée par un listel (fig. 9) : dans ce cas, le géant, debout et faisant face à l'observateur, aurait décoré la tranche et non la face principale d'un bloc dont subsisterait le cadre : l'épaisseur du bloc, à mesurer sur la poitrine en direction du dos, aurait été de 9,5 cm[13].

A8 Buste et tête d'un personnage barbu (pl. 9a)

Avec les pièces précédentes qui, par leurs dimensions, paraissent provenir d'un ensemble cohérent de sculptures, il convient de mentionner ici les restes du buste d'un personnage réalisé à une échelle supérieure.
De ce personnage ne subsistent que le haut du torse nu et la tête, très légèrement penchée à droite et qui s'en est détachée en se brisant au niveau de la bouche ; elle touche la moulure du cadre supérieur et les ondulations des cheveux sont marquées par des coups de trépan. Au-dessus du personnage, à sa droite, le cadre était interrompu par un objet, probablement l'extrémité d'un sceptre qui aurait été tenu de la main droite[14]. Le soin avec lequel ont été traités les doigts de la main gauche rend difficilement acceptable la présence d'un pan de vêtement replié sur l'avant-bras à la manière d'une toge, ou stuqué par-dessus une partie de la sculpture qui aurait pourtant été achevée ; la présence d'un trou de foret sur le dos de la main reste cependant inexpliquée.
Un trou de fixation, sur la poitrine même, aurait pu supporter le sceptre de la divinité, dont l'empreinte est encore marquée sur le cadre supérieur du bas-relief ; par rapport aux dimensions de la tête, nous relevons enfin la taille trop étroite de ce personnage au niveau de la hanche gauche, qui n'aurait pu être masquée qu'en la cachant derrière l'hypothétique pan de vêtement replié sur l'avant-bras manquant : un coup de foret de 0,8 cm de diamètre à l'emplacement présumé du coude, ainsi que le traitement de la pierre à cet endroit, inaccessible si la sculpture avait été d'un seul bloc, prouvent que le bras a été ajouté dans une phase finale de l'élaboration.
La sculpture sur la tranche du bloc est encore observable sur le côté gauche du personnage : elle consiste en cet endroit en l'ondulation d'un pan de tissu, qui revient profondément sur le flanc du bloc, mais pas derrière celui-ci, laissant entendre qu'il n'était que partiellement visible de côté, et prenait dès lors place dans une niche[15].

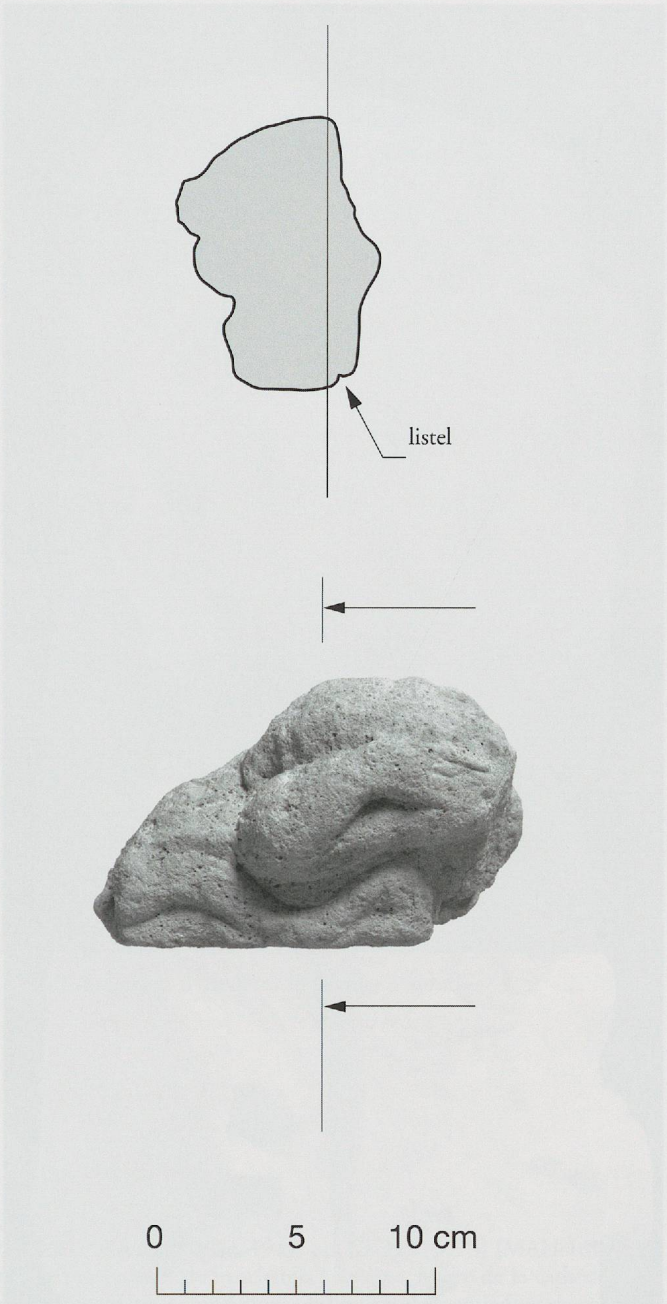


Fig. 9. Coupe du fragment représentant le bras d'un anguipède.

[13] Nous verrons plus bas, que nos tentatives de reconstitution (infra, p. 73) nous obligent à proposer le géant étendu, le dos sur le sol et cette fois-ci de profil : finalement, l'épaisseur du bloc sera à mesurer à travers l'épaule en direction de la colonne vertébrale, donnant une valeur de 6 cm.
[14] Un constat identique s'impose sur le bloc A1, où le foudre de Jupiter interrompt le cadre.
[15] Si le motif ornant le côté du bloc semble parfaitement identique à celui placé sur la partie latérale du Jupiter foudroyant, il ne peut être interprété de la même manière : ce buste ne décorait en aucun cas une structure frontale. A l'inverse, la représentation du roi de l'Olympe, faisant qui plus est vraisemblablement partie d'un groupe comptant au moins deux personnages, ne peut être placée dans une niche.

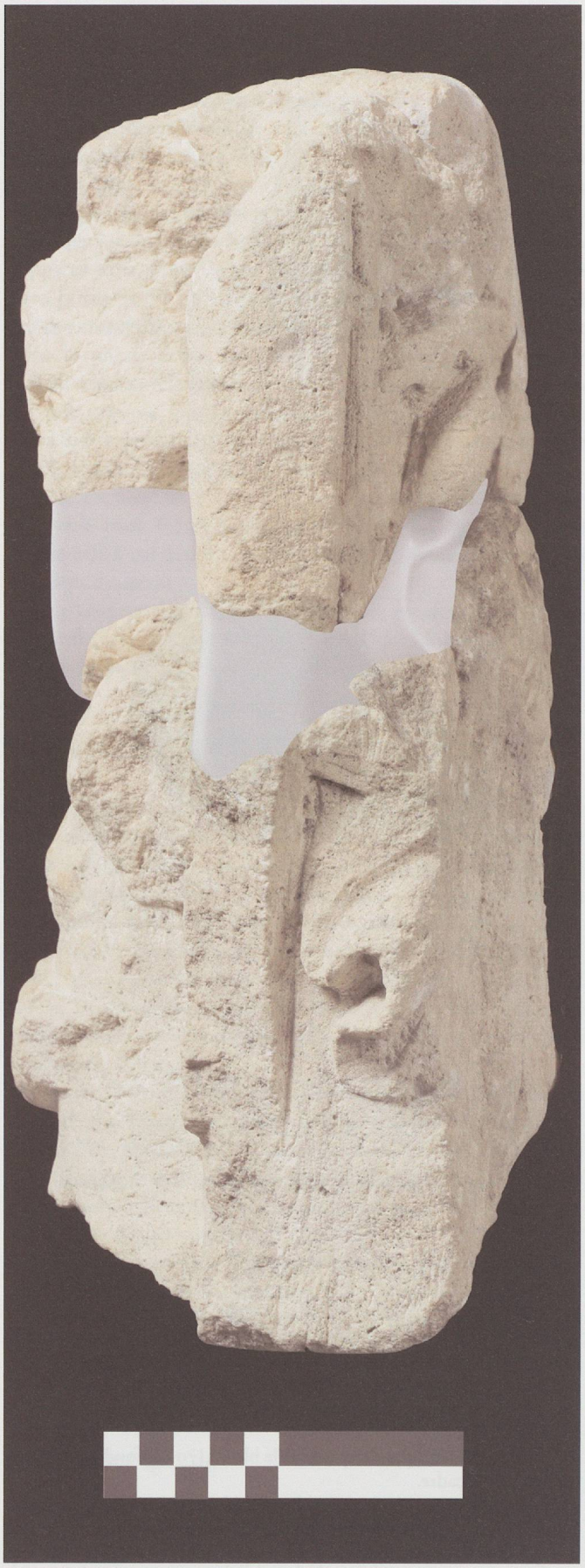


Fig. 10. Décoration sur la tranche du bloc représentant un personnage barbu.

Grâce aux analyses effectuées par Danielle Decrouez (infra, p. 19, n. 19), il nous a été possible de placer définitivement à cet endroit un troisième fragment correspondant à l'angle supérieur de la sculpture, ce que laissait deviner la décoration encore observable sur son côté : le drapé qui ornait le flanc du buste du personnage était aussi visible sur la partie arrière de ce morceau, confirmant dès lors leur origine commune (fig. 10).

La hauteur du bloc, une fois ces trois morceaux mis ensemble, est de 32 cm, la largeur de 29 cm ; l'épaisseur maximale de 15,5 cm, l'épaisseur au niveau du cadre de 12,5 cm, celle mesurée au fond du bas-relief de 7,5 cm. La moulure a un bord de 2 cm de largeur et est soulignée à l'intérieur par un listel de 0,5 cm.
Le dos porte quatre stries sur la partie supérieure ; elles sont espacées d'environ 1,5 cm, larges cette fois-ci de 1 cm, au lieu du 1,5 habituel, et forment un angle de 65 degrés avec l'horizontale : deux d'entre elles se prolongent sur le bloc inférieur, qui porte les traces d'un dégrossissage semblable à celui pratiqué sur le fragment A6, réalisé par une succession de coups de râpe, dont peuvent encore être observées les empreintes disposées en arêtes de poisson. Quatre stries parfaitement identifiables, à nouveau plus étroites que celles rencontrées habituellement – elles ont ici aussi 1 cm de largeur – font cette fois-ci un angle d'environ 55 degrés avec le bord inférieur de la plaque, dont l'horizontale peut facilement être estimée.
Les plis du vêtement sont renforcés par des trous pratiqués à l'aide d'un foret de 0,6 cm de diamètre ; l'iris de l'œil, centré dans un cercle finement taillé dessinant l'orbite, est produit par un instrument de 0,35 cm de diamètre, les vagues dans les cheveux étant réalisées avec un outil de 0,45 cm.
Une comparaison des pièces composant cette série de sculptures, à partir de ces détails purement techniques, confirmerait si ce n'est l'appartenance à un même ouvrage initial, pour le moins la provenance d'un même atelier. Cette hypothèse serait confortée par l'aspect du cadre du personnage qui comprend exactement les mêmes séquences – cadre, listel, pan oblique jusqu'au fond de la scène – et dont les dimensions seraient très proches de celles mesurées sur le bloc de Jupiter foudroyant.

La tête est composée avec finesse ; les nombreuses boucles de cheveux ainsi que les yeux, bien proportionnés, sont réalisés à l'aide d'un trépan ; le cou est dégagé, contrairement à de nombreuses sculptures de Germanie où la tête, enfoncée dans les épaules, est taillée à même le tronc ; la longue chevelure couvre les oreilles et est ramenée sur la nuque où elle ne touche pas les épaules ; la poitrine, dont le rendu morphologique est parfait, se caractérise par des muscles pectoraux faiblement marqués. Les statues qu'a répertoriées P. NOELKE (1981) sont pour la plupart caractérisées par un plus grand provincialisme – ou par le travail d'une main moins exercée… – que l'on songe aussi aux yeux globuleux et aux visages ronds.

A9 Fragment comportant un motif végétal (fig. 11)

Cette pièce demi-circulaire, en calcaire urgonien, porte un motif squamé ou plus vraisemblablement un décor de feuilles

imbriquées; à son extrémité on reconnaît une rosette, dotée probablement de six pétales, ce qui implique que cette partie était apparente.
D'une épaisseur de 7 cm, elle est d'une largeur hors tout de 16 cm et d'une profondeur mesurée dans l'axe de la rosette de 17,5 cm. Le diamètre de la rosette reconstitué est de 13,5 cm.

L'unique lien entre tous ces fragments consiste dans leur appartenance à une même série, sur la constitution de laquelle nous manquons totalement d'informations; ainsi aurait-il pu s'agir de la réunion de tous les restes de sculptures découverts au cours de la campagne de fouilles concernée. Finalement, le fait que les personnages présents comptent tous parmi les protagonistes du combat opposant les dieux aux géants en rend vraisemblable une provenance identique.
Aucune nouvelle trouvaille ne viendra probablement compléter cette composition provenant d'une zone entièrement fouillée et, d'après les anciens conservateurs du Musée romain de Lausanne-Vidy que nous avons rencontrés[16], aucun fragment ne peut être entreposé ailleurs[17].
L'ensemble de ces restes est sculpté dans du calcaire du Jura[18]. A une exception près, un examen visuel permet déjà d'en proposer la provenance identique qu'ont confirmée les analyses effectuées au Muséum d'Histoire Naturelle de Genève par Danielle Decrouez[19].
L'unité de ces fragments peut aussi se déduire des traces de façonnage semblables sur plusieurs des pièces; ainsi en est-il des trous de forets utilisés pour obtenir les diverses cavités et des marques laissées par les outils ayant servi à dégrossir ces pièces et qui sont encore perceptibles sur leur face arrière. Quand ils existaient toujours, les cadres des blocs étudiés nous ont aussi été utiles pour cette démarche.

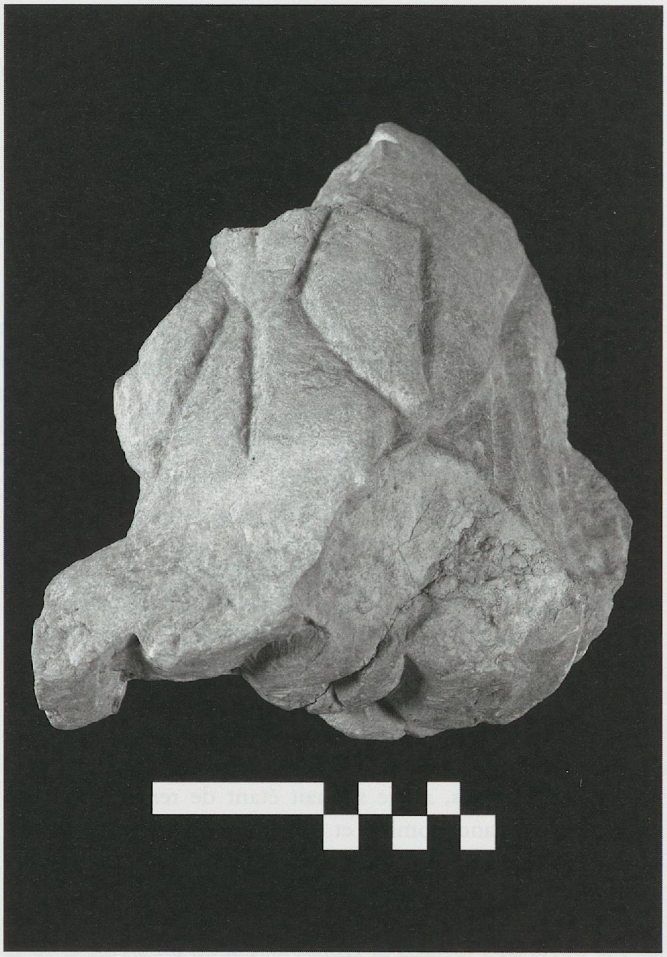


Fig. 11. Fragment d'un décor de feuilles d'acanthe.

[16] Ainsi André Laufer et Jean-Pierre Gadina que nous tenons à remercier ici.
[17] Malgré l'affirmation de E. BACH (La cathédrale et ses richesses, in *La cathédrale de Lausanne*, Bâle, 1944, pp. 63-392 [p. 75] [MAH 16]) selon lequel plusieurs blocs dont les parties sculptées étaient prises dans la maçonnerie provenaient de l'ancienne *Lousonna*, le site de la cathédrale de Lausanne n'a restitué aucune sculpture figurée d'époque romaine. A part les blocs utilisés dans les fondations, il convient de mentionner six colonnes d'environ 30 cm de diamètre et de plus de 2 m de haut, réemployées dans des endroits spécialement choisis de l'édifice et vraisemblablement récupérées à Nyon. Les fouilles de la première cathédrale carolingienne de 814 avaient permis de mettre au jour un élément au dessous plat et de section bombée destiné à la couverture d'un mur. Nous remercions ici Werner Stöckli pour les aimables explications qu'il a bien voulu nous donner à ce sujet.
[18] Deux types de calcaire ont été exploités à l'époque romaine: l'Urgonien – carrières de La Raisse près de La Lance au nord de Concise et de Vaumarcus – et l'Hauterivien – carrières de Hauterive, Saint-Blaise et Neuchâtel La Coudre; tous deux étaient disponibles dans des tons de couleur allant du blanc au jaune (M. BOSSERT, 1983, pp. 12-13). Le calcaire de la carrière de La Raisse pourrait avoir été utilisé jusqu'au col du Grand Saint-Bernard (F. STAEHELIN, *Die Schweiz in römischer Zeit*, Basel, 1948[3], p. 425, n. 1). Dans notre cas, nous aurions une formation de calcaire urgonien poreux, présente sur toute l'extrémité méridionale de l'arc jurassien: contenant fort peu de fossiles, il est en outre très facile à travailler. Seul le fragment A7 est d'aspect légèrement différent, mais proviendrait malgré tout de la même couche géologique.
[19] Tous nos remerciements vont ici à Nathalie Pichard Sardet, alors conservatrice du Musée romain de Lausanne-Vidy, pour l'ouverture d'esprit dont elle avait fait preuve en nous permettant de procéder au prélèvement des échantillons. Dans l'état actuel de la recherche, si les examens pétrographiques permettent de regrouper les blocs de nature identique, ils ne donnent pas des résultats suffisamment fins pour différencier entre elles les carrières fournissant un même matériau. A l'inverse, un examen de ce type a pu nous révéler que des blocs sculptés, qui à l'œil présentaient un aspect différent, avaient la même origine. Si, au début de nos travaux, autour de 1985, les dimensions importantes des échantillons à prélever – 2,4 cm x 3,8 cm x 1,5 cm – nous avaient amené à renoncer aux analyses envisagées, la méthode mise au point depuis lors par Danielle Decrouez a permis de procéder à de tels examens par le prélèvement d'un simple éclat de pierre: nous avons eu la confirmation que le même type de calcaire avait été employé pour tous les blocs. De qualité médiocre et crayeux, il proviendrait d'un banc atypique de l'une, ou de plusieurs, des nombreuses carrières de la rive septentrionale du lac de Neuchâtel (D. DECROUEZ, E. ABETEL et C. KURTH, Analyse de la pierre des bas-reliefs de la Gigantomachie de Lousonna-Vidy, in *Archs Sci. Genève* 53, 1, 2000, pp. 1-6).

- Le diamètre des forets utilisés oscille entre 0,55 et 0,65 cm pour tous les blocs examinés[20]. Ce n'est que pour la finition d'un buste de plus grandes dimensions (A8) – réalisation de l'iris des yeux, des mèches de cheveux ou fixation du coude (supra, p. 18) –, qu'ont été utilisés des outils d'autres diamètres.
- Les blocs dont l'épaisseur est conservée ont au dos des traces d'outils formant un angle avec le bord de la pièce à l'état brut, pouvant aller de 50 à 70 degrés, le plus souvent même, de 55 à 65 degrés (A1, A2, A3, A6 et A8).
- Trois des fragments de bas-reliefs à disposition ont encore une partie de leur cadre (A1, A2, et A8): bien qu'ils n'appartiennent pas à un même bloc, ces cadres présentent une moulure parfaitement identique au moment où, à l'inverse, des bordures différentes peuvent exister sur un même monument.

Avant d'en venir à la reconstitution, nous avons jugé opportun de proposer les principaux passages du mythe illustré ici, ainsi que la description de l'une ou l'autre représentation significative remontant à l'Antiquité: ceci permettra de porter un jugement en connaissance de cause sur les restitutions auxquelles nous serons parvenu, et de donner un aperçu des récits bien connus des habitants de la bourgade lémanique. Une telle démarche s'impose pour nous, notre souhait étant de rendre ce travail utile au plus grand nombre et même à ceux et celles qui ne seraient pas des archéologues avertis, alors que les deux derniers chapitres sont plutôt à l'usage des historiens de l'art.

[20] A7, A9, A10 et A11 ne présentent toutefois aucune trace d'outil de ce genre.

II. La guerre des géants

Reflétant le conflit originel entre le Bien et le Mal, présent dans les fondements religieux de toutes les civilisations, le combat opposant les dieux de l'Olympe aux géants aux corps de serpents – la beauté à la monstruosité – se termine par le châtiment céleste des forces chthoniennes[1]*. Au gré des contrées et des époques, cette opposition reçut toutes sortes d'interprétations et fit l'objet de nombreuses récupérations.*
*Ainsi, l'*Etranger *de PLATON* (Sph. *246a-b*) *se servait du géant pour illustrer la lutte de la force contre l'intelligence:* "Les uns essaient d'attirer sur la terre tout ce qui tient au ciel et à l'invisible, enserrant roches et chênes dans la seule étreinte de leurs mains. C'est, en effet, forts de tout ce qu'ils peuvent saisir de cette sorte qu'ils soutiennent en toute énergie que cela seul est qui offre résistance et contact; ils définissent le corps et l'existence comme identiques, et, sitôt que d'autres prétendent attribuer l'être à quelque chose qui n'a point de corps, ils ne répondent que par le mépris et se refusent, après cela, à rien entendre."

Déroulement du combat mythologique

Bien que le thème du monstre maléfique se rencontre avant l'époque classique et dans des contrées parfois éloignées de la Grèce, dans la mesure où notre démarche porte sur un monument romain aux géants anguipèdes de type pergaménien, nous nous limiterons ici à quelques allusions aux attestations les plus précoces.
De nombreuses homologies caractérisent la manière que les religions indo-européennes avaient d'envisager les rapports entre les dieux et les humains, d'appréhender le problème de la mort et de la survie ou de se représenter le cosmos[2]. La façon la plus explicite d'illustrer l'affrontement très général entre l'Ordre et le Chaos[3] était d'opposer un personnage anthropomorphe à une créature monstrueuse pouvant avoir parfois de grandes dimensions. Ainsi ces protagonistes figurent-ils déjà dans l'art assyro-babylonien et hittite: ceci confirme que les mythes dont se sont inspirés les artistes grecs (F. VIAN, 1952a, p. 9) sont à rechercher en Orient[4].
L'antagonisme entre divinités de générations différentes, présent dès les récits ougaritiques[5], se retrouvera lui aussi dans les premières versions grecques de la gigantomachie, quand Zeus et

---

[1] F. VIAN (1988, vol. 4.1, p. 192) relève précisément qu'en Italie méridionale le *"mythe prend alors une signification tellurique sous l'influence de traditions locales"*; c'est dans ces contrées qu'au 4ème siècle avant J.-C. pourrait être apparu l'anguipède, figure humaine aux jambes se terminant en corps de serpent.
[2] C. M. TERNES en vient ainsi à parler de *"... cohésion entre les grandes civilisations qui ont marqué l'Antiquité..."* (La religion gallo-romaine, in *Religions de l'Antiquité*, Paris, 1999, pp. 349-439 [p. 355]).
[3] A Silahtarağa, le maître d'œuvre illustrera cette opposition en réalisant les figures des dieux dans un marbre blanc, et celles des géants dans un calcaire noir (infra, p. 56).
[4] A plusieurs siècles de distance, l'anguipède à cinq queues sur une des poutres du temple de Bêl à Palmyre (*LIMC* 521), monument qui remonte à l'époque de Tibère, conserverait le souvenir *"rhabillé à la grecque"* de vieilles traditions locales (F. VIAN, 1952a, p. 12); il reste toutefois d'une interprétation difficile, au dire même de ses inventeurs (H. SEYRIG et E. WILL, *Le temple de Bêl à Palmyre. Texte et planches*, Paris, 1975, pp. 87-88 et pl. 44).
[5] On trouve déjà dans les récits ougaritiques une description du conflit au cours duquel le père des dieux finit par être déposé par ses enfants. Au gré des commentaires et des interprétations, certains chercheurs en arrivent même à la conclusion qu'il aurait été châtré: le parallèle est évident avec l'épisode mythologique de Kronos mutilant Ouranos son père. Cette première théogonie remonterait au 14/13ème siècle avant J.-C., la paternité en est attribuée aux Phéniciens, parfois ses origines sont placées à Babylone, et elle serait à la fois à la base des récits bibliques et de ceux de la mythologie grecque. Voir par exemple M. H. POPE, *El in the Ugaritic Texts*, Leiden, 1955; A. CAQUOT et M. SZNYCER, *Textes ougaritiques. Tome 1. Mythes et Légendes*, Paris, 1974, sv. *El*, pp. 55-68; E. T. MULLEN, *The Assembly of the Gods. The Divine Council in Canaanite and Early Hebrew Litterature*, Chico CA, 1980 [*HSM* 24]...

les Olympiens entreront en conflit avec les titans et leurs frères les géants : or Kronos, l'aîné des titans, est le père de Zeus[6].
L'examen que nous ferons de la gigantomachie ne remontera pas si loin dans le temps, aussi parce qu'en premier lieu nous nous attacherons à une restitution iconographique du monument de *Lousonna :* à cette fin, il nous suffira de parcourir les récits contemporains de la gigantomachie ou ceux plus anciens qui pouvaient s'être racontés jusqu'alors, respectivement les illustrations de toutes sortes susceptibles d'exister à l'époque.

Ce n'est qu'à partir du second quart du 6ème siècle avant J.-C. que sont attestées des représentations de la gigantomachie en Grèce[7], et elles apparaissent presque simultanément sur les céramiques corinthienne et attique[8]. F. VIAN (1988, vol. 4.1, p. 192) fait le rapprochement entre les scènes de gigantomachie décrites par les auteurs antiques et celles représentées sur les vases attiques : c'est ainsi que tout comme sur les images décorant ces objets, dans les pièces d'EURIPIDE (*Herc.* 177-179 ; *Ion* 1528-1529) Héraclès ou Athéna sont décrits participant à la bataille *montés sur un char.*

Parmi les descriptions des scènes d'ensemble dont les éléments ont été repris jusqu'à l'époque romaine, nous en avons choisi deux susceptibles de nous accompagner dans la lecture de ce mythe. L'une parce que, remontant au 19ème siècle, elle est une des premières à avoir été faites d'une représentation de ce combat, ici sur une amphore attique à figures rouges découverte à Mélos d'après les commentaires de l'époque (fig. 12a à d) ; l'autre car elle s'inspire de ce qu'on serait tenté d'appeler l'archétype des gigantomachies, celle du Grand autel de Pergame.
Nous traduisons la présentation que H. HEYDEMANN (1876, pp. 7-8) faisait en 1876 déjà de l'amphore S 1677 du Musée du Louvre – F. VIAN (*LIMC* 322) la datait de 400-390 –, rapprochant d'ailleurs le combat qu'on y avait représenté de celui visible sur la frise pergaménienne qui venait d'être découverte[9].
"... treize dieux et trois héros sortant vainqueurs d'une mêlée sauvage les opposant aux Géants y sont représentés : Zeus, avec sceptre et foudre, est aux côtés de Niké tenant les rênes des quatre chevaux de son char ; Dionysos, avec torche et thyrse sur un train de panthères et Poséidon avec son trident sur son cheval ; Apollon et Artémis sa sœur, l'un avec un arc l'autre avec une torche ; Athéna Pallas avec sa grande lance et son bouclier décoré à l'intérieur ; le fils de Maia armé d'une épée et Héra déesse des cieux combattant avec sceptre et torche. L'intervention de la déesse de l'Amour est inédite : elle conduit le quadrige sur lequel se trouve à ses côtés le dieu de la guerre brandissant une lance, tandis que le petit Eros, accroupi sur le dos d'un des chevaux, lâche sa flèche. Enfin, une dernière déesse qui est sur le point de tuer un Géant de l'épée qu'elle tient de sa main droite, et (...) qu'on a identifiée avec Perséphone, mais qu'il vaudrait mieux laisser sans nom particulier car elle ne porte pas d'attribut suffisamment caractéristique. Tandis qu'aux côtés des dieux se trouvent encore les Dioscures, chevauchant leur lance à la main, et surtout Héraclès tirant à l'arc, les treize Géants, au comble du désespoir, aidés par deux amazones, se jettent dans la mêlée sauvage armés d'épées ou de lances, de torches, de troncs ou de pierres, cherchant à se protéger avec des peaux de bêtes et des boucliers : un remarquable anachronisme dont le but est de rassembler les dieux grecs et les héros de la Grèce dans un combat commun contre les forces adverses..."

La frise du Grand autel, placé à l'origine sur l'acropole de Pergame en Asie Mineure, et exposée au Pergamon Museum à Berlin, est la représentation la plus connue et la mieux conservée du combat entre les dieux et les géants. Elle est sans doute la synthèse la plus complète de ce récit.

Le Grand autel de Pergame (fig. 13)

Choisie librement parmi les nombreuses présentations du Grand autel de Pergame (infra, p. 50) celle de L. LAURENZI (1965, p. 48), dans l'*Enciclopedia dell'Arte Antica,* permettra de se faire une idée de l'ampleur de la scène et du grand nombre de divinités évoquées. Nous en donnons ici la traduction :
"... on reconnaît à partir du côté méridional de l'escalier, en progressant le long des faces sud, est et nord puis en revenant enfin à l'ouest, les divinités suivantes : les nymphes, Silène, les satyres, Dionysos, Sémélè, Rhéa-Cybèle, Héphaïstos, avec Kabeiros et Kadmilos, Eos, Hélios, Théia la titanide, Sélènè, les titans Astraeos et Hypérion (il s'agit là de divinités de la lumière), les titanides Thémis, Phoebé et les descendantes des titans Astéria (attestée par les inscriptions tout comme les titanides) et Hécate, Artémis, Latone, Apollon et, occupant la lacune de grandes dimensions, d'autres divinités de l'Olympe, mais peut-être aussi les Parques, le nom de Klôthô apparaissant parmi les inscriptions, Héra dont le char est traîné par quatre chevaux ailés, les quatre vents, Héraclès (à la place d'honneur, puisque selon le mythe, les dieux l'emportèrent grâce à son intervention), Zeus, Athéna, Niké, Arès, Aphrodite, Eros, Diônè, diverses constellations, parmi lesquelles à coup sûr celle de l'Agenouillé (Hercule de nos jours), Orion, la Vierge et probablement le Bouvier. Au milieu du côté N se trouve la nuit qui saisit la constellation de l'Hydre à la façon d'une arme, à sa gauche ses lugubres créatures, les Erinyes et les Grées (le nom d'Enyô figure en effet parmi les inscriptions) ; des Gorgones, seule la

[6] Les titans et les géants sont les enfants d'Ouranos et Gé (P. GRIMAL, 1988[9], sv. *Zeus,* p. 478 et sv. *Géants,* p. 164).
[7] Une datation que propose aussi L. GIULIANI (2000, p. 267), suggérant d'en trouver la justification dans la récupération de ce mythe dans le cadre des Panathénées.
[8] F. VIAN (1988, vol. 4.1, p. 251) émet des réserves quant à l'interprétation de certains documents antérieurs, ceci parce que seule la divinité y est encore visible, l'adversaire de Zeus ou de Poséidon ayant disparu ou semblant parfois même n'avoir jamais été représenté.
[9] *"... das Vasenbild kann sich getrost mit dem pergamenischen Fries vergleichen : es erreicht dieselbe Wirkung der Bewunderung über die Fülle der Motive, die Schönheit der Formen, den Reichthum der Phantasie."* (1881, p. 15). Pour une mise à jour de l'identification des divinités, on pourra se référer à F. VIAN (1988, vol. 4.1, pp. 255-265).

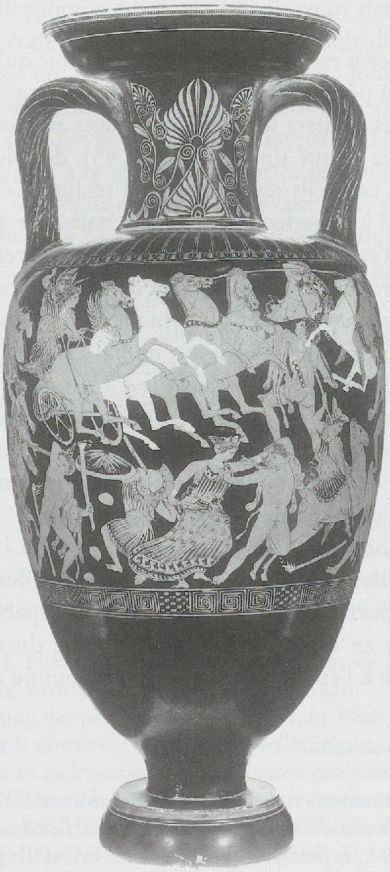
a



b



c



d



Fig. 12a à d. Gigantomachie - amphore S 1677 du Musée du Louvre.

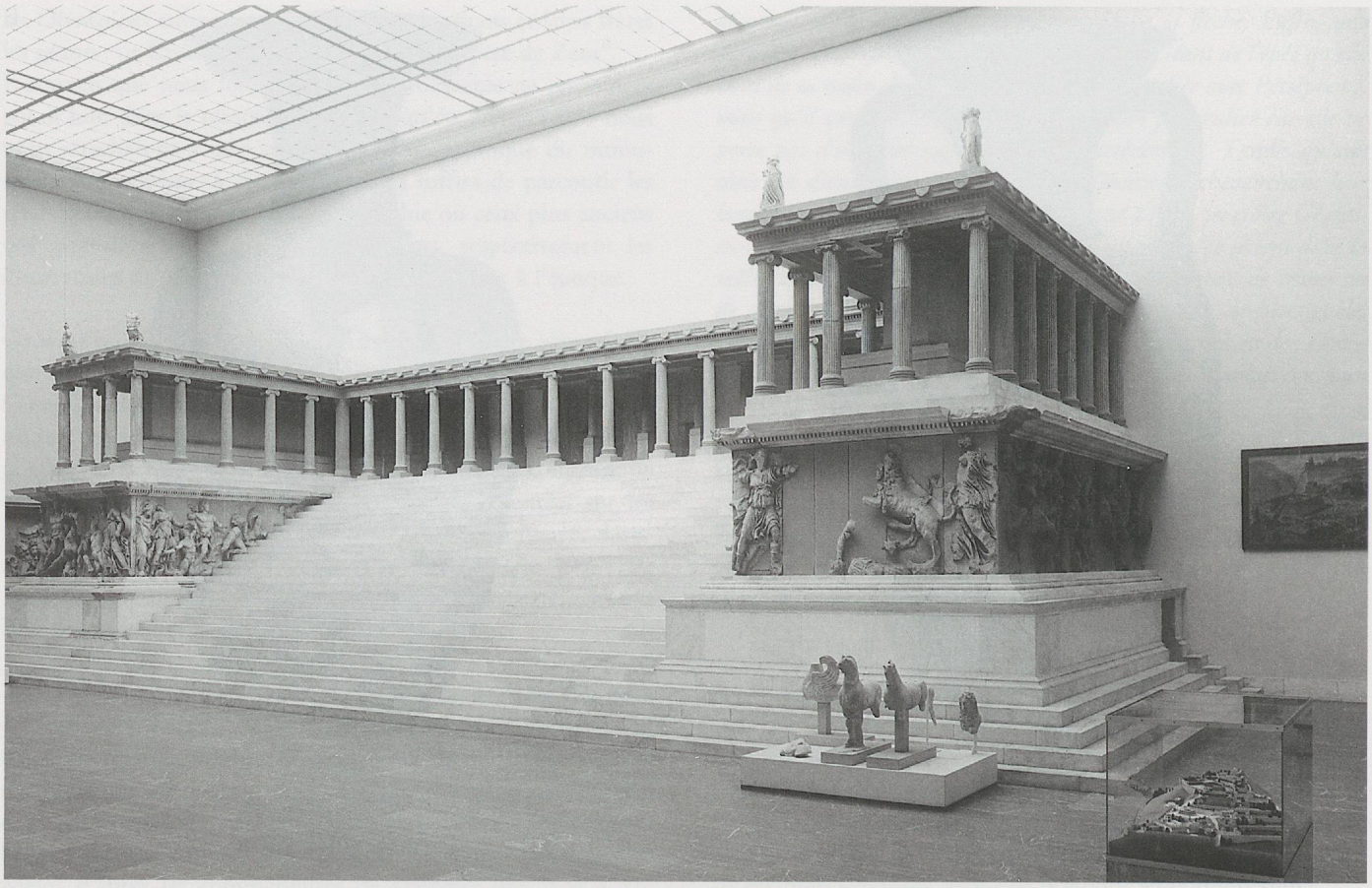


Fig. 13. Grand autel de Pergame au Pergamon-Museum de Berlin.

Méduse semble être présente. Apparaît enfin Kètô, horrible créature marine épouse de Phorkys qui devait précéder Poséidon représenté sur son char traîné par des hippocampes. Enfin, Triton, Amphitrite, Nérée avec son épouse Dôris, l'Océan et Thétis."

La succession des scènes autour de l'autel forme une suite cohérente qui complète le récit originel de la gigantomachie où, aidés par Héraclès – car l'apport humain était indispensable à l'obtention de la victoire –, les dieux terrassent les géants. Les créatures du ciel, de la terre, de la mer et de l'Olympe participent à ce combat cosmique. Zeus et Athéna, dont les sculptures sont probablement dues à la main du maître d'œuvre, s'imposent par leur majesté. Chez les fils de Gé, le rendu des sentiments sur le visage des victimes de la punition divine est frappant : il sera le même sur le sarcophage du Vatican à l'époque romaine (fig. 14), quand les artistes reproduiront à leur tour les regards marqués par la souffrance, ou emplis de terreur, des monstres que l'on extermine.

Avec ses personnages, la frise offre une véritable anthologie de la mythologie, et L. LAURENZI (1965, p. 46) y voit l'influence de Cratès de Mallos, le grammairien pergaménien : aux côtés du maître d'œuvre, il aurait fonctionné comme conseiller appelé à résoudre les énigmes de nature cosmogonique qui se seraient posées lors de la conception.

Le réalisme du rendu morphologique, dont on se convaincra facilement à l'examen des reproductions fournies dans ce volume, est significatif de l'intense travail de recherche et d'érudition – car ce n'est pas seulement d'anatomie qu'il est question – propre à la période hellénistique[10] : dans le cas de la gigantomachie, il débouchera sur des personnages au visage et au tronc d'une étrange beauté (infra, p. 30, n. 45), des plus ambiguës si l'on songe à ce qu'ils représentent en réalité. L'étude du corps humain tend à la perfection et donne naissance à l'humanisme bien avant l'époque où, de pair avec le mouvement philosophique centré sur l'épanouissement de la personne humaine, un courant artistique prenant pour modèles les plus belles statues de l'Antiquité portera aussi ce nom ; ainsi J. CHARBONNEAUX (1986, p. 271) en appelle à Hérophile et Erasistrate, les médecins qui, à Pergame, pratiquèrent les premières dissections : il placera la sculpture de la cité d'Asie Mineure dans la même lignée que les grandes réalisations naturistes de la Renaissance ou que celles du 19ème siècle.

La production artistique pergaménienne est à insérer dans le programme des souverains attalides ; il visait à donner naissance au plus important Etat d'Asie Mineure, capable d'égaler en puissance et en capacité artistique Athènes durant sa période d'hégémonie à l'époque classique. Tout comme Athènes fonda

[10] *"... quella ricercata erudizione mitologica rientra nello sviluppo generale che in età ellenistica ebbero le scienze: la medicina, l'astronomia, la botanica, la geografia e (...) la filologia."* (R. BIANCHI BANDINELLI, Situazione storica dell'arte ellenistica, in *Dall'Ellenismo al Medioevo*, Roma, 1978, pp. 19-34 [pp. 26-27] [Biblioteca di storia antica 4]).



Fig. 14. Sarcophage du Vatican, gros plan sur le visage d'un géant.

l'idée de sa supériorité dans la gloire consécutive à ses succès sur les barbares perses, Attale I et ses successeurs exploitèrent leurs victoires sur les Galates pour symboliser la puissance de leur dynastie. Les chercheurs s'accordent à dire que l'érection du Grand autel de Pergame est postérieure à 181 avant notre ère (L. LAURENZI, 1965, p. 42). Cette année-là furent célébrées de nouvelles Nicéphories (ibid., p. 39), au cours desquelles une couronne d'or était offerte à Athéna en souvenir de sa victoire sur les géants, un événement fêté depuis longtemps sur l'Acropole au cours des Panathénées[11]. Cette date est aussi corroborée par le fait que ce n'est qu'à la faveur de la période de sécurité consécutive à la victoire remportée en 190 à Magnésie par Eumène II – il régna de 197 à 159 avant J.-C. –, qu'on put démanteler l'enceinte fortifiée dont le tracé aurait empêché la construction du Grand autel, qui remonterait à la période entre 164 et 156 avant J.-C. (infra, p. 51, n. 5).

De longue date des artistes athéniens exerçaient leur talent à Pergame : ainsi Nikératos, né vers 300, aurait-il travaillé dans la cité hellénistique au tout début de son développement sous l'impulsion du premier souverain attalide, qui avait vraisemblablement fait appel à lui autour de 250[12]. G. KLEINER[13] relevait que, d'après les restes d'inscriptions sur les blocs du Grand autel, parmi quinze sculpteurs, à côté de trois pergaméniens il s'en trouvait au moins un – mais probablement deux – d'origine athénienne : l'influence des métopes de la frise dorique de la façade est du Parthénon est d'ailleurs particulièrement visible (L. LAURENZI, 1965, p. 39). Le long laps de temps séparant ces deux monuments peut susciter une certaine perplexité ; il confirme cependant la volonté de récupérer les modèles d'un passé glorieux[14].

Les témoignages littéraires

En plus de ces deux descriptions de scènes décorant des œuvres d'art, il convient aussi de reporter quelques récits de cette épopée: ils sont représentatifs de toute une littérature dont purent s'inspirer les sculpteurs qui, à l'époque romaine, reprirent ce mythe à *Lousonna* ou ailleurs, et pour lesquels la connaissance de tels écrits était indispensable à la compréhension des scènes à illustrer.

Sans revenir sur les variantes de cette épopée, réunies par F. VIAN (1988, vol. 4.1, pp. 191-196) sous la rubrique *Gigantes* du *LIMC*, nous proposerons deux textes antiques illustrant particulièrement bien les différentes phases de ce combat : la traduction d'une description de cet épisode en langue grecque, de peu antérieure au monument de *Lousonna* et celle d'un récit en latin, très probablement de peu postérieur à la destruction du temple du *vicus* lémanique.

Le Pseudo-APOLLODORE (1, 6, 1-2) nous a laissé un récit complet de la gigantomachie. Nous reprenons la traduction que F. VIAN (1988, vol. 4.1, p. 191) propose de ce texte, généralement attribué au 1er ou au 2ème siècle de notre ère, en la complétant par quelques notes aux endroits les plus significatifs :

(1) "Gé, courroucée par le sort des Titans enfanta d'Ouranos les Géants[15]*, des êtres d'une taille extraordinaire et à la force invincible ; leurs yeux avaient un aspect terrifiant ; une chevelure et une barbe épaisses tombaient de leur tête et de leur menton ; ils avaient pour jambes des serpents couverts d'écailles. Ils naquirent selon les uns à Phlégrai*[16]*; selon les autres à Pallène*[17]*. Ils lançaient contre le ciel des rocs et des arbres embrasés*[18]*. Les plus redoutables de tous*

[11] La fête d'Athéna Parthénos, célébrée tous les quatre ans à Athènes, était le symbole de l'unité de l'Attique. Elle comportait des concours d'athlétisme, de musique et de chant dont les vainqueurs recevaient les célèbres amphores panathénaïques. La fête était l'occasion d'une grande procession qui associait les différentes classes de la société à l'ensemble des magistrats ; la cité entière célébrait ainsi la déesse protectrice de la ville. La procession a inspiré une partie de la décoration du Parthénon, puisqu'elle est le sujet de la frise ionique que Phidias a déroulée en couronnement du mur de la *cella*.

[12] A. REINACH, Nikératos d'Athènes et les débuts de la sculpture pergaménienne, in *Recueil de mémoires concernant l'Antiquité grecque offert à Maurice Holleaux*, Paris, 1913, pp. 233-255 [p. 243].

[13] Zur Rangstellung der pergamenischen Kunst, in *Neue Jahrbücher für Antike und deutsche Bildung* 1, 1938, pp. 254-268 [p. 264].

[14] *"C'est ici, dans le dernier-né des royaumes hellénistiques, que s'est affirmée avec le plus d'ampleur et d'éclat l'utilisation de l'art en vue de la propagande dynastique et c'est ici qu'a commencé l'exploitation systématique des trésors de l'art classique."* (J. CHARBONNEAUX, 1986, p. 259).

[15] D'après HÉSIODE (*Th.* 180-185), Gé aurait été fécondée par le sang d'Ouranos mutilé.

[16] Parmi d'autres, ESCHYLE (*Eu.* 295) et EURIPIDE (*Ion* 988 et *Herc.* 1194) situent le champ de bataille à Phlégra.

[17] Information que confirme FGrH 70 F 34 (infra, p. 34, n. 64).

[18] HORACE (*carm.* 3, 4, 51-56) avait décrit lui aussi ces deux sortes de projectiles. SÉNÈQUE (*Herc. O.* 1140) signale Encélade lançant même une montagne entière (infra, p. 33, n. 58).

étaient Porphyrion et Alkyoneus qui, en outre, était immortel tant qu'il combattait sur sa terre natale. C'était lui qui avait emmené d'Erythie les vaches d'Hélios. Un oracle avait prédit aux dieux qu'ils ne pourraient faire périr aucun des Géants : ils n'y parviendraient que s'ils avaient un mortel pour allié. Gé, qui le savait, cherchait une herbe magique qui les empêchât de périr, même de la main d'un mortel. Mais Zeus, interdisant à Eos, à Sélènè et à Hélios de briller, la devança en cueillant la plante ; puis, grâce à Athéna, il prit Héraklès pour allié. Celui-ci frappa d'abord de ses flèches Alkyoneus ; comme le Géant, en tombant sur le sol, retrouvait davantage de vigueur, il le traîna hors de Pallène sur le conseil d'Athéna, et c'est ainsi qu'Alkyoneus périt.
(2) Au cours de la bataille, Porphyrion s'élança contre Héraklès et Héra ; mais Zeus lui inspira le désir d'Héra ; tandis qu'il déchirait sa robe[19] *et voulait la violer, comme la déesse appelait à l'aide, Zeus le foudroya et Héraklès le tua d'une flèche. Quant aux autres Géants, Apollon frappa Ephialtès d'une flèche à l'œil gauche et Héraklès à l'œil droit ; Dionysos tua Eurytos avec son thyrse ; Hécate, Clytios avec ses torches ; Héphaïstos, Mimas à coups de blocs incandescents. Sur Encélade en fuite, Athéna jeta l'île de Sicile*[20] *; elle écorcha Pallas et se couvrit le corps de sa peau dans la bataille*[21]*. Polybôtes, poursuivi par Poséidon à travers la mer arriva à Cos : détachant un morceau de l'île qu'on nomme Nisyros, le dieu le jeta sur lui. Au cours du combat, Hermès, grâce au casque en peau de chien d'Hadès, tua Hippolytos ; Artémis, Grâtion ; et les Moires, Agrios et Thôon qui combattaient avec des massues d'airain. Zeus extermina le reste avec les carreaux de sa foudre et Héraklès les frappa tous de son arc*[22] *pendant leur agonie."*

A l'époque romaine, les récits de la bataille, qui nous sont parvenus sous une forme fragmentaire, semblent s'inspirer d'un original commun ; malgré leur caractère lacunaire, les deux gigantomachies de Claudien – postérieures d'une cinquantaine d'années à la destruction du monument de *Lousonna* – nous donnent la meilleure vision d'ensemble des diverses phases de l'action.
En l'absence d'une édition récente, nous reprenons ici exceptionnellement la traduction de la gigantomachie proposée par V. CRÉPIN[23] :
"La Terre, jalouse des puissances célestes, et affligée par les maux qui ne cessaient de frapper les Titans, ses fils, enfantait de monstrueux Géants dont elle remplissait le Tartare, et qu'elle destinait à un criminel attentat. Un jour, fière de ses rejetons, elle ouvrit le Phlégra, et les lança comme une armée ennemie contre le ciel. Avec grand bruit ils s'échappent de l'Erèbe ; à peine formés ils ont déjà les bras armés pour la guerre, ils provoquent les dieux, et font entendre leur sifflement en rampant au moyen de leur double queue de serpent. Sur-le-champ les astres pâlissent ; Phoebus détourne son char empourpré, et la peur le force à rebrousser chemin. L'Ourse se jette dans l'Océan, les Trions qui ne se couchent jamais sont obligés de disparaître à l'Occident. Alors la Terre, adresse cette harangue enflammée à ses fils qu'elle excite à la lutte : "O jeunesse, vous qui allez vaincre les dieux, tout ce que vous voyez vous l'obtiendrez en combattant ; la victoire va vous donner le monde. Ce fils de Saturne va enfin sentir les effets de ma colère. Il verra ce que peut la Terre (...) (1-17)

... Vous êtes l'armée qui vient enfin les venger, délivrez les Titans de leurs chaînes ; défendez votre mère. Vous avez les flots, vous avez les montagnes ; ne ménagez pas mon corps ; lancez mes membres pour écraser Jupiter, j'y consens. Allez, je vous supplie, bouleversez la voûte étoilée, abattez les tours célestes ; que Typhée s'empare de la foudre et du sceptre ; que la mer obéisse en esclave à Encélade ; qu'un autre, à la place du Soleil conduise le char de l'Aurore ; toi, Porphyrion, que le laurier de Delphes couronne ton front, et que Cyrrha soit ton temple."
Cette harangue les emplit d'illusions ; ils croient déjà qu'ils ont vaincu les dieux, qu'ils ont tiré du sein des mers Neptune enchaîné ; l'un se voit abattant Mars, celui-là arrachant la chevelure d'Apollon ; un autre se promet Vénus, ou aspire à épouser Diane, ou bien désire faire violence à la chaste Minerve.
Cependant, Iris, la messagère des dieux, va convoquer ceux qui habitent les fleuves et les étangs ; les Mânes eux-mêmes s'arment pour aller au secours de l'Olympe ; les portes du noir séjour ne sauraient retenir Proserpine ; le roi du Léthé arrive sur son char (...) (27-46)

... ainsi, quand les ennemis épouvantent une ville avec leurs machines de guerre, les citoyens accourent de toutes parts pour défendre leur citadelle : de même les dieux sous mille formes diverses s'empressent vers le palais de leur père.
"Armée immortelle, s'écrie alors Jupiter, vous qui appartiendrez toujours au ciel, sans que les coups du destin puissent vous atteindre, vous voyez comme la Terre se révolte contre notre empire avec ses nouveaux fils, et comme sans crainte elle en enfante d'autres. Ainsi donc, rendons à cette mère autant de cadavres qu'elle a créé d'enfants, qu'elle reste en deuil durant de longs siècles, condamnée à pleurer sur autant de tombeaux qu'elle a eu de fils (...)" (49-59)

Un des combattants, avec une vigueur extraordinaire, brandit le mont Oeta ; cet autre met toutes ses forces à lancer les hauteurs du Pangée ; l'un s'arme de l'Athos avec ses glaces, celui-là soulève et déplace l'Ossa ; un autre encore arrache le Rhodope avec la source de l'Hèbre ; il sépare ces eaux naguère réunies ; un Géant a détaché l'Enipée du rocher d'où il descend, et ses épaules en sont toutes mouillées. La Terre, sans ses montagnes s'abaisse, et n'est plus qu'une vaste plaine ; ses enfants se la sont partagée ; partout règne

[19] Sur la frise de l'Hécatéion de Lagina, Héra est représentée se défendant contre un géant qui a saisi son voile (A. SCHOBER, 1933, pl. 20).
[20] Bien plus tard, GRÉGOIRE de Nazianze parlera des *"îles qu'ils lancent"* (infra, p. 115).
[21] D'après EURIPIDE (*Ion* 987-997), Gé avait enfanté Gorgo pour venir en aide à ses fils, mais Athéna l'avait tuée et s'était fait une cuirasse de sa peau.
[22] *"... quand les Dieux, dans la plaine de Phlégra, livreraient bataille aux géants, ceux-ci sous les coups de ses flèches, souilleraient dans la terre leur brillante chevelure."* (PINDARE *N.* 1, 66-69).
[23] CLAUDIEN, *Œuvres complètes*, tome 2, Paris, Garnier, 1933.

un terrible fracas, et l'air seul met un intervalle entre les combattants.
Mars, avant tout autre en action, pousse contre la redoutable armée ses chevaux de Thrace, dont le galop met le désordre parmi les Gélons et les Gètes. Son bouclier d'or étincelle plus vivement que le feu ; et son flamboyant panache se dresse sur son casque. Il s'élance et transperce de son épée Pelorus à l'endroit où les flancs du monstre se prolongent en un double serpent, et du même coup, il met fin à trois existences. Puis, bondissant sur le corps qui s'est affaissé, il l'écrase sous son char, dont les roues s'éclaboussent de sang. Mimas accourt venger son frère ; il arrache de la mer écumante Lemnos avec la demeure de Vulcain, et il s'apprête à la lancer ; mais la javeline de Mars l'a prévenu, et lui ouvrant la tête, en fait jaillir la cervelle. Toute la partie supérieure du corps est morte ; mais les serpents qui forment la partie inférieure, survivent à l'homme, ils sifflent, et dans une féroce révolte, alors que le Géant n'est plus, cherchent à assaillir le vainqueur[24].
Minerve bondit alors, présentant sa poitrine où brille la Gorgone ; elle se contente de se laisser voir, sans faire usage de sa lance ; car il suffit de la regarder une fois ; Pallas emporté par sa fureur est le premier qu'elle transforme à distance en rocher ; le Géant, sans avoir reçu une blessure, se trouve soudain immobilisé, et comme enchaîné ; il sent son corps se pétrifier à la vue de la Gorgone (déjà en effet, il n'est plus qu'un rocher), et il n'a plus que la force de s'écrier : "Je me transforme ; la pierre envahit tous mes membres, un marbre fatal m'engourdit et me prive de tout mouvement." A peine a-t-il parlé que ses craintes se sont déjà réalisées, il n'est plus qu'un rocher, et le sauvage Damastor, cherchant un projectile pour repousser l'ennemi, lance en guise de pierre, le cadavre pétrifié de son frère.
Echion, stupéfait de cette mort, essaie d'en punir l'auteur qu'il ignore ; il tourne les yeux vers toi, seule déesse que nul n'a jamais regardée deux fois ; son audace a le châtiment qu'elle mérite, et il apprend en mourant à te connaître. Mais le farouche Pallène s'avance ; ses yeux ne regardent pas Minerve, et il dirige vers elle son bras, sans la voir. Dès qu'il est à sa portée, la déesse le frappe de la pointe de sa lance ; et en même temps la Gorgone glace ses serpents, et, par son seul aspect, fait mourir la partie de son corps qui n'avait pas succombé au coup de la lance divine…" (66-113)

D'autres versions complètent par d'intéressants détails les deux récits que nous venons de proposer. Alors qu'Encélade et Typhée périssent généralement au cours du combat, contrairement à la tradition ancienne, chez les auteurs latins les géants ne meurent pas, mais survivent enfermés dans un cachot de rochers (SÉNÈQUE *Thy.* 804-806) ou aux Enfers, les bras liés dans le dos comme les barbares captifs (CLAUDIEN *carm.* 7, 160) : ils gémissent, provoquent des séismes et continuent de se consumer en vomissant des flammes. Tout comme Typhée selon CLAUDIEN (*carm.* 27, 17), Encélade aurait aussi été enseveli sous l'Etna (VIRGILE *Aen.* 3, 578-582 et *Aetna* 71-72 ; SÉNÈQUE *Herc. O.* 1157-1159).
A l'époque classique déjà, l'épisode se terminait par un triomphe ; procession des vainqueurs[25], érection de trophées, festivités offertes à la foule des dieux[26] après le retour de Jupiter dans sa demeure céleste (CLAUDIEN *carm.* 27, 19-20), tandis qu'étaient célébrés l'ordre restauré et la confirmation de sa puissance.
Chez la majeure partie des auteurs il est rare que des divinités qui habituellement ne participaient pas à ce combat y soient associées ; les poètes privilégient en revanche les combats paradoxaux, ainsi dits parce que les dieux l'emportent non pas par les armes, mais par leur beauté, la noblesse de leur discours ou leur savoir (F. VIAN, 1988, vol. 4.1, p. 195) : dans le fragment de gigantomachie en langue grecque, CLAUDIEN (*Γιγ.* 5-12) raconte comment, par sa beauté, Aphrodite Cypris dompte ses adversaires. De son côté, Dionysos recourt à ses métamorphoses (HORACE *carm.* 2, 19, 21-24) et au pouvoir magique de son thyrse et de ses guirlandes de lierre (NONNOS de Panopolis *D.* 25, 87-97). Athéna s'imposera parfois comme déesse de la sagesse, provoquant à ce titre la panique, puis la défaite des frustes fils de la Terre (F. VIAN, 1988, vol. 4.1, p. 195). Selon THEMISTIOS[27], plus que par les armes, les géants sont ramenés à une attitude soudain conciliante par la diplomatie et les arts symbolisés par Hermès et Apollon, la raison l'emportant alors sur la force.
Bien que chez les auteurs latins l'intervention d'Hercule soit encore jugée indispensable[28] – il en est par exemple question chez HORACE (*carm.* 2, 12, 6-9) –, ses exploits retiennent moins l'attention. SÉNÈQUE (ainsi *Herc. f.* 80-84) est le seul qui, en lui dédiant deux de ses tragédies, en fait l'artisan principal de la victoire.
Comme le précise F. VIAN (1952b, p. 1), les Grecs ont conservé précieusement tous les récits de leur mythologie et *"à mesure que se dressait cet inventaire, les contradictions se faisaient plus saillantes entre les variantes locales d'une même tradition et entre les cycles qui s'organisaient souvent de façon très anarchique. Quand le succès des thèmes anciens commençait à s'affaiblir, l'imagination les renouvelait en réservant une place toujours plus grande à l'étrange, au monstrueux, au colossal. Devant ce foisonnement exubérant, des esprits, plus positifs ou plus chagrins, ont senti la nécessité d'ordonner, d'élaguer, de purifier, voire de détruire."*

L'époque créatrice semble bel et bien révolue à la fin du 2ème siècle avant J.-C., les poètes se contentant dès lors de retravailler des épopées d'une période plus reculée, *"exercices d'école ou clichés*

[24] Il est intéressant de mettre ce passage en parallèle avec le commentaire que F. VIAN (1988, vol. 4.1, p. 241) fait de la frise d'Aphrodisias (*LIMC* 486) : *"Les taureaux piétinent un Géant imberbe tombé sur son séant,* dont seuls les serpents continuent à combattre."
[25] *"… glorieux triomphe qu'il célébra avec le cortège des dieux."* (EURIPIDE, *Herc.* 180).
[26] *"Si magnifique qu'ait été le banquet par lequel fut fêté le triomphe remporté sur les Géants."* (MARTIAL 8, 49, 1).
[27] (*Or.* 34, 23): *"… mais, quand se manifestèrent Apollon et Hermès, dieux jeunes, beaux et séduisants, sans qu'interviennent l'arc et les flèches, ils furent charmés par le caducée et la cithare. Car telles sont les victoires de la piété : elles ne font pas périr le vaincu, mais le rendent meilleur."* (traduction F. M.).
[28] *"… tu as, au côté du prince, étayé la puissance romaine qui croulait, avec autant d'opportunité que ton ancêtre Hercule prêta main-forte jadis à votre souverain Jupiter, au milieu des difficultés de la guerre des Géants…"* (CLAUDE MAMERTIN *PANEG.* 10 (2), 4, 2).

pour panégyriques d'apparat" (F. VIAN, 1952b, p. 38), comme si le récit de la gigantomachie était devenu une pièce d'anthologie. CLAUDIEN n'innove donc pas à proprement parler, mais propose de nombreuses contaminations du récit initial par d'autre mythes; ainsi récupère-t-il l'épisode de Prométhée enchaîné (21-22) ou celui de la Gorgone pétrifiant ceux qui osaient la regarder (92-100). Malgré ces ajouts par rapport aux versions initiales, ce récit de l'épopée des géants nous paraît fort utile par les descriptions saisissantes des anguipèdes qu'il nous fournit.

Des contaminations du même ordre sont présentes dans les représentations plastiques de la gigantomachie où elles sont susceptibles d'introduire des divinités locales ou des protagonistes inédits dans la saga jupitérienne. Il s'agira toutefois d'interférences ponctuelles, le récit initial étant sauvegardé: ainsi Silvain apparaît-il aux côtés d'Isis et de Sérapis dans la gigantomachie de Leptis Magna (M. FLORIANI-SQUARCIAPINO, 1956, pp. 175-176); ainsi à Aphrodisias un griffon et un attelage de bœufs carnivores attaquent-ils les géants[29]. A Perge (H.S. ALANYALI, 1996, p. 385), c'est même la représentation allégorique de Kestros, le fleuve auquel la localité doit son importance, qui participe au combat; les flots s'échappent de son amphore sur le visage d'un géant dont il plaque la tête au sol.

Les restes découverts à *Lousonna* se placent dans la tradition de ces diverses représentations: tous les participants au combat figurés sur les bas-reliefs de la cité lémanique sont évoqués dans l'un ou l'autre des récits de gigantomachie que nous avons cités ou sur les monuments dont nous donnerons la description.

Les protagonistes

Déjà pour la gigantomachie de Leptis Magna, M. FLORIANI-SQUARCIAPINO (1974, p. 41) mettait l'accent sur la difficulté à vouloir à tout prix donner un nom aux personnages représentés sur les bases des colonnes du temple du forum de la cité libyenne:

"Lo stato miserando di questi rilievi rende piuttosto arduo il tentativo di dare un nome ai protagonisti delle varie scene; inoltre qualunque ipotesi possa formularsi in base a confronti con altre gigantomacie a noi note, verrà sempre a cozzare contro talune circostanze da cui non si può prescindere e che renderanno sempre molto ipotetico qualunque tentativo: la lontananza nel tempo degli esemplari portati a confronto; il diverso ambiente in cui le varie opere furono concepite..."

Dans le but d'une éventuelle identification, il serait important de retrouver ceux des géants qui, au cours de ce combat, étaient associés à une divinité déterminée par le récit initial ou la tradition. Malheureusement, les noms des uns et des autres restent des plus difficiles à établir si l'on tient compte de l'ensemble des sources disponibles, qu'il s'agisse de la littérature ou des représentations plastiques.

Il convient d'emblée de préciser qu'aucun regroupement ne pourra être effectué de manière irréfutable pour les fragments de la gigantomachie de *Lousonna*-Vidy, ne serait-ce que parce qu'aucun des blocs, qui en outre ne comportent chacun qu'un seul personnage, ne présente une cassure jointive, permettant de le rattacher à un autre morceau.

Les géants nommés dans les textes

Avec Encélade et Typhée (PINDARE *P.* 8, 12-18), sont généralement cités Mimas (HORACE *carm.* 3, 4, 53; CLAUDIEN *Gig.* 85; SIDOINE APOLLINAIRE *carm.* 6, 25; 15, 25), Pallas (CLAUDIEN *Gig.* 95; SIDOINE APOLLINAIRE *carm.* 15, 23), Porphyrion (CLAUDIEN *Gig.* 35, 115; SIDOINE APOLLINAIRE *carm.* 15, 20) et Rhoitos (HORACE *carm.* 2, 19, 23; 3, 4, 55; SIDOINE APOLLINAIRE *carm.* 6, 24)[30]: ces quatre derniers sont fréquemment les adversaires respectifs d'Arès, d'Athéna, d'Apollon et de Dionysos. Ephialtès est lui mentionné par le Pseudo-APOLLODORE (1, 6, 2) comme adversaire d'Apollon.

Encélade et Typhée sont le plus souvent aux prises avec Zeus[31], le deuxième ayant pour mission d'enlever son sceptre et son foudre au roi de l'Olympe. Au 5ème siècle avant J.-C., ce sont aussi Porphyrion[32] (ARISTOPHANE, *Av.* 1251-1252) et Mimas qui avaient été opposés à Zeus[33]. On peut concevoir sans difficultés que – noblesse oblige –, l'adversaire du roi de l'Olympe soit le roi des géants: Porphyrion, selon PINDARE (*P.* 8, 17), Eurymédon, d'après l'*Odyssée* (7, 58-60), ou Encélade, que CLAUDIEN (*rapt. Pros.* 3, 350-351) décrit comme étant lui aussi *"Le roi souverain des fils de la Terre"*[34], dont *"un sapin (...) porte encor fumantes les dépouilles opimes"*.

Le constat est immédiat: ces identifications restent des plus aléatoires, changeant d'une source à l'autre et au gré des

[29] En octobre 1981 déjà, Kenan T. Erim avait bien voulu nous commenter ces monuments fraîchement découverts, et en mettre à notre disposition les photographies encore inédites. Une première publication en fut faite l'année suivante (K. T. ERIM, 1982).

[30] F. VIAN (1988, vol. 4.1, p. 193) signale encore les mentions de divers autres géants: Chtonios, Damastor, Pélorus ou Péloreus, etc.

[31] Dans la mesure où notre propos le permet, selon que nous traiterons de la période classique ou de l'époque romaine, nous utiliserons tour à tour le nom grec ou latin des divinités. Dans le cadre général de notre discours, c'est la dénomination latine qui sera choisie.

[32] Mais PINDARE (*P.* 8, 15) le dit tombant sous *"la foudre et les traits d'Apollon"*.

[33] *"Eh bien, et la foudre au double tranchant de flamme, la foudre terrible, que lance au loin le bras de Zeus? – Je le vois: il embrase, il réduit en cendres, le farouche Mimas."* (EURIPIDE, *Ion* 205-218): le tragédien ferait à cette occasion une description du fronton ouest du temple d'Apollon à Delphes (F. VIAN, 1988, vol. 4.1, pp. 198-199 – *LIMC* 3).

[34] PAUSANIAS (8, 47, 1) et EURIPIDE (*Ion* 209-211) lui donnent toutefois Athéna comme antagoniste. Sur la frise du trésor des Siphniens à Delphes, où sont gravés les noms de certains des combattants, Porphyrion, étendu au sol face contre terre, succombe apparemment aux coups que lui a infligés Héra (*LIMC* 2).



Fig. 15. Cratère à volutes à figures rouges E 469 du British Museum à Londres.



Fig. 16. Cratère à calice 2892 du Museo archeologico nazionale de Ferrare.

Géants succombant à Zeus.

époques. Dans son lexique remontant au 5ème siècle de notre ère, HÉSYQUE[35] qualifiera Athéna d'Ἐγκέλαδος[36]: nous pourrions donc envisager qu'Encélade succombe cette fois aux traits de cette déesse[37]. Il est dès lors opportun de souligner qu'en près de mille ans, bien des adversaires ont été proposés aux acteurs de la gigantomachie.

Nous verrons plus bas, ainsi à Pergame (infra, p. 50), que l'examen des inscriptions présentes peut occasionnellement donner lui aussi quelques indications sur l'un ou l'autre des protagonistes. Sur la frise nord du trésor des Siphniens à Delphes (*LIMC* 2), le nom du géant gisant dans une position identique à celle d'un des personnages de *Lousonna* (infra, p. 73) est encore lisible, gravé dans la pierre: ΕΦΙΑΛΤΑΣ, succombant aux traits d'Apollon et Artémis. Le même genre d'informations nous sera aussi fourni par les vases à figures rouges, comme *LIMC* 299 et 301, où est écrit le nom de Porphyrion, opposé à Zeus, ou par ceux mentionnés par H. HEYDEMANN (1876, p. 15), où l'adversaire du roi de l'Olympe est Eurymédon.

Deux des anguipèdes de *Lousonna* sont représentés de la même manière que des géants dont les noms nous sont parvenus par les textes ou les inscriptions; en plus de la position d'Ephialtès sur la frise du Trésor des Siphniens, qui rappelle celle du personnage de notre fragment A7, celle caractérisant généralement l'antagoniste de Zeus ou d'Athéna – le plus souvent Encélade ou Porphyrion – correspond au monstre que nous appellerons le géant succombant (fragment B2a, infra p. 64). Mais sans doute, tant pour les artistes que surtout pour leurs clients, la plupart des géants engagés dans ce combat en restaient les protagonistes anonymes[38].

Divinité principale

Si les sources antiques plaçaient Zeus au centre de cette épopée, il n'en fut pas toujours ainsi. Dans la classification des gigantomachies réalisée par F. VIAN (1988), Athéna est la divinité qui intervenait le plus fréquemment dans les gigantomachies sur la céramique à figures noires[39]: un constat en soi banal, puisque nous avons là la divinité tutélaire de la cité attique. A l'époque de la figure rouge, ses représentations sur les vases diminueront en faveur de Zeus[40]: si le rôle d'Athéna paraît progressivement s'estomper, le temple de Priène lui est encore dédié (infra, p. 52) et pour certains chercheurs il pourrait en aller de même pour le

[35] *Hesychii Alexandrini Lexicon* 2, texte revu et corrigé par K. LATTE, Hauniae, 1961, p. 8, l. 16.

[36] Dans la *Batrachomyomachie* (283), attribuée à HOMÈRE, Encélade succombe aux coups du fils de Kronos qui n'est autre que Zeus (201). PROPERCE (2, 1, 39) cite Encélade comme adversaire de Jupiter.

[37] C'est ce que nous voyons généralement sur les vases à figures noires, ainsi peut-on lire le nom d'Encélade sur *LIMC* 207, 231, 234...

[38] "*... dieselben waren wol* (sic) *schon für den Vasenmaler und sein Publicum namenlos, sicher aber müssen sie für uns ohne Namen bleiben...*" (H. HEYDEMANN, 1881, p. 11).

[39] Son intérêt pour nous réside surtout dans le fait qu'elle affrontait le géant dit "succombant".

[40] Dans le *LIMC*, pour la céramique à figures noires la déesse est présente 172 fois sous la subdivision *Gigantomachie d'Athéna* (p. 222 – nos 205 à 267), certains numéros regroupant toute la production d'un peintre. Aucune subdivision n'est consacrée à Zeus qui apparaît sous le titre *Combats comportant Zeus et Héraclès en char* (p. 215 – *LIMC* 104 à 123): en prenant en considération ces deux rubriques, nous rencontrerons Athéna 8,6 fois plus que Zeus. Relevons au passage comment la présence d'Héraclès aux côtés du roi de l'Olympe (HORACE *carm.* 2, 12, 6-9 et SÉNÈQUE *Herc. f.* 80-84) – fondamentale pour l'issue du combat – indique une observation précise du récit de la part des peintres. Pour la céramique à figures rouges, F. VIAN a créé une rubrique *Gigantomachie de Zeus* (à la p. 232 – *LIMC* 337 à 341); la comparaison avec la subdivision *Gigantomachie d'Athéna* (à la p. 232 – *LIMC* 342-350 et 352-354) est déjà plus favorable au roi de l'Olympe, puisqu'il apparaît maintenant dans le rapport, certes toujours négatif pour lui, de 2,4 à 1. Nous avons laissé de côté les *Grands ensembles* (à partir de la p. 219 pour la céramique à figures noires et depuis la p. 228 pour celle à figures rouges), dans lesquels les dieux participent à un combat généralisé.

Grand autel de Pergame. Ce n'est qu'à l'époque romaine que le remplacement sera complet et que Zeus retrouvera sa juste place[41]. Avec ce glissement vers un autre personnage, le géant opposé traditionnellement à Athéna, deviendra la victime attitrée du roi de l'Olympe. Ceci ne semble toutefois pas concerner le personnage d'Encélade lui-même[42], ou un géant particulier, mais bien plutôt la façon de représenter l'adversaire de la divinité principale, quel qu'il soit.

Ce report à Zeus du géant traditionnellement associé à Athéna peut être fixé avec une relative précision dans le temps. C'est pour la première fois sur *LIMC* 329 – vers 480 – où les deux divinités sont présentes, que nous relevons ce transfert, le géant tenant toutefois, de façon inhabituelle, un rocher au-dessus de sa tête; sur le fragment de cratère à volutes à figures rouges E 469 du British Museum (*LIMC* 309), daté de 470 avant J.-C. (fig. 15) et sur une autre partie duquel Athéna est aussi visible, l'adversaire du roi de l'Olympe est dans une position qui sera identique à *Lousonna* sept siècles plus tard; il en est de même sur *LIMC* 331 – remontant à la même époque – où Zeus est seul aux prises avec Porphyrion dans la position caractéristique de l'adversaire habituel d'Athéna; dès 440-430 le transfert à Zeus semble définitivement acquis avec le cratère en calice 2892 du Museo Archeologico Nazionale de Ferrare (fig. 16)[43].

L'aspect des monstres[44]

HÉSIODE (*Theog.* 185) décrit les géants comme des guerriers de belle stature, et il est vrai que sur les vases à figures noires ils sont remarquables par leur jeunesse et par la beauté de leurs traits[45]. Si, à l'origine, ils étaient représentés sous l'aspect d'hoplites, leur lente évolution en personnages monstrueux est déjà perceptible sur les métopes de la frise dorique de la façade est du Parthénon, où cinq géants sur dix portent désormais une peau de bête alors que leurs frères ont encore des attributs guerriers; en outre, plusieurs d'entre eux semblent soudain affecter une attitude de fuite ou de soumission.

A la fin du 19ème siècle, J. OVERBECK[46] et H. HEYDEMANN (1876, p. 13, n. 37 et pp. 14-15) affirmaient que les anguipèdes étaient une création hellénistique. Pourtant, il existe des témoignages de leur utilisation dès l'époque archaïque, certes isolée et encore mal assurée: mal assurée parce qu'au début le monstre aux corps ophidiens n'a pas encore son aspect définitif, et qu'on a de la peine à déterminer de quoi il s'agit.

Après que la céramique corinthienne nous eut laissé une représentation de Zeus foudroyant un serpent[47], les adversaires du roi de l'Olympe seront représentés sous l'aspect d'un hybride où les artistes mêlent les traits de l'homme et ceux de la bête. Au début, en l'absence d'un critère sûr pour le distinguer des autres figures monstrueuses – chez le Pseudo-APOLLODORE (1, 6, 3), c'est une créature dotée d'ailes et de plusieurs têtes[48] –, le géant sera l'objet de fréquentes confusions. Au gré des récits, on l'assimilera aux titans ou au personnage mythologique de Typhée, qui fera bien vite partie de la liste traditionnelle des géants[49]: son nom est aussi celui d'un des centaures qui, au 7ème siècle avant J.-C., avaient été les premiers adversaires monstrueux de Zeus (F. VIAN, 1952, p. 10). On comprendra aisément que les confusions aient dès lors été nombreuses: EURIPIDE (*Hec.* 466-474) désigne sous le nom de titans les géants dont la défaite est représentée sur le *péplos* d'Athéna. A l'époque romaine, SÉNÈQUE (*Herc. f.* 79 et 81, 967 et 976; *Herc. O.*, 1211-1212, 1302 et 1309) continuera d'utiliser indifféremment les termes de titans et de géants dans ses tragédies.

Les problèmes que peut poser l'identification de ces personnages sont tels que F. VIAN (1951), après avoir placé les vases comportant des représentations de Typhée en introduction de son premier catalogue de géants, finit par les supprimer de son article du *LIMC*[50]. Il en est ainsi pour l'hydrie dite "chalcidienne" de Munich J 125 [= Antikensammlung 596] (F. VIAN, 1951, p. 9, n° 4, pl. 1, mais *LIMC* vol. 8, sv. *Typhon* 14), sur laquelle, entre 540 et 530, un personnage serpentiforme doté de deux queues est attesté pour la première fois sur un vase peint: le monstre foudroyé par Zeus a un torse humain doté de deux ailes, ses membres inférieurs étant remplacés par deux *queues* de

---

[41] La figure d'Athéna semble revenir à la mode sur les gemmes à l'époque d'Auguste (*LIMC* 64a = F. VIAN, 1951, nos 506 et 508).

[42] Athéna est aussi aux prises avec cet adversaire dans des scènes de combat généralisé, comme sur la coupe de Berlin F 2531 (*LIMC* 318).

[43] On peut relever quelques exceptions. Sur le cratère en calice *LIMC* 312 – autour de 450 –, Athéna est à nouveau aux prises avec son ennemi traditionnel; de même sur la coupe à figures rouges *LIMC* 318 – remontant à 410-400 – où Zeus est aussi visible. Les deux fois, le passage du géant succombant, d'Athéna à Zeus, ne s'est pas encore fait.

[44] Dans son article *Le syncrétisme et l'évolution de la Gigantomachie*, F. VIAN (1973) revient sur l'origine du géant anguipède dans la littérature.

[45] Même quand ils seront anguipèdes, dans l'article *Gigantes* du *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines*, J.A. HILD (1896, p. 1557) pourra parler d'un *"corps* héroïque *dont les jambes (...) affectent la forme du serpent..."*

[46] *Griechische Kunstmythologie* 3, Leipzig, 1889, pp. 393-398.

[47] Il s'agit du *bombylos* 5764 du Musée National de l'Acropole à Athènes (F. VIAN, 1952, p. 12, n. 1) dont il ne nous a malheureusement pas été possible d'obtenir une reproduction (lettre du 10 octobre 1996 du Musée National). Nous devons donc nous contenter de la description qu'en firent M. COLLIGNON et L. COUVE: *"... un personnage barbu, aux fesses proéminentes vêtu d'une courte tunique décolorée, brandit un foudre d'une main, et de l'autre étreint un énorme serpent..."* (*Catalogue des vases peints du musée national d'Athènes*, Paris, 1902, p. 131, n° 502 [Bibliothèque des Ecoles Françaises d'Athènes et de Rome 85]).

[48] *"... de ces bras se détachaient cent têtes de serpents. A partir des cuisses son corps n'était qu'un entrelacement d'énormes vipères qui étiraient leurs anneaux jusqu'à sa tête et lançaient des sifflements puissants... Il avait des ailes sur tout le corps...":* si ce texte remonte au 1er ou au 2ème siècle de notre ère, il convient toutefois de souligner qu'il se basait sur une source plus ancienne et qu'il comportait de nombreuses contaminations.

[49] NONNOS de Panopolis (*D.* 48, 77) élude ce problème, en plaçant Typhée le Jeune parmi les géants.

[50] F. VIAN (1973, pp. 40-41) attribue l'assimilation de Typhée au géant anguipède, à un mouvement de syncrétisme ininterrompu d'Euripide jusqu'à Sénèque (ibid., p. 34).

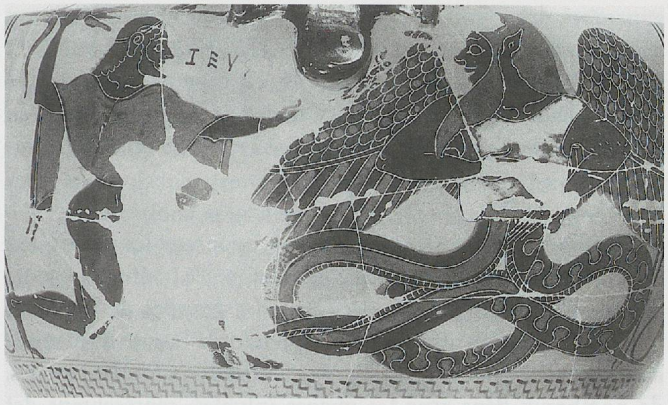


Fig. 17. Zeus luttant avec Typhée – hydrie chalcidienne J 125 des Staatliche Antikensammlungen und Glyptothek de Munich.

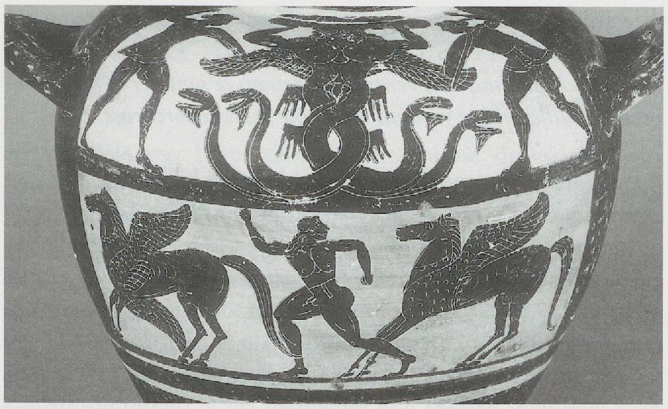


Fig. 18. Monstre doté d'ailes et de corps de serpents – hydrie étrusque B 62 du British Museum à Londres.



Fig. 19. Géant anguipède et génie du vent aux prises avec Zeus monté sur un quadrige – prochous apulienne F 237 du British Museum à Londres.

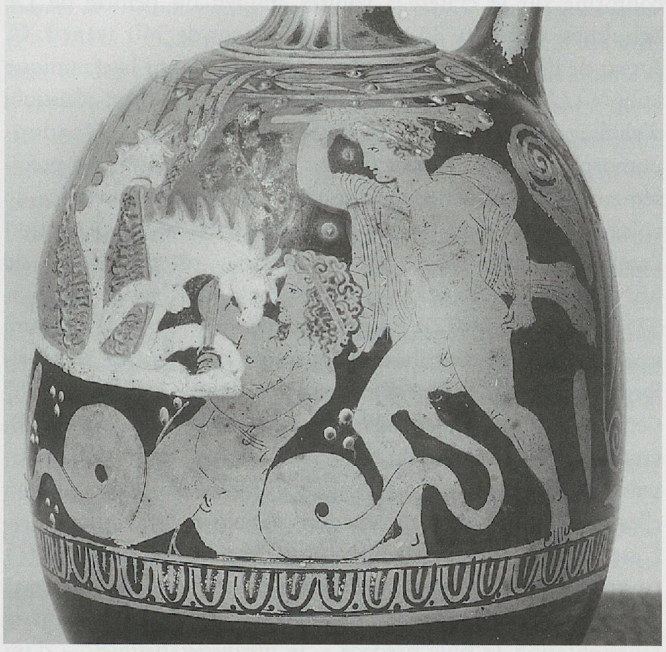


Fig. 20. Anguipède et géant anthropomorphe affrontant Dionysos – lécythe 3375 de l'Antikensammlung des Staatliche Museen de Berlin.

serpent (fig. 17). Sur l'hydrie étrusque du British Museum B 62 (ibid., p. 6, n° 6, pl. 2), remontant aux alentours de 500, le monstre est doté d'ailes et ses jambes sont remplacées par quatre *protomai* de serpents (fig. 18).

Bombylos corinthien 5764 Musée National d'Athènes	serpent	700-600
Hydrie chalcidienne J 125 de Munich	monstre ailé	540-530
Hydrie étrusque du British Museum B 62	monstre ailé	500
Lécythe attique de Berlin 3375	anguipède	400-375
Cratère apulien d'une collection privée	anguipède	340
Prochous apulienne du British Museum F 237	anguipède	300

Tableau 1. Premières représentations de monstres anguipèdes.
La mise en tableau des premières images de la gigantomachie illustre la lente évolution du géant : encore convient-il d'insister ici sur la provenance disparate des monuments répertoriés.

A l'époque classique déjà, certains géants ont l'aspect qu'on leur connaîtra à la fin, comme sur le lécythe aryballisque attique de Berlin 3375 (*LIMC* 389) qui remonterait à 400-375, sur un cratère apulien provenant d'une collection privée (infra, p. 62, n. 38) ou sur la prochous apulienne du British Museum F 237 (*LIMC* 402[51]), qui comporte elle aussi un géant monstrueux (fig. 19)[52]. A partir de leurs impressionnantes représentations sur le Grand autel de Pergame, les géants seront figurés presque exclusivement sous les traits de monstres anguipèdes ;

[51] Que l'on trouve toutefois aussi sous *LIMC* vol. 8, sv. *Typhon* 15…
[52] On voit sur le vase que le vent – événement naturel au même titre que ces tremblements de terre attribués aux géants enfermés sous l'Etna – prend parti pour le géant et – de son souffle – essaie de repousser le char de Zeus.

ils garderont cette apparence que nous trouvons décrite par exemple chez VIRGILE (*Aetna* 46-47): *"Ces monstres ont l'aspect normal jusqu'au ventre; au-dessous ce sont des serpents couverts d'écailles qui se replient dans une marche tortueuse."*

A l'origine, le monstre hybride semble bel et bien résulter d'une contamination entre le géant anthropomorphe et la figure traditionnelle de Typhée dont, en Grande Grèce, le mythe aurait été confondu avec celui de la gigantomachie (O. WASER, 1918, col. 735) et la tentation est forte de placer les premiers géants anguipèdes en Italie méridionale (F. VIAN, 1988, vol. 4.1, p. 253): en effet, de la frise du Parthénon, les adversaires des Olympiens passent non seulement sur la céramique attique (supra, p. 22), mais le géant qui saisit une pierre sur l'amphore S 1677 du Musée du Louvre a une réplique totalement conforme sur le cratère à volutes apulien du peintre de De Schulthess (infra, p. 33, n. 56) daté autour de 340 avant J.-C. Au vu de diverses représentations d'anguipède sur la céramique italiote (*LIMC* 389 à 403 et infra, p. 62, n. 38) il est plausible d'envisager que c'est en Italie du Sud que ces individus, anthropomorphes jusque-là, sont frappés de monstruosité: ceci précisément sous l'influence de Typhée et alors que la présence de volcans actifs dans cette région restitue à la perfection l'ambiance des récits mythologiques, comme ceux de SÉNÈQUE (*Herc. O.* 1157-1158) ou de VIRGILE (*Aen.* 3, 571-587, *Aetna* 71-72); on peut aussi admettre que la peinture vasculaire italiote contribue à l'apparition des monstres serpentiformes sur les urnes funéraires étrusques dans le courant du 3ème siècle avant J.-C. (*LIMC* 437 à 440 et aussi infra, p. 62, n. 38), tandis que les créatures qu'elle représente font figure de précurseurs par rapport aux monstres pergaméniens dans la mesure où elles sont frappées de malformations parfaitement identiques.
L'attribution par E. SIMON[53] du lécythe de Berlin 3375 (supra, p. 31) à la production attique, fragilise il est vrai cette démonstration puisqu'elle considère ce vase comme étant la représentation la plus précoce – le *"frühestes Beispiel"* – d'un anguipède de type caractéristique[54]...

Les artistes ont souvent associé les géants monstrueux à ceux d'aspect humain (F. VIAN, 1973, p. 27): sur le lécythe de Berlin, l'anguipède, armé d'une épée, et l'anthropomorphe, brandissant une massue, affrontent Dionysos sur son char tiré par des griffons (fig. 20). Dans une même scène pourront aussi apparaître des géants, habillés les uns en guerriers et les autres sous les traits d'hommes à moitié nus (fig. 12c): pour F. VIAN (1988, vol. 4.1, p. 251), l'intention n'est cependant pas de distinguer deux catégories de géants, mais seulement de mettre en évidence *"leur double nature de guerriers et d'êtres sauvages et primitifs"*[55].

Le combat loyal de caractère épique, opposant les géants aux dieux, est maintenant remplacé par une mêlée confuse au cours de laquelle les Olympiens déciment des groupes de monstres ophidiens, dans un affrontement opposant la beauté humanisée à la bestialité exacerbée. Malgré ces variations fondamentales, de nombreux liens avec les images initiales, représentant des personnages anthropomorphes, seront maintenus: avec la métope I de la frise dorique de la façade est du Parthénon (F. VIAN, 1988, vol. 4.1, p. 201 – *LIMC* 18), où le geste du géant saisissant une pierre est le même qu'à *Lousonna* (infra, p. 65), ou avec la frise nord du trésor des Siphniens à Delphes qui servira (infra, p. 73) à la reconstitution d'un autre des fragments lémaniques.

L'armement

D'après HÉSIODE (*Th.* 185-186), les géants auraient été des guerriers *"aux armes étincelantes"* et aux *"longues javelines"*, tels que les artistes les représentaient d'ailleurs à l'origine.
Au 6ème siècle avant J.-C., le géant le plus répandu est équipé en hoplite (F. VIAN, 1952a, p. 25) parfois déjà sans vêtements, avec seulement un casque et un bouclier, ainsi sur la frise du trésor des Siphniens à Delphes, qui remonte aux environs de 525 avant J.-C. (*LIMC* 2); à cette époque, ce n'est qu'exceptionnellement, et dans d'autres contextes géographiques, qu'on le reproduira comme un "sauvage" complètement nu (F. VIAN, 1952a, p. 26). Les géants en armes prédomineront jusqu'aux environs de 440, la tendance à les représenter nus avec le casque et le bouclier pour seuls... vêtements, semblant ensuite se généraliser, une épée remplaçant la lance.
A partir de 400-390 – ainsi sur l'amphore du Louvre S 1677 (supra, p. 23) – les géants ne seront plus représentés sous les traits d'hoplites mais sous ceux d'hommes vêtus de peaux de bêtes attaquant leurs adversaires à coups de pierres. C'est à cette époque que remonte la première représentation que nous ayons

[53] *Pergamon und Hesiod*, Mainz am Rhein, 1975, p. 42, n. 200.
[54] Il est de toute façon frappant de constater qu'à ses débuts le géant anguipède est présent en Italie du Sud – on imaginerait même qu'il en est originaire –, mais qu'il n'y apparaîtra plus par la suite.
[55] Les risques de confusion entre le géant et le dragon ne peuvent être écartés sans quelques mots de commentaire. Tout comme les géants, nés du sang d'Ouranos, de nombreux animaux malfaisants de la mythologie sont nés du sang de Typhée ou de celui des titans révoltés contre Zeus et foudroyés par lui (O. WASER, 1918, col. 661): d'après ce que suggère NICANDRE de Colophon (*Ther.* 8-10), ce serait aussi le cas des serpents. SERVIUS relève dans ses *Vergilii carmina commentari* (*Aen.* 2, 204), que Virgile utilise indifféremment les termes de *draco*, *anguis* et *serpens* mais qu'en réalité: *"anguis angues aquarum sunt, serpentes terrarum, dracones templorum."* Sans doute parce que le mot dragon était fréquemment utilisé pour serpent, il désignera au Moyen Age des monstres dont l'une ou l'autre partie du corps était ophidienne, ou pour le moins squamée. Il est cependant vrai que les dragons ne semblaient pas avoir de membres humains. Chez ATHANASE d'Alexandrie (*vita Anton.* 6, 1) dragon est employé pour désigner le diable et, à la Renaissance, Guido Reni représentera bel et bien le diable, piétiné par l'archange Michel, sous les traits d'un hybride mêlant les traits de l'homme et ceux du serpent (infra, p. 127).

rencontrée du géant ramassant la pierre au sol (fig. 12d) mais dont le bras n'est pas encore collé au corps : une attitude visiblement imposée par le recours à ce personnage pour décorer la tranche des blocs (supra, p. 15)[56].
L. GIULIANI (2000, pp. 280-281) explique de façon intéressante le changement intervenu dans l'équipement des géants par des modifications apportées à l'organisation de l'armée athénienne, l'importance accrue des hoplites ne permettant plus de représenter de la même manière l'éventuel agresseur et les membres de ce corps de troupe devenu le garant de l'indépendance de la cité.

L'armement constitué de troncs[57] et de pierres[58] restera l'un des traits marquants des géants à partir de l'époque hellénistique, quand la plupart des artistes auront renoncé à les représenter sous les traits d'hoplites, caractéristiques de la peinture à figures noires : ainsi, au 4ème siècle après J.-C. encore, CLAUDIEN (*carm.* 26, 69-71) nous dit qu'on a vu les Aloades, qu'il place ici parmi les géants, *"... tenter l'assaut des astres par une route qui leur était interdite, et dans la guerre qu'ils faisaient à l'Olympe, arrêter le mouvement universel en lançant leurs rochers."*
Si à *Lousonna* l'armement des géants se limite à la pierre saisie par l'un d'entre eux, le double emploi de cet objet mérite quelques commentaires : les récits de la gigantomachie précisent que les géants utilisaient les pierres non seulement comme projectiles, mais les entassaient – dans ce cas, il s'agirait plutôt de rochers – pour accéder au sommet de l'Olympe[59] : le sol pierreux observable sur nos blocs (fig. 8) confirme que ce combat se déroule en terrain montagneux. Au vu des dimensions du projectile qu'il tient (pl. 3a), le geste de l'anguipède de *Lousonna* correspond indiscutablement à un mouvement de défense, au moment où il s'apprête à saisir une pierre pour la jeter sur ses adversaires et non pas pour la placer sur d'autres afin d'en faire une rampe vers le ciel[60].

Récupération du thème de la gigantomachie

En parallèle avec l'évolution iconographique, on assiste à une lente modification de ce thème : de religieux qu'il était, il tend insensiblement à être utilisé politiquement[61] ; pour F. VIAN (1952a, pp. 253-254), les Panathénées avaient été la première expression de cette exploitation, qui se poursuivra à l'époque moderne, quand les princes italiens reprendront cette épopée pour glorifier les exploits de Charles Quint (infra, p. 131).
Le combat divin, mais aussi la grande fête attique, ont évolué vers un utilitarisme politique, quand il ne sera pas ouvertement démagogique : initialement religieuses, les Panathénées deviennent *"pour les besoins de la tyrannie un festival civique et national auquel la Gigantomachie fournit fort à propos une toile de fond"* (F. VIAN, 1952a, p. 254) ; elles ne seront plus la fête des artisans et des cultivateurs, mais serviront à la commémoration d'exploits guerriers consacrant, tout à la fois, la victoire de la cité et de ses institutions sur l'anarchie, et celle du bon ordre universel dont la stabilité est garantie par l'anéantissement des géants.
Une perception religieuse des scènes de ce genre restera toujours vivante. Vers 307 avant J.-C., les Athéniens avaient représenté Antigone et Démétrios dans les rangs de cette armée céleste sur le *péplos* brodé dont on habillait la statue d'Athéna, une initiative jugée sacrilège par les commentateurs de l'époque et qui avait eu pour conséquence la destruction du vêtement au cours d'une bourrasque d'origine divine[62].
Lorsque le péril, jusqu'alors mythique, se concrétisera par une menace directe – à Pergame il s'était agi des Galates –, les géants, organisés en confrérie militaire (F. VIAN, 1952a, p. 281), seront facilement assimilables à une horde d'envahisseurs, l'aspect hideux des anguipèdes suscitant une terreur comparable à celle des barbares. D'allégorie politique, la gigantomachie devient allusion à des faits d'histoire contemporaine, comme lorsque CALLIMAQUE assimile les Galates

[56] Nous avons déjà relevé (supra, p. 32) la parfaite similitude entre le géant du Louvre et celui représenté sur un cratère à volutes apulien du peintre de De Schulthess (A.D. TRENDALL, *Red Figure Vases of South Italy and Sicily*, London, 1989, fig. 199).
[57] "*Mais que pouvaient Typhée et le robuste Mimas ou Porphyrion à l'attitude menaçante, et Rhétus, et l'audacieux Encélade, déracinant des troncs pour les lancer comme des javelines...*" (HORACE, *carm.* 3, 4, 53-56).
[58] "*... et que l'Othrys ne soit pour Encélade un projectile léger.*" (SÉNÈQUE, *Herc. O.*, 1140).
[59] "*Alors, à l'aide de deux monts superposés je me tracerai un chemin vers les dieux. Que Chiron voie son Pélion sous l'Ossa ; l'Olympe élevé comme un troisième degré vers le ciel y touchera...*" (SÉNÈQUE, *Herc. f.* 968-972) ou aussi : "*... lorsque les monts entassés sur les monts élevés formèrent des degrés pour ces monstres farouches, et lorsque l'Ossa se dressa placé sur le Pélion, et que tous deux furent pressés par la masse de l'Olympe couronné de pins...*" (SÉNÈQUE, *Ag.* 335-339).
[60] Et ceci malgré le propos de SÉNÈQUE sur le double emploi possible de l'objet saisi (*Herc. f.* 972-973) : "*... l'Olympe élevé comme un troisième degré vers le ciel y touchera ou, sinon, je l'y lancerai !*"
[61] Nous prendrons acte avec intérêt de la manière dont L. GIULIANI (2000, p. 275) explique la récupération des géants à Athènes dans la première moitié du 6ème siècle avant J.-C : contrairement à de nombreuses villes grecques sur lesquelles régnait un tyran, le pouvoir étant partagé entre plusieurs personnes dans la cité attique, le choix des Olympiens pour les représenter convenait parfaitement et avait pour conséquence la présence des géants, leurs faire-valoir habituels : "*In diesem Sinn dürften die olympischen Götter des Gigantomachie-Mythos als naheliegende Metapher für die kollektive Regierung der Polis gemeint sein.*"
[62] PLUTARQUE, *Demetr.* 12, 3 : "*le péplos, où l'on avait décidé de tisser les images de Démétrios et d'Antigone auprès de celles de Zeus et d'Athéna (...) fut déchiré en deux par une bourrasque.*" 12, 7 : "*C'est à cause de son impiété que le péplos s'est rompu par le milieu, parce qu'il a rendu les honneurs divins à des hommes.*" DIODORE (20, 46, 2) mentionne avec précision les honneurs conférés à Démétrios et Antigone.

aux ὀψίγονοι Τιτῆνες[63], qui succomberont cependant aux coups des dieux mis en colère par cette atteinte portée au pouvoir des souverains garants de l'ordre terrestre (F. VIAN, 1952a, p. 288). A Pergame, les géants renvoient précisément aux barbares vaincus après avoir représenté une constante menace pour la principauté attalide ; au quotidien, ÉPHORE les assimile à de simples brigands, exterminés par Héraclès avec le concours des dieux[64].

Elément constitutif de la mythologie grecque, la gigantomachie sera finalement reprise par les Romains à l'instar de la plupart des composantes religieuses et artistiques de la culture hellénique. Nous allons voir comment ils l'intégreront bientôt au culte de Jupiter, puis à celui de l'empereur, et en assureront la diffusion dans la partie occidentale de l'Empire, où le géant continuera d'illustrer les forces du mal.

[63] *"... un jour que de l'extrême Occident les derniers des Titans, levant contre l'Hellade l'épée barbare et l'Arès celte..."* (*Del.* 172-174).

[64] *"Ceux qui habitaient dans la région nommée jadis Phlégra, mais actuellement Pallène, étaient des hommes grossiers, sacrilèges et anthropophages qui étaient appelés les Géants qu'Héraclès a mis, comme on le dit, hors d'état de nuire après s'être emparé de Troie."* (Il s'agit de FGrH 70 F 34 dont la traduction est due à E. GRZYBEK, alors professeur titulaire à l'Université de Genève, que nous remercions ici).

III. Le thème du géant chez les Romains

Si elle continue certes d'inspirer les poètes à l'époque romaine, la gigantomachie sera surtout utilisée pour commémorer les exploits militaires de l'empereur, à l'exemple des colonnes à l'anguipède. Comme si ce thème était devenu banal dans la partie orientale de l'Empire, c'est surtout en Gaule et en Germanie que seront alors reproduits les géants : ces créatures, dont l'origine chthonienne dut être évoquée à plus d'une reprise, auraient fort bien pu s'intégrer aux pratiques religieuses des Celtes[1]*. Vecteurs de désordre*[2]*, en menaçant l'empereur divinisé, les barbares auraient ébranlé l'ordre cosmique, troublant l'irréversible écoulement du temps et la succession régulière des saisons auxquels renvoient les signes du zodiaque sur l'embase des colonnes représentant Jupiter, fréquemment aux prises avec un anguipède*[3]*.*

La reprise d'un thème classique

Le récit de la gigantomachie a été exploité au cours de toute l'Antiquité avec une telle fréquence et paraît avoir joui d'une si grande popularité qu'il a même fait l'objet de parodies (J. A. HILD, 1896, p. 1556). Mais quels sont donc les vecteurs de continuité qui, malgré plusieurs interruptions dans son utilisation, assurèrent la survie de ce thème iconographique jusqu'à l'époque romaine ?

Comme on aura pu le déduire de certaines citations au chapitre précédent déjà, à partir du règne d'Auguste, la gigantomachie jouira d'une grande faveur chez les auteurs latins, qui l'exploitèrent à des fins purement littéraires ou, ce qui paraît plus fréquent, dans un but politique[4].

Les renvois, souvent ponctuels il est vrai, à cet épisode, sont innombrables dans la poésie[5], soit parce que la gigantomachie est le récit épique par excellence, soit parce qu'elle sera récupérée comme support idéologique destiné à exalter les victoires impériales[6] : le sujet est repris dans plusieurs épopées, comme dans un poème de Julius Cerialis signalé par MARTIAL (11, 52, 17) ou dans les deux autres, dus à CLAUDIEN, l'un en grec (*Γιγ.*) l'autre en latin (*Gig.*), que nous avons abondamment utilisés au chapitre précédent.

Plus tard, SIDOINE APOLLINAIRE (*carm.* 12, 17-19) renverra aux géants quand il s'agira de décrire des peuplades incultes ou aux mœurs frustes, comme les Burgondes stationnés aux abords de sa *villa* de la région lyonnaise.

Chez les tenants du paganisme, ce seront les chrétiens qui feront l'objet d'une telle comparaison : ainsi EUNAPE de Sardes (*VS* 6, 11, 1-2) mettra Théophile, le patriarche d'Alexandrie qui avait fait détruire le Sérapéion, à la même enseigne qu'Eurymédon, le roi des géants (supra, p. 28).

---

[1] C. JULLIAN déjà n'avait-il pas évoqué *"... l'incroyable facilité avec laquelle les Gaulois adoptèrent les fables de l'Olympe classique"*? (*Histoire de la Gaule. Tome 2. La Gaule indépendante*, Paris, 1914, p. 148).

[2] Dans son deuxième panégyrique à Maximien, MAMERTIN compare précisément les Bagaudes révoltés aux géants (10 (2), 4, 3) : *"N'était-il pas semblable à ces monstres aux doubles formes, ce fléau qui s'abattit sur notre pays et dont je ne saurais dire, César, s'il fut plutôt maîtrisé par ton courage ou apaisé par ta clémence, quand des paysans ignorant tout de l'état militaire se prirent de goût pour lui, quand le laboureur se fit fantassin et le berger, cavalier..."*

[3] Malgré la proposition de D. VAN BERCHEM (1944, p. 131), les signes du zodiaque, ainsi que la représentation des jours de la semaine sur le *"Zwischensockel"* décrit par G. BAUCHHENSS (1981, p. 57), ne paraissent pas être une constante des bases de colonnes à l'anguipède.

[4] Si, d'un côté, certains auteurs présentent la gigantomachie comme un des chants favoris des Muses – chez OVIDE (*met.* 5, 346-361) Calliope fait le récit de la bataille –, dans d'autres cas ils n'hésitent pas à l'exploiter, en comparant les victoires de l'empereur sur les ennemis de Rome au combat livré par Jupiter (PROPERCE 2, 1, 25 et 39). PLUTARQUE (*De Fortuna Alexandri* 10, 341D), disait déjà d'Alexandre le Grand qu'il avait combattu des typhons et des géants, adversaires qu'il prêtait à Zeus in *Pel.* 21, 5.

[5] A ce sujet PACATUS (*Panégyrique de Théodose* 2 (12), 44, 5) : *"Vous aussi, artistes, à qui, après les poètes, le sort est échu d'illustrer les événements, laissez de côté ces thèmes rebattus des vieilles fables, les travaux d'Hercule, les triomphes indiens de Bacchus,* la guerre des monstres à la queue de serpents [et anguipedum bella monstruorum]. *"*

[6] *"Mais si tu m'ordonnes de chanter les Géants vaincus par le feu de Jupiter, le fardeau accablera mes efforts. Il appartient à un génie puissant d'écrire les prodigieuses actions de César ..."* (OVIDE, *trist.* 2, 333-335).

Il est relativement aisé de suivre la progression de la gigantomachie dans l'art monumental hellénistico-romain ; la datation archéologique des sites permet généralement de reconstituer la chronologie de sa diffusion, sans avoir à recourir à des critères stylistiques ou à l'examen de détails, dont l'apparition sur une œuvre d'art permettrait de conclure à sa postériorité par rapport à celles où ils ne sont pas encore présents[7].

Au cours du 3ème et du 2ème siècle avant J.-C., Rome avait déjà récupéré nombre de mythes grecs dont elle aurait par la suite pu se réclamer lors de sa progressive conquête du monde hellénistique (J. SCHEID, 1998, p. 35). Pourtant, la reprise de ce thème caractéristique de l'art pergaménien semble se produire principalement à partir des règnes d'Hadrien (117-138) et d'Antonin le Pieux (138-161)[8].
Lors de ses voyages en Asie Mineure, Hadrien put sans doute voir plusieurs représentations de gigantomachies dont les nombreux artisans, architectes et arpenteurs-géomètres qui l'accompagnaient[9] auraient fait des relevés ; sa présence est attestée par deux sources antiques au moins à Stratonicée, la ville recevant le nom d'Hadrianopolis lors de son périple de 124 (H. HALFMANN, 1986, p. 199) : à Lagina, à deux heures de marche de là, la cité, restée libre après la cession du royaume attalide à Rome, avait érigé un temple à Hécate. Cette divinité avait participé à la gigantomachie, dont quelques scènes étaient reproduites à cet endroit : les choix iconographiques étaient aussi l'occasion d'afficher la fidélité de Stratonicée à ses nouveaux maîtres[10]. Hadrien séjourna à Ephèse en 129 et peut-être en 131 (H. HALFMANN, 1986, pp. 204 et 208) ; surtout, il passa probablement à Pergame en 129 (C. HABICHT, 1969, p. 22), commandant d'importants embellissements à l'Asklépieion qui, consacré vraisemblablement au cours de son voyage de 131[11], allait devenir le temple d'Esculape le plus connu et un des lieux de cure les plus fréquentés de l'Empire (C. HABICHT, 1969, p. 6). Ce n'est qu'une fois qu'Hadrien aura eu recours aux maîtres sculpteurs provenant d'Asie Mineure, les seuls capables de reproduire cet art hellénique qu'il affectionnait, que la gigantomachie sera exploitée dans la plupart des provinces occidentales de l'Empire, peut-être aussi suite à des initiatives individuelles des artisans.
Le successeur d'Hadrien, Antonin le Pieux, avait été proconsul d'Asie de 130 à 135 ; siégeant probablement à Ephèse, il dut avoir lui aussi tout loisir de s'inspirer des monuments d'Asie Mineure : à Pergame, bien entendu, mais aussi à Lagina ou à Aphrodisias où, vers le milieu du 2ème siècle (K. T. ERIM, 1986, p. 128), la façade d'un important édifice sur l'*agora* est décorée par des bas-reliefs de même inspiration. Appelé à la tête de l'Empire, il peut lui aussi avoir donné une impulsion à la propagation de ce thème, exploité à de nombreuses reprises sous le règne de ses successeurs, dans une moindre mesure par Marc Aurèle[12], mais surtout par Septime Sévère.
Certes, si ce n'est qu'à partir des Antonins que la gigantomachie connaîtra une grande diffusion, avant cette période quelques monuments aujourd'hui disparus comportaient des géants : il ne nous en est toutefois parvenu que des reproductions plus ou moins faciles à interpréter, sur des pièces de monnaie ainsi que sur des bijoux (infra, p. 121)[13].

Si nous avons dû rechercher les souverains susceptibles d'être à l'origine de la renaissance de la gigantomachie dans l'art monumental, c'est qu'elle avait connu quelques périodes d'oubli.
C'est en tout cas ce qui ressort des dates proposées dans l'article *Gigantes* du *LIMC*, où les représentations sculptées de la gigantomachie connaissent trois périodes distinctes : une correspondant à la construction du Parthénon (445-440), une hellénistique de Pergame à Lagina (de la première moitié du 2ème au début du 1er siècle avant J.-C.) et une romaine (du deuxième quart du 2ème au milieu du 3ème siècle après J.-C.). Sur la base

[7] Les gigantomachies postérieures à celle de Pergame y renvoient toutes, parfois par de simples détails ; les innovations majeures suggérées par rapport à cet original, devraient aussi l'être en tenant compte d'une éventuelle correspondance avec ses parties aujourd'hui manquantes.
[8] Sous le règne de ce dernier, quoique dans un style différent, ce thème sera repris sur un chapiteau des thermes qu'il fera ériger à Carthage. Il convient de relever que si l'attribution à un géant y est indiscutable, l'aspect des serpents est en revanche tout autre que dans les représentations habituelles de l'anguipède (G.C. PICARD, Influences étrangères et originalité dans l'art de l'Afrique romaine sous les Antonins et les Sévères, in *AK* 5, 1962, fig. 14.3).
[9] *"... il parcourut à pied toutes les provinces en précédant la troupe de ses accompagnateurs (...), il avait organisé en centuries et en cohortes les ouvriers, métreurs, architectes et tous les métiers compétents pour la construction et la décoration d'édifices"* (Pseudo-AURELIUS VICTOR *epit.* 14, 4-5).
[10] Pour U. JUNGHÖLTER (1989, p. 149) les amazones de la frise nord représenteraient les peuplades vaincues par les cités grecques d'Asie Mineure, qui s'étaient rangées aux côtés de Rome contre Mithridate VI Eupator entre 89 et 85 avant J.-C.
[11] M. LE GLAY, Hadrien et l'Asklépieion de Pergame, in *BCH* 100, 1976, pp. 347-372 [p. 347].
[12] Plusieurs utilisations de ce motif sur des pièces d'équipement militaire datent du règne de Marc Aurèle (infra, p. 39), tout comme les premières colonnes à l'anguipède du *limes* rhénan (infra, p. 43) ou l'érection de la Porte Noire de Besançon, décorée d'une gigantomachie et que H. WALTER (1986, p. 379) situe autour de 175.
[13] Un géant pourrait être présent sur l'arc de Néron (*LIMC* 479) érigé à Rome suite à ses victoires sur les Parthes en 58 ; seules des représentations sur un sesterce et un dupondius frappés à Rome et Lyon en 64-67 nous en sont parvenues et on y devine en effet un anguipède de grandes dimensions sur un bas-relief décorant le pied de l'arc. H. KAEHLER (*RE* Suppl. VIIA 1 (=2. Reihe, 13. Halbband), sv. *Triumphbogen*, n° 22, col. 373-493 [col. 385-386]) donnait l'identification d'un corps serpentiforme pour acquise. Les agrandissements proposés à plusieurs reprises dans la littérature confirmeraient de fortes présomptions quant à une telle interprétation, ainsi chez G. FUCHS (*Architekturdarstellungen auf römischen Münzen*, Berlin, 1969, pl. 14, n° 143). H. KAEHLER (ibid., n° 26, col. 387-388) est moins catégorique – *"... wahrscheinlich ein Gigantenfries"* – concernant la présence de géants sur l'arc de Trajan (*LIMC* 480) représenté sur des sesterces de 104-111. Mais F. S. KLEINER (*The Arch of Nero in Rome*, Roma, 1985, p. 86), relevant la difficulté d'une identification sans équivoque sur les monnaies, exclut la possibilité d'une représentation de gigantomachie sur un arc de triomphe : *"The numismatic representations are not sufficiently clear either to support or eliminate Kähler's hypothesis, but Gigantomachy reliefs would be anomalous on Roman arches. On none of the later arches erected in the capital does one find mythological narratives of any kind."*

des témoignages disponibles, l'utilisation de ce thème dans la sculpture semble donc connaître deux interruptions – ou pour le moins deux forts ralentissements – d'une durée de 200 à 300 ans ; durant celles-ci, il reste cependant présent aux yeux de tous sur les principaux ouvrages illustrant cette épopée[14].

La revue des gigantomachies reproduites sur les objets mobiliers semble aussi indiquer des phases d'utilisation distinctes. Si pour la décoration des vases, de l'époque archaïque à celle de la céramique italiote – du milieu du 6ème siècle à la fin du 4ème siècle avant J.-C. –, les peintres reprennent ce sujet sans discontinuer (*LIMC* 98 à 402), il disparaît avant 300 : seuls les artistes étrusques, peut-être attentifs au caractère chthonien des anguipèdes, continuent de le produire sur des urnes durant le 3ème siècle (*LIMC* 438 à 440)[15].

Des géants réapparaîtront à de nombreuses reprises sur des peintures murales de Pompéi (*LIMC* 537 et 538, 578 à 585 et 593), ce qui confirme l'utilisation de ce mythe dans un but privé sous les empereurs flaviens[16].

La continuité dans la diffusion de la gigantomachie, toutefois limitée à des personnages sortis du contexte général de ce combat, semble avoir été assurée principalement par les gemmes ou les objets en pâte de verre, dont F. VIAN répertorie dans le *LIMC* des exemplaires allant du 4ème siècle avant J.-C. à la période impériale, avec une forte production à l'époque augustéenne (pris à titre d'exemple pour illustrer l'ensemble de cette fourchette chronologique : *LIMC* 48, 66, 70, 71, 73, 83, 84, 90, 94, 608)[17]. L'extrême mobilité de ce type de bijoux rend leur attribution difficile, leur usage étant en outre limité à un public privé de condition aisée[18] : il pouvait facilement passer commande de reproductions destinées à son usage personnel, avec une iconographie que, pour toutes sortes de raisons, il aurait choisie sans tenir compte de sa destination initiale, essentiellement religieuse[19].

Peut-être convient-il de rappeler enfin que, dès la fin du 2ème siècle avant J.-C. et, à intervalles plus ou moins réguliers, jusqu'à la fin du 3ème siècle après J.-C., les Romains utiliseront des gigantomachies sur des pièces de monnaie dont on sait que la circulation continuait bien après la fin du règne de celui ou de ceux qui les avaient fait frapper (*LIMC* 542-551, 558, 559, 566-569).

Il est difficile d'expliquer les phases alternées qu'a connues la popularité de ce mythe : une certaine réticence à s'assujettir aux symboles de ceux que Rome avait comptés jusque-là parmi ses ennemis justifie-t-elle qu'en un premier temps on ait renoncé à utiliser officiellement le thème de la gigantomachie, puisqu'elle commémorait les victoires d'autrui ? Mais d'un autre côté, la lutte contre les barbares – songeons au denier frappé par Cnaeus Cornelius Sisena (*LIMC* 542) à l'occasion de la défaite infligée aux Cimbres et aux Teutons à Verceil en 101 avant J.-C.[20] – ne comptait-elle pas parmi les constantes historiques communes aux Grecs et aux Romains ? Sans doute la reprise de ce thème iconographique lors d'événements importants est-elle à l'origine de ses vogues successives.

De nombreuses utilisations furent faites de la gigantomachie sur des édifices sans fonction religieuse apparente, comme aux thermes de Sens ou à Aphrodisias. La récupération d'un thème iconographique en rapport avec les dieux n'a pas de quoi nous surprendre : nous nous souviendrons de l'omniprésence de la religion dans la vie romaine, difficile à dissocier des gestes quotidiens et qui, le cas échéant, sera réactivée lorsque l'empereur affichera ses origines divines, le culte impérial prenant une place centrale dans l'organisation de la religion à partir du règne des Sévères (W. VAN ANDRINGA, 2002, p. 290). Des dédicaces à *I.O.M.* – Iovi Optimo Maximo – seront accompagnées de scènes de gigantomachie comme sur le pied de la colonne à l'anguipède de Vienne-en-Val (G. C. PICARD, 1970, p. 256, fig. 2)[21] ou sur l'autel de Mayence *Esp 7*, n° 5758 (fig. 57)[22].

Le choix de la gigantomachie trouvera généralement une justification précise et ne sera qu'exceptionnellement gratuit, fruit

---

[14] Le géant du temple de Bêl à Palmyre, attribué au règne de Tibère, s'insère d'ailleurs dans la seconde de ces interruptions (supra, p. 21, n. 4).

[15] M. J. STRAZZULA (1991) présente une pièce inédite qu'elle attribue à la fin de la période étrusque, relevant toutefois l'absence d'informations quant à l'endroit et aux circonstances de sa découverte…

[16] Bien évidemment, en raison de la disparition de la cité vésuvienne au 1er siècle de notre ère déjà, nous ne pourrions de toute manière établir aucun lien entre les représentations qu'on y a découvertes, et les artisans ayant travaillé à *Lousonna*.

[17] Les variantes sont nombreuses, les géants étant terrassés tour à tour par Athéna, Jupiter à pied ou monté sur un bige. Seul Neptune apparaît étonnamment à cheval (*LIMC* 73).

[18] C. MADERNA LAULER propose une origine politique à diverses gemmes et pâtes de verre attribuables à l'époque augustéenne dans la mesure où on aurait réussi à les distinguer de leurs modèles hellénistiques : de la même manière que les dieux avaient vaincu le chaos, par sa victoire à Actium, Octave aurait mis un terme à la guerre civile. On s'étonne toutefois que la présence des géants sur des bijoux n'ait pas un parallèle sur les frappes monétaires contemporaines (Glyptik, in *Kaiser Augustus und die verlorene Republik*, eine Ausstellung im Martin-Gropius-Bau, Berlin 7. Juni-14. August 1988, Berlin, 1988, pp. 441-473 [pp.455-456]).

[19] Dans une lettre à Rubens de 1621, N. de Peiresc, l'inventeur du *Grand Camée de France*, précisait : *"… les médailles ont plus d'importance, car elles sont autant de témoignages officiels ayant été exécutées sur un ordre public donné par les princes les plus éminents. Les pierres taillées, au contraire, sont des objets particuliers, créés par le caprice des princes, ou des grands qui les faisaient exécuter, ou par celui des artistes eux-mêmes."* (*Correspondance de Rubens et documents épistolaires*, publiés, traduits et annotés par M. ROOSES et C. RUELENS, tome 2, Anvers, 1887-1909, pièce 234, p. 322).

[20] H. A. GRÜBER, *Coins of the Roman Republic in the British Museum* 2, Oxford, 1970, p. 267, pl. 93.6, n° 508. Dans son récit de la même guerre, PLUTARQUE (*Mar.* 23, 4) fait un rapprochement saisissant lorsqu'il assimile les Cimbres, tentant de combler l'Adige avec des rochers et des troncs, aux géants gravissant les flancs de l'Olympe : *"… ils éventraient les collines à la façon des Géants, et jetaient dans le fleuve pêle-mêle des arbres arrachés avec leurs racines, des fragments de rochers…"*

[21] L'inscription est placée sous la représentation de Jupiter foudroyant un personnage dont on devine qu'il le saisit par les cheveux avec sa main gauche.

[22] Un géant atlante est représenté sur un des côtés de l'autel, la dédicace *I.O.M.* sur la face de celui-ci (G. BAUCHHENSS, 1984, p. 74).

d'une sorte de *"jeu académique"*[23] dans un but exclusivement décoratif destiné au simple plaisir de l'œil[24]; cette explication ne conviendrait guère que pour les gemmes qui, en grand nombre, reprennent ce sujet.

Son exploitation politique

Les Romains ne furent certes pas les premiers à réutiliser des thèmes mythologiques à des fins politiques.

Alors que dès le début du 6ème siècle la gigantomachie est reprise comme symbole des victoires athéniennes[25], à plusieurs reprises des chercheurs ont pu mettre en rapport des représentations de scènes mythologiques avec des événements historiques[26].

Un bon exemple de récupération de la figure du roi de l'Olympe nous est fourni par K. W. ARAFAT[27]; sur la céramique attique, les représentations de Zeus lancé à la poursuite de personnages féminins – Egine, Thétis ou Sémélè – seraient plus fréquentes autour des années 460-450: Athènes ayant mis durant l'hiver 457/456 un terme victorieux à la guerre l'opposant à Egine, ces divinités féminines seraient l'allégorie des cités assujetties.

K. SCHEFOLD[28] propose une date pour la récupération de la guerre des géants: il attribue une première exploitation de ce mythe sur les vases attiques à la période qui va de la défaite athénienne de 404 à l'issue de la guerre du Péloponnèse, jusqu'à la création de la seconde confédération athénienne en 378/377. La gigantomachie aurait rappelé la gloire passée d'Athènes, la réunion des dieux voulant quant à elle symboliser l'union des cités grecques contre les barbares, les Perses pour l'occasion; la part primordiale prise par Athéna dans ce combat mythologique allait alors de soi.

La récupération sera naturellement évidente, lorsque Attale 1er fondra en un seul combat la gigantomachie et ce que F. VIAN (1973, p. 27) désigne sous le nom de Galatomachie: sur le Grand autel de Pergame, le message transmis – la commémoration de la victoire sur les Galates avec la présence de ces guerriers, si ce n'est parmi les géants, en tout cas sur les ouvrages voisins – est éminemment politique. Il en ira de même à Lagina où la frise ouest du temple représentant la gigantomachie est certes en honneur d'Hécate, divinité tutélaire de la cité, mais celles au nord et au sud rappellent des événements historiques (infra, p. 53).

Bien vite donc, la scène ne représentera plus seulement un épisode mythologique: par un de ces transferts fréquents alors que Rome reprenait à son compte les éléments constitutifs de la culture grecque, elle sera le symbole de la puissance impériale, rappelant la personne de l'empereur au travers du vainqueur de ce combat légendaire.

Si l'intérêt porté par Hadrien à l'art grec était essentiellement esthétique, Marc Aurèle exploitera la symbolique guerrière de la gigantomachie pour ses frappes monétaires: ainsi au moment où il aura écarté les menaces que faisait peser sur l'Empire l'accroissement de la puissance parthe, ou lorsqu'il aura repoussé les invasions marcomannes parvenues jusqu'en Vénétie[29]. Une utilisation semblable de ce motif est plausible à *Lousonna:* au lieu de refléter une sensibilité artistique ou religieuse momentanée, nous verrons qu'il peut fort bien commémorer les victoires de l'empereur, Septime Sévère dans le cas présent (infra, p. 101).

Certes, l'exploitation du récit de la gigantomachie peut rester religieuse, ainsi les tables mithriaques continuent-elles d'y recourir[30], comme pour insérer plus facilement non seulement dans le panthéon gréco-romain, mais dans l'ensemble des récits mythologiques, la divinité orientale à laquelle elles sont dédiées; dorénavant, l'iconographie du géant sera toutefois exploitée le plus souvent pour célébrer les faits de guerre impériaux.

Une dernière récupération mérite peut-être d'être signalée; elle est due à l'empereur Commode: l'HISTOIRE AUGUSTE[31] nous dit qu'ayant fait déguiser en anguipèdes des infirmes aux jambes mal formées, il les tuait de son arc, répétant ainsi la geste d'Hercule (supra, p. 26) dont les traits avaient été indispensables pour vaincre les géants; il reste somme toute une exception, sa démence le dispensant de tout exploit réel et expliquant cette sordide commémoration se terminant par un sacrifice humain.

---

[23] *"Il est difficile (...) que le thème perpétuellement repris des gigantomachies ou des centauromachies n'ait été qu'une sorte de jeu académique."* (J. CHARBONNEAUX, Les masques rituels ou scéniques et l'expression dans la sculpture, in *Mélanges G. Glotz*, vol. 1, Paris, 1932, pp. 203-213 [p. 208]). Certes, il est ici question des gigantomachies dans l'art grec des 6 et 5ème siècles, mais l'affirmation reste vraie par la suite.

[24] *"Danach bleibt für unsere Reliefs zu fragen, ob es bei ihren Darstellungen mehr auf den mythologischen Gehalt oder die dekorative Bestimmung ankam..."* (G. KLEINER, 1949, p. 11).

[25] L'importance que peut avoir eu ce récit est confirmée par le fait qu'alors que la plupart des temples grecs n'avaient pas de frise, on placera une gigantomachie sur celle du Parthénon.

[26] L. GIULIANI (2000, p. 275) est même plus précis et formule diverses propositions qui mettent non seulement la récupération du mythe en rapport avec des événements déterminés de la politique athénienne, mais aussi avec des changements intervenus dans le fonctionnement de la cité.

[27] *Classical Zeus. A Study in Art and Litterature*, Oxford, 1990, p. 78.

[28] *Die Göttersage in der klassischen und hellenistischen Kunst*, München, 1981, p. 103.

[29] *"Der Kampf der Griechen gegen die Perser oder der von Pergamon gegen die Galater wurde ebenso zum Symbol römischer Siege über die Barbaren des Norden und des Ostens erhoben, wie seinerzeit die Gigantenschlacht für zeitgenössische Erfolge."* (A. SCHOBER, *Die Kunst von Pergamon*, Innsbruck-Wien, 1951, p. 182).

[30] Sans remonter jusqu'à F. CUMONT (*Textes et monuments figurés relatifs aux mystères de Mithra*, Paris, 1896-1899), signalons les groupes et reliefs *LIMC* 507 à 520 et 552 à 554.

[31] HIST. AUG. LAMPR. *Comm.* 9, 6: *"Il déguisait en géants des estropiés et des paralysés des membres inférieurs, les recouvrant des genoux aux pieds de guenilles et de bandes de tissu pour les faire ressembler à des dragons, puis les tuait à coups de flèches."* DION CASSIUS (73, 20, 3) écrit qu'il aurait utilisé une massue pour cette triste besogne.

La commémoration d'un exploit militaire

Si la récupération des géants renvoie au désir des empereurs d'être assimilés au roi de l'Olympe, ce sont bien évidemment leurs exploits militaires qui se prêteront le mieux à cette transposition : Auguste était comparé à Jupiter par HORACE[32], MARTIAL (8, 49, 1-5)[33] utilisant la même image pour exalter les exploits de Domitien. Le combat des Olympiens avec les géants avait été utilisé par STACE pour décrire les succès décisifs obtenus par ce même Domitien contre Vitellius, quand *"... la guerre civile agita sa torche du haut du mont Tarpéien et provoqua des combats dignes des champs de Phlégra."* (*silv.* 5, 3, 195-197), de même par SILIUS ITALICUS quand il décrivait le cri de guerre de Crixus lors du combat singulier l'opposant au consul Scipion, à la bataille du fleuve Tessin en 218 avant J.-C. : *"Alors, pareil à ce fils de la Terre, qui leva l'étendard dans les champs Phlégréens, à Mimas dont l'attaque épouvanta le ciel..."* (4, 275-276).

Des représentations de ces personnages serpentiformes sur des pièces d'équipement militaire ou sur des monuments confirmeront l'impression retirée de ces quelques textes quant à l'utilisation de la gigantomachie dans un contexte guerrier.

Ainsi, après qu'Hadrien[34] eut donné un second souffle à ce thème iconographique, Lucius Vérus et Marc Aurèle reprendront le géant dans des commémorations guerrières, en en décorant leur cuirasse (G. KLEINER, 1949, p. 37, pl. 22 – *LIMC* 589b)[35] : le monstre sera placé non pas sur la poitrine, où la Gorgone conserve son rôle apotropaïque, mais à la hauteur de l'épaule, sur le "clapet" de la cuirasse.

Les représentations de géants sont aussi utilisées sur d'autres composantes de l'armure des militaires romains ou du harnachement de leur monture, comme sur les frontals destinés à protéger la tête des chevaux ou sur les jambières des guerriers. L'utilisation de ces objets se situe à l'époque où les gigantomachies connurent leur plus grande vogue, entre la fin du 2ème et le premier tiers du 3ème siècle (J. GARBSCH, 1978, p. 29)[36] ; parmi les cinq pièces dont la décoration comporte un anguipède, trois ont été découvertes à Straubing en Bavière (ibid., pp. 48-49 : B9 [=*LIMC* 572], B15 [=*LIMC* 573] et B16 [=*LIMC* 571]), les deux autres à Gherla-Cluj et à Budapest (ibid., pp. 58 et 80 : K1 et P28) : Mars, et non Jupiter, y est l'antagoniste des géants. La représentation des protagonistes malheureux du combat mythologique est enfin utilisée pour l'ornementation du casque de parade trouvé à Ribchester en 1796[37] (fig. 21).



Fig. 21. Détail du casque de parade de Ribchester.

L'origine militaire étant retenue, elle pourrait être mise en rapport avec l'utilisation du monstre ophidien sur les colonnes à l'anguipède (infra, p. 41), ou avec l'un ou l'autre monument décoré d'une gigantomachie et dont l'érection célébrait une victoire. Cette explication donnée à l'emploi du combat des géants et des dieux peut s'appuyer sur celle que plusieurs auteurs ont formulée pour les colonnes à l'anguipède : G. BAUCHHENSS (1981, p. 46) en dernier lieu y relève ainsi de nombreuses dédicaces de soldats.

---

[32] Après avoir décrit la gigantomachie (*carm.* 3, 4, 53-58), le poète compare en effet la puissance céleste de Jupiter aux exploits terrestres de l'empereur : *"Dans le ciel où gronde son tonnerre, nous croyons déjà que Jupiter règne : ici-bas Auguste sera pour nous un dieu présent quand il aura réuni à l'empire les Bretons et les Perses redoutables"* (*carm.* 3, 5, 1-4). Pour F. DELLA CORTE (La Gigantomachia di Ovidio, in *Studi filologici e storici in onore di V. de Falco*, Napoli, 1971, pp. 437-445 [pp. 439-440]), Auguste voulait être assimilé à Apollon ; s'il avait été identifié au roi de l'Olympe, le secours d'Hercule lui devenait indispensable pour vaincre les géants, mais son adversaire Antoine prétendait précisément descendre de ce héros mythologique (PLUTARQUE, *Ant.* 4, 1-3) : devant de telles complications, Ovide aurait finalement renoncé à écrire une gigantomachie.

[33] *"Si magnifique qu'ait été le banquet par lequel fut fêté le triomphe remporté sur les Géants, si admirable qu'ait paru à tous les dieux la nuit fameuse pendant laquelle leur père prit familièrement place au milieu du vulgaire des divinités et où il fut permis aux Faunes de réclamer du vin à Jupiter, non moins splendide est le festin par lequel, César, tu célèbres tes victoires..."*

[34] Les premiers monstres sur le clapet des armures apparaissent bel et bien sur des bustes représentant Hadrien en armes ; K. FITTSCHEN et P. ZANKER (*Katalog der römischen Portraits in den Capitolinischen Museen und den anderen kommunalen Sammlungen der Stadt Rom* 1, Mainz am Rhein, 1985, pp. 54-57, n° 52) relèvent que les jambes ne sont pas prolongées par des corps ophidiens, mais par des volutes rappelant des motifs végétaux (ibid., p. 56) : comme eux aussi le signalent, les cuirasses de Lucius Vérus et de Marc Aurèle sont par contre décorées par des anguipèdes (ibid., p. 56, n. 20). Notons au passage l'inversion dans le *LIMC* des figures 589b et d représentant ces bustes.

[35] Tandis que Lucius Vérus reçoit le titre de PARTHICUS MAXIMUS en août 165, Marc Aurèle, bien qu'en réalité il n'ait pas quitté Rome, se l'attribue en février de l'année suivante (*RIC* 3, p. 210). Il s'associe ainsi aux succès obtenus par son collègue dans ces mêmes régions où Eumène II avait vaincu à plusieurs reprises les Galates et leurs alliés autour de 185 avant J.-C.

[36] Les commentaires que J. GARBSCH (1978, pp. 59 et 80) donne du harnachement de cheval de Gherla-Cluj en Roumanie et de l'élément de cuirasse de Budapest, mentionnent un triton : les photographies de ces objets montrent toutefois des créatures dont les jambes se terminent par des têtes, et non par des queues de poissons (planches 13 et 37) ; seule l'assimilation, plus précise, à une tête de serpent, peut à la rigueur être contestée. A Budapest, les divinités représentées en compagnie des géants sont Minerve, Rome et Virtus.

[37] B.J.N. EDWARDS, Charles Townley and the Ribchester Helmet, in *The Antiquaries Journal* 62, 2, 1982, pp. 358-359, pl. 49.

A l'époque romaine, on doit à Septime Sévère le réemploi le plus significatif que les souverains romains firent de la défaite des géants tombés sous les coups des Olympiens. Le temple du forum de Leptis Magna comporte sur sa façade huit colonnes placées sur des socles de forme cubique, au haut des degrés conduisant à la *cella*. Les soubassements de ces colonnes, et probablement de celles placées aux extrémités de la rangée suivante, sont sculptés sur les quatre faces, dans un style que M. FLORIANI-SQUARCIAPINO (1956, p. 169) attribue à l'école d'Aphrodisias, et sont décorés de scènes illustrant le combat entre les dieux et les géants; le rapport avec les exploits militaires de l'empereur est indéniable : ne place-t-il pas les trophées de ses campagnes contre les Parthes dans les scènes du combat mythologique ? Vainqueur de ces redoutables guerriers d'Asie, il s'érige à son tour en "Gigantomaque" comme à Pergame où, trois siècles auparavant, l'ordre et la civilisation ont triomphé de la barbarie. Nous assistons à une nouvelle récupération de la gigantomachie, le récit étant mis au service de l'idéologie impériale. Par l'identification de l'empereur avec Jupiter, comme sur les colonnes à l'anguipède, l'évocation religieuse a passé au second plan et sert maintenant de support à ce nouveau message.
Bien sûr, la composante religieuse n'était pas complètement occultée, tout comme la commémoration pouvait être, non pas celle d'un événement particulier, mais aussi, dans un sens plus large, celle d'une *"victoire transcendantale"* (G. C. PICARD, 1977, p. 103) par laquelle avait été interrompu un mouvement s'opposant à une évolution positive de l'Empire. L'érection du Grand autel de Pergame était déjà à mettre en rapport avec un événement guerrier, et dans la mesure où nous y inclurions les colonnes à l'anguipède, une bonne partie du matériel examiné confirme elle aussi que les images d'ophidiens vaincus servaient fréquemment à commémorer des exploits militaires.

L'utilisation politique de la gigantomachie connaîtra une nouvelle vogue à la Renaissance (infra, p. 131) : plusieurs princes italiens la reprendront en honneur de l'empereur Charles Quint, aux côtés duquel ils avaient combattu le roi de France et ses alliés. F. HARTT (1958, pp. 152-158) identifie l'empereur à la figure de Jupiter, les géants symbolisant ceux des princes italiens qui, à l'opposé, avaient choisi le camp de François 1er, mais renvoyant aussi à l'ensemble des nations vaincues par le souverain du Saint-Empire (infra, pp. 132 et 142).

L'apparition du géant en Gaule

De nombreuses propositions ont été faites quant à une éventuelle origine celtique de l'un ou l'autre des protagonistes de la gigantomachie. Pour D. VAN BERCHEM (1944, p. 134), l'identification de Jupiter avec Taranis n'aurait laissé aucun doute; pour P. LAMBRECHTS (1942, pp. 90-91), le serpent avait servi de tout temps à symboliser l'élément chthonien et, dès lors, le cavalier accompagné d'un géant *anguipède* aurait été l'expression de quelque mythe celtique : la mise en image aurait été due à des sculpteurs romanisés qui, au début, se seraient essayés en limitant l'hybridation à une tête humaine sur un corps de serpent (ibid., p. 79). F. BENOIT (1969, p. 67) met lui aussi le serpent à tête humaine en rapport avec les croyances funéraires des Celtes, allant jusqu'à l'assimiler à l'âme du défunt quittant l'univers chthonien (ibid., p. 105), ce qui peut paraître paradoxal, puisque les serpents sont précisément censés résider dans le monde qu'il s'apprête à laisser... : ce reptile anthropomorphisé est visible sur le cippe de Billiers dans le Morbihan (ibid., p. 67), mais vraiment rien ne permet de le mettre en rapport (fig. 22) avec les monstres ophidiens de l'iconographie gallo-romaine[38].

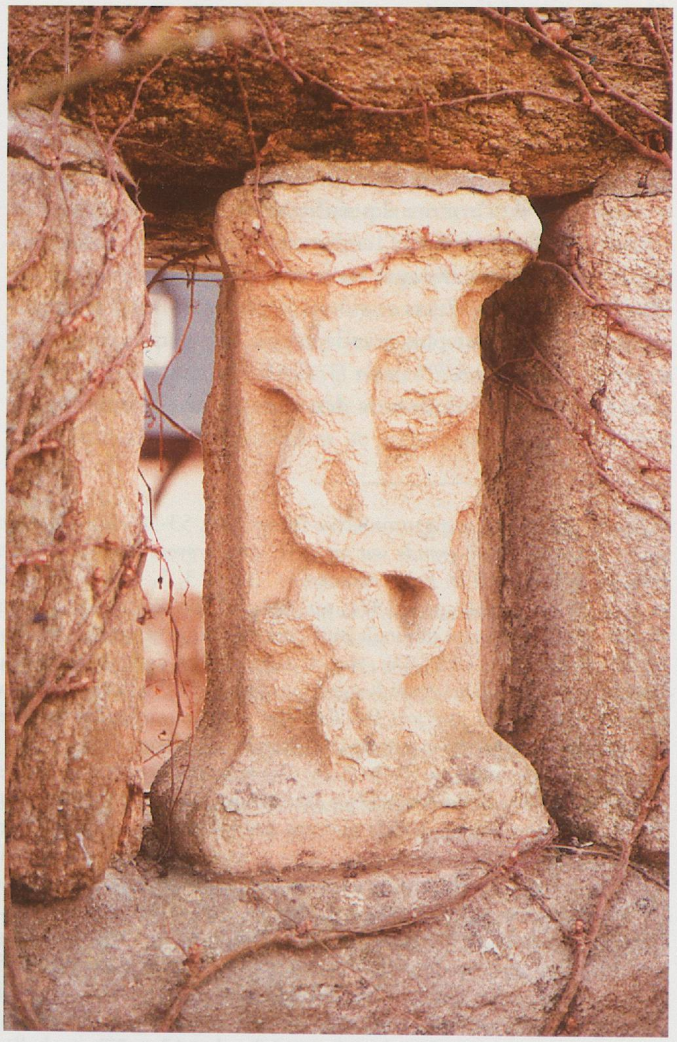


Fig. 22. Créature hybride sur le cippe de Billiers (Morbihan) encastré dans un mur du domaine de Rochevilaine.

[38] Un examen attentif du cippe de Billiers, ne pourrait-il d'ailleurs en ramener l'interprétation à une tête humaine surmontant un simple rinceau décoratif ?

L'apparition tardive des géants anguipèdes dans la décoration de la sigillée gallo-romaine, où ils sont présents à partir du 2ème siècle seulement, paraît d'ailleurs indiquer qu'ils ne représentaient pas un sujet susceptible d'intéresser particulièrement la clientèle locale, montrant bien qu'ils n'appartiennent pas au patrimoine religieux gaulois[39].

Ainsi privilégierons-nous une origine méditerranéenne des géants, qui peuvent avoir été introduits dans l'iconographie des provinces gauloises – prises au sens le plus large, en y incluant les deux Germanies et l'Helvétie – par deux filières différentes : d'une part en suivant la voie commerciale remontant l'axe rhodanien, d'autre part, et c'est celle que nous retiendrons pour notre démonstration, par l'apport d'artistes appelés spécialement d'Asie Mineure, de Grèce ou d'Italie, ou tout au moins formés dans des ateliers entretenant des rapports étroits avec ces régions. Nous ne commenterons donc ici que la première de ces deux hypothèses, ayant finalement adopté la seconde sur laquelle nous reviendrons largement (infra, p. 80).

En effet, pour fascinante qu'elle soit, même la reprise du thème des géants par les Gaulois, sous l'influence des contacts entretenus par Marseille avec les cités helléniques, ne paraît pas une explication convaincante : on en imaginerait pourtant volontiers une diffusion le long de la vallée du Rhône, voie naturelle vers le nord. L'absence de représentations de géants, que ce soit comme protagonistes d'une gigantomachie ou sur des colonnes à l'anguipède à proximité du cours du grand fleuve, bien qu'on en trouve en plusieurs endroits de la Gaule, rend cette filière des plus hasardeuses pour expliquer la propagation de ce thème. La venue du sculpteur grec Zénodore, qui réalisa une statue colossale chez les Arvernes autour de 50 après J.-C. (PLINE l'Ancien *nat.* 34, 45), pourrait avoir contribué à diffuser un courant pergaménien suite à la présence de sculpteurs grecs parmi ses collaborateurs (S. DEYTS, 1992, p. 112) : malheureusement, aucune des gigantomachies de Gaule ne remonte aussi haut dans le temps. Il est vrai que la région est depuis trop longtemps pacifiée pour qu'on y rencontre des monuments dont nous expliquerions volontiers la présence par une situation conflictuelle, qu'il s'agisse d'une menace extérieure ou de troubles internes : nous nous situons encore autour du milieu 1er siècle après J.-C., et ce n'est que plus tard que l'iconographie des géants sera mise au service de l'empereur.

Les cavaliers à l'anguipède

Jusqu'ici la plupart des travaux portant sur des gigantomachies négligeaient cette mise en parallèle ; le monument de *Lousonna* ne nous semble pourtant pas pouvoir être étudié sans traiter des colonnes à l'anguipède au haut desquelles est placée une statue de Jupiter[40], personnage central du combat mythologique, aux prises avec un géant serpentiforme : dans le cas idéal, l'ophidien aura non seulement les traits physiques propres à son espèce, mais il sera porteur de l'armement habituel et son visage exprimera des sentiments aussi puissants que ceux caractérisant les monstres de la frise de Pergame. Dans son étude de la gigantomachie de *Lousonna*-Vidy, D. VAN BERCHEM (1944, p. 131) mettait en parallèle les colonnes à l'anguipède avec les



Fig. 23. Cavalier aux géants de la colonne aux anguipèdes de Tongres.

gigantomachies, P.-M. DUVAL (1965, p. 138) constatant lui aussi que *"le type de Jupiter cavalier au géant est l'héritier lointain des Gigantomachies..."* Plus près de nous, P. NOELKE (1981, p. 390) confirme l'apparentement entre les représentations de Jupiter debout terrassant des ophidiens, caractéristiques des scènes de gigantomachie, et celles de Jupiter cavalier à l'anguipède[41].

Même les dates d'érection généralement admises pour ces deux types d'ouvrages correspondent : la grande vogue des colonnes à l'anguipède se situe entre les années 170 et 250, et à *Lousonna* la construction du *fanum* serait postérieure à 194 après J.-C. (infra, p. 100, n. 6). L'influence des Sévères doit surtout être évoquée et cette période est celle de la mise des gigantomachies au service de l'idéologie impériale ; elle est plus ou moins contemporaine du phénomène plus général de "renaissance pergaménienne" à l'origine d'un art fortement marqué de rémanences

[39] C. BÉMONT et G. ROGERS confirment l'apparition, au début du 2ème siècle, des géants ainsi que d'autres personnages mythologiques, sur des poinçons de l'atelier de Libertus, installé à Lezoux dans le centre de la France. Aucune scène ne représente un cavalier culbutant un géant (Libertus (ou Liberti) 1. Les premiers décors à estampilles, in *Gallia* 36, 1978, pp. 89-141 [p. 138 et p. 121, fig. 12]).

[40] Jupiter, dont une statue placée au haut d'une colonne sera vénérée sur le Capitole à Rome dès 63 avant J.-C. (CICÉRON *div.* 1, 21).

[41] *"So gewinnt die vor allem von Bauchhenss vertretene Ableitung der Gigantenreiter aus der kaiserlichen Triumphalkunst ein hohes Mass an Wahrscheinlichkeit. Sie findet vermutlich ihre Parallele in der Herkunft des stehenden Iupiter mit Giganten aus demselben Bereich."* (P. NOELKE, 1981, p. 379).

classiques, que l'on songe au rendu des personnages sculptés sur certaines colonnes à l'anguipède (fig. 23)[42].

Les chercheurs contemporains, ayant pris leurs distances avec leurs prédécesseurs aux tendances par trop ethnocentristes, s'accordent généralement pour nuancer l'origine celtique, voire germanique, des colonnes à l'anguipède[43]. De nombreuses tentatives avaient été faites pour les rattacher à des traditions locales, sans que les résultats nous paraissent convaincants. F. HERTLEIN (1910, pp. 70-79), dont la démarche fait encore autorité sur de nombreux points, leur attribuait une origine germanique ; faute de mieux, tout comme F. HEICHELHEIM[44], il étayait sa démonstration par le renvoi à des traditions et des récits médiévaux. Aucun des deux chercheurs ne proposait des témoignages iconographiques indiscutables et qui, surtout, auraient été *antérieurs* à l'époque romaine : tout au plus mentionnaient-ils des pièces de monnaie celtiques[45] sur lesquelles étaient reproduites des figures dont l'identification était pour le moins hasardeuse.

L'affirmation d'une telle origine devrait passer par l'établissement d'un corpus des colonnes à l'anguipède venant compléter ceux déjà disponibles pour la Germanie Supérieure (G. BAUCHHENSS, 1981) et la Germanie Inférieure (P. NOELKE, 1981). Il donnerait aussi l'occasion de procéder au classement par catégories de monuments de nature différente, souvent réunis sous cette même appellation et parmi lesquels il faut compter non seulement des bases de colonnes représentant les divinités zodiacales, mais encore toutes sortes de colonnes supportant une statue de Jupiter[46]. En attendant, nous renoncerons à retenir une origine gauloise des colonnes à l'anguipède, et tenterons de donner une autre explication à la présence de ces groupes sculptés dans nos contrées à l'époque romaine.

Certes, comme pour les gigantomachies (supra, p. 28), des contaminations existent aussi pour les colonnes à l'anguipède : elles confirment parfois une exploitation locale du thème initial, ainsi lorsque la roue de Taranis (D. VAN BERCHEM, 1944, p. 131), divinité celtique par excellence, était utilisée comme attribut de Jupiter. Cet objet, dont le roulement devait rappeler le bruit du tonnerre, a une indiscutable origine gauloise[47], il est toutefois signalé neuf fois seulement sur plus de 200 cas dans le catalogue de G. BAUCHHENSS (1981, p. 74) : on ne rencontre par ailleurs qu'un nombre restreint de mentions épigraphiques de Taranis, et jamais sur des structures attribuées à des colonnes de Jupiter (ibid., p. 42 – M.J. GREEN, 1984, p. 359). Si le Jupiter placé au haut des colonnes devait tout de même rappeler une divinité celtique, dans les cas où la dédicace *I.O.M.* est présente nous constatons qu'elle est reprise sans qu'à aucun moment on ait essayé d'intégrer au texte un des attributs locaux dont était affublé l'Olympien…[48]

Même si l'extrême provincialisme de certains groupes peut conduire à une attribution locale, de nombreux indices nous font conclure que, tout comme celle du géant, l'origine du cavalier à l'anguipède se trouve ailleurs que dans la mythologie celtique, qui aurait simplement récupéré un thème classique pour rendre plus impressionnantes les représentations de Taranis ; C. ROLLEY (1981, p. 166) constatait lui aussi combien il est difficile d'expliquer l'apparition de ces géants dans l'art de la Gaule par la reprise d'un rite ou d'une divinité celtique. Pour P.-M. DUVAL (1976, p. 75), plutôt que d'insister sur la présence du dieu à la roue gaulois, il aurait fallu s'en tenir à *"Jupiter gallo-romain"* dont les modèles auraient été à rechercher dans l'art hellénistique.

Si les liens entre le cavalier et le dieu indigène sont indiscutables au vu de l'attribut[49], la présence du géant succombant aux coups de l'adversaire n'en demeure pas moins garante de l'origine gréco-romaine que nous préconisons. Un modèle de choix est le monument du cavalier aux anguipèdes de Tongres : pour A. CAHEN-DELHAYE (1979, p. 14), *"… l'œuvre est à la fois marquée par le courant classicisant qui apparaît dans nos provinces sous le règne des premiers Antonins et le courant hellénistique de*

---

[42] *"… sind sie in der Tradition der hellenistischen Ikonographie als jugendliche übermenschliche Kämpfer wiedergegeben mit athletischen Leibern, deren Muskeln bis zum äussersten angeschwollen sind, mit ungepflegten, stuppigen Haaren, mit barbarischen Gesichtern, die in unerträglichem Schmerz zur Grimasse erstarrt sind."* (P. NOELKE, 1981, pp. 279-280).

[43] Une fréquente confusion est faite entre les colonnes de Jupiter – le roi de l'Olympe est assis sur son trône – et les colonnes à l'anguipède où, cuirassé et à cheval, Jupiter vainc un géant.

[44] On some Unpublished Roman Bronze Statuettes in the Museum of Archaeology and Ethnology, Cambridge, in *Cambridge Antiquarians Society Proceedings* 37, 1937, pp. 55-58 ; *RE* Suppl. VII, sv. *Gigantensäulen*, col. 220-222 [col. 221].

[45] R. FORRER représente une monnaie celtique sur laquelle un personnage porte un cheval anthropocéphale (Zur Frage der Juppitergigantensäulen, in *RGKB* 5, 1912, pp. 60-61 et fig. 26).

[46] C. NERZIC (1989, pp. 270-272) propose ainsi d'étendre l'aire de répartition de ce type de *"structure, dans l'ensemble manifestement romaine"* représentant *"un géant accroupi et pourvu d'une queue de poisson* (sic) *"* ; alors qu'on la limitait aux contrées placées sur la rive gauche du Rhin, elle y inclurait le massif central et l'Armorique : dans cette dernière région, des colonnes à l'anguipède ont été localisées dès la fin du 19ème siècle, mais J.-Y. ÉVEILLARD (2000, p. 33) leur attribue une origine germanique…

G. C. PICARD (1977) propose en revanche une intéressante typologie des colonnes de Jupiter, et justifie leur présence sur le *limes* rhénan par celle de Gaulois servant dans l'armée romaine, ou qui auraient été attirés par la prospérité de la région (ibid., p. 107).

[47] On lira avec intérêt le chapitre que M. J. GREEN (1984, pp. 251-264) consacre au culte de Taranis.

[48] *I(OVI) OPT(IMO) M(AXIMO) PRO SAL(UTE) D(IVINAE) D(OMUS) ET CURIAE LV(G)D(U)N(ENSIS)* à Vienne-en-Val (G. C. PICARD, 1970, p. 256) et *IN H(ONOREM) D(OMUS) D(IVINAE) I(OVI) O(PTIMO) M(AXIMO) DOLIC(H)EN[O]* à Mayence (G. BAUCHHENSS, 1984, p. 74).

[49] Ainsi VALERIUS FLACCUS (6, 89-91) fait remonter à la tribu des *Coralli*, une peuplade celtique du bas Danube, les monuments avec Jupiter portant une roue et placé au haut d'une *courte* colonne. On consultera à ce sujet G. BAUCHHENSS (1981, pp. 32-33).

l'école de Pergame. Ainsi, le cavalier, par son attitude digne et équilibrée, évoque les guerriers qui figurent sur la colonne trajane et les reliefs de Trajan incorporés dans l'arc de Constantin à Rome, de style purement classique": l'allusion à une origine provinciale paraît ici bien lointaine. La sculpture placée sur la colonne de Tongres a d'indiscutables rémanences pergaméniennes dans le pathétique se dégageant des traits du visage, travaillé par la souffrance, du monstre ophidien renversé par le cavalier (fig. 23). Le géant terrassé est bel et bien celui qui à Pergame était représenté combattant, mais sur le visage duquel la douleur – elle sera encore visible sur le sarcophage du Vatican – peut faire place à une triste résignation. Alors que L. LERAT[50] soulignait que l'origine préromaine de la colonne à l'anguipède était douteuse *"étant donné son apparition relativement tardive"* – tardive par rapport à la tradition celtique –, G. C. PICARD (1977, p. 99 et p. 109, n. 99) propose lui aussi un renvoi à l'art hellénistique; M. J. GREEN[51], enfin, reconnaît que les colonnes à l'anguipède sont *"essentially classical in origin"*.

D'autres directions de recherche quant à l'origine du groupe placé au haut des colonnes à l'anguipède peuvent être évoquées: le renvoi à l'iconographie purement militaire du cavalier thrace, ou la reprise d'une représentation statuaire propre à l'empereur.

Les inscriptions mentionnant la 8ème légion Augusta sont essentiellement présentes sur le territoire de la Germanie Supérieure, qu'il s'agisse de dédicaces ou du libellé de stèles funéraires; est-ce un hasard si les témoignages épigraphiques mentionnant cette grande unité se répartissent sur un territoire coïncidant dans son ensemble avec la zone de plus grande densité des colonnes à l'anguipède?[52] J.-J. HATT (1966, pp. 67-68) explique par la présence des militaires l'existence des colonnes à l'anguipède qui auraient essaimé principalement dans la région entre Strasbourg et le *limes* des Champs Décumates sur la rive droite du Rhin[53]: il souligne la découverte d'une petite statue équestre qu'il range dans la catégorie des cavaliers thraces et qu'il place à l'origine du *"groupe gaulois bien connu du Jupiter chevauchant, et foulant aux pieds de son cheval un monstre à tête humaine..."*; C. NERZIC (1989, p. 272) confirme à son tour de tels liens: *"On peut en rechercher l'origine dans les représentations de gigantomachies hellénistiques avec comme relais géographiques et chronologiques, les stèles funéraires au cavalier qu'on trouve dans la région rhénane"*. P. NOELKE (1981, p. 378) relève à juste titre le hiatus chronologique entre les figures de cavaliers sur les stèles funéraires de soldats dans la région rhénane, attribuées à la fin de la période flavienne, et l'apparition des cavaliers à l'anguipède traditionnellement placée à partir de 170 après J.-C.[54]: deux types de monument dont la fonction est au premier abord différente, même si à plusieurs reprises des colonnes à l'anguipède surmontaient en effet des sépultures (G. C. PICARD, 1977, p. 102). L'apparition de ce cavalier aurait aussi pu être favorisée par l'attention particulière que les Celtes vouaient aux chevaux et qui trouve une confirmation dans les monnaies reproduisant des images équestres (G. C. PICARD, 1977, p. 107); tandis qu'ils chevauchaient avec dextérité – cette qualité semble avoir été particulièrement reconnue chez les Helvètes[55] –, leur panthéon comportait même une déesse aux chevaux en la personne d'Epona.

A l'origine du motif ornant les colonnes à l'anguipède se trouve certainement une contamination de l'image du cavalier renversant un ennemi, successivement remplacé par un personnage monstrueux. Mais le guerrier monté peut encore s'inspirer d'un modèle autre que le cavalier thrace qui, chronologiquement, présentera l'avantage d'être presque contemporain des colonnes à l'anguipède: il existait, à Rome même, des représentations de l'empereur susceptibles d'avoir joué un rôle dans l'apparition du groupe statuaire décorant les colonnes du nord-est de la Gaule et de la Germanie Supérieure. A cette époque se multiplient les statues des souverains romains à cheval[56] et le Marc Aurèle du Capitole[57] – postérieur à 161 après J.-C. et remontant au plus tard au règne de Commode[58] – suscitera plus particulièrement notre intérêt. Les sources médiévales indiquent qu'à l'origine un personnage de petites dimensions était placé sous le train avant

[50] Survivances indigènes dans la religion gallo-romaine en Franche-Comté, in *Archéologie Franc-comtoise, Actes du 99e Congrès National des Sociétés Savantes*, Besançon 1974, Paris, 1977, pp. 9-16 [p. 11].

[51] *The Gods of the Celts*, Gloucester and Totowa, 1986, p. 225.

[52] La détermination des zones de stationnement à partir de la présence de tuiles frappées au numéro de la légion les ayant produites, semble bien plus aléatoire, eu égard à la grande mobilité de ce type d'objets: sans doute étaient-ils aussi livrés à des utilisateurs civils, ou récupérés pour une seconde utilisation. Voir à ce sujet B. OLDENSTEIN-PFERDEHIRT (1984).

[53] A d'autres fins, il est vrai, P. LAMBRECHTS (1942, p. 90) démontra lui aussi que les colonnes à l'anguipède apparaissaient dans une aire de distribution approximativement centrée sur Strasbourg.

[54] La date de 170 après J.-C. repose certes sur une seule et unique inscription, celle d'une pierre à quatre dieux, pour laquelle P. NOELKE (1981, p. 390) signale d'ailleurs la possible appartenance à un autre type de monument: *"Doch kann der Sockel auch einen anderen Statuentypus getragen haben"*; elle est pourtant reprise par la plupart des chercheurs.

[55] M. P. SPEIDEL, Die Helvetier als Reiterkrieger. Gallien und Obergermanien als Herkunftsgebiet der kaiserlichen Gardereiter, in *MH* 45, 1986, pp. 127-130.

[56] J. BERGEMANN (*Römische Reiterstatuen*, Mainz am Rhein, 1990, pp. 43-44 [Beiträge zur Erschliessung hellenistischer und kaiserzeitlicher Skulptur und Architektur 11]) signale que les premières images d'un empereur renversant un guerrier avec sa monture, apparaissent sur des monnaies de Vespasien (*BMC* II, p. 136, n° 622) et de Titus (*BMC* II, p. 140, n° 634 et suivants).

[57] En 1538, Paul III fit transporter cette statue sur la place du Capitole sur conseil de Michel-Ange.

[58] K. FITTSCHEN, Il ritratto del Marco Aurelio: considerazioni critiche dopo il restauro, in *Marco Aurelio*, pp. 75-82 [p. 79].

de la monture, probablement le roi d'une peuplade vaincue: divers documents font allusion à cet état antérieur[59].
A d'autres occasions, des géants ont été utilisés dans l'iconographie de cet empereur: à une date postérieure à 172/173[60] quand, comme nous l'avons vu (supra, p. 39), il sera représenté avec un géant sur le clapet de sa cuirasse, puis lorsque nous le rencontrerons en Jupiter foudroyant les Marcomans aux traits de monstres anguipèdes, sur des médaillons commémorant sa victoire (*LIMC* 544).

Signification des colonnes à l'anguipède

Parmi les diverses tentatives d'interprétation, la présence de colonnes à l'anguipède dans des endroits isolés ou à proximité de *villae* a incité certains chercheurs à les mettre en rapport avec les activités agricoles propres à ce type d'établissements (S. DEYTS, 1992, p. 107); les travaux champêtres étaient ainsi placés sous la protection du maître des cieux, prié de retenir son foudre au moment de la récolte ou dispensateur de pluie en cas de besoin, et vénéré pour ces raisons par les communautés campagnardes[61]. D'autres explications, susceptibles de s'appliquer aussi aux gigantomachies, nous paraissent toutefois pouvoir être données à leur existence.
D'une part, de façon intemporelle, érigés à proximité des régions tenues par les Alamans à une époque précédant les incursions de ces tribus barbares, ces monuments auraient pu être porteurs d'un avertissement solennel adressé aux peuplades tentées de franchir les limites de l'Empire; ils rappelaient en outre aux soldats appelés à défendre la frontière et aux civils résidant à proximité de celle-ci que leur souverain était à leurs côtés en tout instant. Nous avons ici – et la grande diversité des emplacements dans lesquels a été découvert ce type de construction ne s'opposerait pas à une telle suggestion – un rappel systématique de la présence de Rome à laquelle on pourra identifier le cavalier, qu'il représente Jupiter ou l'empereur. De la même manière, au cours du 1er siècle avant notre ère, sur la décoration des arcs de triomphe et des trophées de Narbonnaise s'était-il agi pour Rome *"... de marquer d'une façon proprement ostentatoire la puissance de ses armes par des monuments célébrant les succès remportés non seulement sur les Gaulois et les Germains mais encore sur d'autres peuples vaincus aux quatre coins du monde."* (P.-M. DUVAL, 1965, p. 124).
D'autre part, par la suite, une fois la ligne du *limes* rompue, des ouvrages semblables auraient pu être placés à l'endroit d'un combat ou à l'emplacement où auraient été vénérés ceux qui étaient tombés au cours d'une bataille, sans que ce soit forcément sur le lieu même de l'événement. La composante chthonienne de l'anguipède conviendrait à cette utilisation, de même qu'elle justifie sa présence sur des objets d'usage funéraire, comme les urnes étrusques (supra, p. 37).

Au début de la période de construction des colonnes à l'anguipède, aucune menace d'invasion ne semble avoir pesé sur les régions où on les rencontrait le plus souvent, quoique G. KLEINER (1949, p. 20)[62] envisage une situation de guerre concernant plus particulièrement l'est de la Gaule; R. FELLMANN (1992, p. 59), bien qu'il le fasse "très prudemment", tentera de proposer une période d'insécurité sur le Plateau suisse à la même époque[63]. Un examen attentif des sources littéraires et archéologiques permet tout au plus d'imaginer une série d'escarmouches, de soulèvements ou de foyers de subversion, rien n'attestant la présence d'un envahisseur extérieur dans nos contrées à cette époque déjà[64].
La guerre contre les Marcomans, de 167 à 177, se déroule en Europe centrale, et si la première mention des Alamans remonte à 213, les conséquences de leurs mouvements migratoires ne se feront sentir sur le Rhin qu'en 233, avec pour conséquence la chute des Champs Décumates: jusque-là, la frontière rhénane ne semble avoir subi aucune attaque susceptible de nous concerner, peut-être grâce à une présence militaire soutenue qui serait précisément à l'origine de l'apparition précoce de l'une ou l'autre des colonnes.
Finalement, les seuls combats attestés avant les vagues d'invasions remontent à la période de troubles consécutive à l'usurpation de Clodius Albinus, qui paraît avoir duré bien au-delà de la défaite de ce dernier: elle nécessitait, encore vers 206-208, le recours à des vexillations de l'armée de Germanie – dont un contingent de la 8ème légion (B. OLDENSTEIN-PFERDEHIRT, 1984, p. 428) – contre *"defectores et rebelles"* (*CIL* III 10471 à 10473); il est cependant impossible de déterminer l'endroit précis de leur engagement, bien que cette légion

[59] Ainsi les *Mirabilia urbis Romae* écrits autour de 1150 et la *Graphia aureae urbis Romae* – transcription des Mirabilia – (édités tous deux par R. VALENTINI et G. ZUCCHETTI, in *Codice topografico della città di Roma* 3, Roma, 1946), de même que l'*Histoire universelle* du moine anglais Ranulphe Higden qui écrivit entre 1299 et 1363, alors que la statue devait avoir été modifiée depuis quelques années déjà (R. HIGDEN, *Polychronicon Ranulph Higden Monachi Cestrensis*, édité par C. BABINGTON et J. R. LUMBY, 9 volumes, Londres, 1865-1886). Le personnage sous le cheval avait les mains liées dans le dos (*Mirabilia...* 15, p. 33, lignes 20-22 et *Graphia...* 35, p. 92, lignes 28-31) et aurait été supprimé au cours de la Querelle des Investitures, qui représenta une période particulièrement mouvementée de l'histoire de la ville sainte: piétiné par la monture de l'empereur, il aurait été perçu comme une allusion à l'Eglise soumise au pouvoir impérial (A. MELUCCO VACCARO, Il monumento equestre di Marco Aurelio: restauro e riuso, in *Marco Aurelio*, pp. 211-252 [p. 213]). R. HIGDEN (vol. 1, p. 228) précisait que le petit homme entre les jambes du cheval était mourant.
[60] O. DEUBNER signale aussi une *imago clipeata* provenant d'Eleusis (Zu den grossen Propyläen von Eleusis, in *AM* 62, 1937, pp. 73-81 [p. 77]).
[61] Le Jupiter *"auctor bonarum tempestiatum"* de *CIL* XIII 6.
[62] *"Es scheint in der Natur der Sache zu liegen, dass diese Darstellungen zuerst in den von den Barbaren besonders bedrohten Provinzen begegnen."*
[63] Il met ainsi en rapport (ibid., p. 61) certains témoignages archéologiques du Plateau suisse avec les dévastations consécutives au *bellum desertorum* des années 185/186 après J.-C.
[64] Voir à ce sujet H. R. WIEDEMER, Ein Münzschatz des zweiten Jahrhunderts aus Oberwinterthur, in *JbSLM* 1958 (1959), pp. 38-49.

(supra, p. 43) ait été stationnée au cœur même du territoire où les colonnes à l'anguipède étaient les plus fréquentes.
Ici aussi, plutôt que d'insister sur la recherche d'un lien avec un événement déterminé, il serait peut-être opportun de voir dans ces groupes statuaires un message symbolique à l'intention de tous ceux qui, de quelque manière que ce fût, auraient voulu ébranler l'ordre établi ; en réalité, la toute-puissance d'un empereur – qu'elle ait été politique ou militaire – n'aurait pu être illustrée que par la représentation d'un guerrier[65], et ceci même en temps de paix[66].
Le passage de Jupiter – seigneur céleste – à l'empereur – autorité politique, mais aussi religieuse – choquera d'autant moins qu'il arrive aux souverains romains de se dire les descendants des dieux et qu'ils sont garants de la sécurité et de la prospérité de l'Empire : en cas de besoin, l'intervention providentielle de l'empereur rétablira l'ordre et l'harmonie terrestres. Sur l'arc des Sévères, à Leptis Magna, Jupiter a bel et bien les traits de l'empereur Septime Sévère (M. FLORIANI-SQUARCIAPINO, 1974, p. 43) et, par la suite, il sera significatif de retrouver la légende *IOVI FVLGERATORI* sur des monnaies de Dioclétien ornées précisément d'une gigantomachie (infra, p. 109). La mise en parallèle avec les gigantomachies conventionnelles est d'autant plus indiscutable qu'avec les colonnes à l'anguipède nous sommes en présence de la seule récupération du combat mythologique entre dieux et géants : une adaptation pour le moins écourtée du récit initial, aux fins de laquelle, en lieu et place des Olympiens, apparaît seulement la personne de leur roi.
Pour les colonnes à l'anguipède, on ne peut exclure que le thème des géants ait été accepté plus facilement par certaines populations du nord-est de la Gaule et de Germanie Supérieure[67] : il comportait, qui sait, les attributs d'une divinité ou d'un culte déjà existants, mais surtout il correspondait à une réalité quotidienne propre à la région concernée. Si nous admettons enfin que certaines de ces colonnes ont pu être le fruit d'initiatives privées, occasionnellement elles peuvent aussi avoir été élevées dans des régions excentrées par rapport à leur zone de plus forte concentration.

Nous constatons donc que le personnage du géant, associé au roi de l'Olympe, paraît intervenir dans des contrées où il est nécessaire d'affirmer la présence impériale en raison d'une menace potentielle puis, naturellement, lorsque celle-ci aura été conjurée. Des éléments utiles, quand nous savons que c'est de l'autre côté du Jura que Septime Sévère réussira à mettre un terme à la tentative d'usurpation de Clodius Albinus, après avoir vraisemblablement rassemblé ses troupes sur le Plateau suisse : l'érection du temple à proximité duquel était placée la gigantomachie de *Lousonna* remonte à cette époque-là.

Colonnes à l'anguipède de Suisse

Dans la mesure où, avec les bas-reliefs de *Lousonna*, elles seraient les seuls monuments d'Helvétie inspirés par la gigantomachie[68], nous passerons en revue les quelques colonnes à l'anguipède de cette région[69].
M. BOSSERT (1983, p. 59) relevait que la présence de colonnes consacrées à Jupiter dans une contrée relativement éloignée de leur zone de diffusion initiale avait de quoi surprendre. Un étonnement justifié, même si G. C. PICARD (1977, p. 89) ne semble pas loin de considérer les colonnes supportant un Jupiter monté comme étant purement et simplement la forme de représentation utilisée en Gaule pour cette divinité[70]. L'absence de garnisons sur le Plateau suisse à partir de 101, date de l'abandon du camp de Vindonissa, pourrait expliquer que de tels monuments manquent presque totalement entre Alpes et Jura ; les colonnes répertoriées ci-dessous seraient dues à l'initiative de particuliers vénérant une divinité qui leur était chère ou commémorant un événement d'intérêt personnel : encore faudrait-il que l'identification de ces colonnes résiste à un examen sérieux.

---

[65] Le cavalier terrassant un adversaire a été de tout temps un des lieux communs de l'imagerie militaire : ainsi à l'époque moderne, sur une statuette d'ivoire du Kunsthistorisches Museum de Vienne, réalisée par Matthias Steinl autour de 1690/1693, Léopold Ier d'Autriche est-il représenté sur sa monture, piétinant un combattant turc (F. MERZBACHER, in *LCI* 3, sv. *Reiter*, col. 534-538 [col. 537, fig. 4]).
[66] *"Bref, tout dans la titulature, l'apparat, l'environnement architectural renvoie au succès militaire (…). Il se présente comme la constante fondamentale du pouvoir impérial, même sous les règnes les plus pacifiques."* (J. SCHEID, 2001, pp. 145-146).
[67] W. VAN ANDRINGA (2002, p. 191) parle lui aussi *"d'une perception de l'idéologie impériale propre aux régions de Gaule et de Germanie…"*
[68] Nous ne prenons pas en compte le site de Neftenbach, sur le plan duquel R. FELLMANN (1992, p. 151, fig. 110) reporte sans autre commentaire une *"base de colonne de Jupiter terrassant un géant"*. Concernant ce socle rectangulaire, les articles consacrés aux fouilles de cette *villa* gallo-romaine parlent d'un *"Zweck unbekannt"* (J. RYCHENER, Chronique archéologique 1988, in *ASSPA* 72, 1989, pp. 330-331, sv. *Neftenbach*) ou tout au plus de *"etwas Besonderes"* (J. RYCHENER, Der römerzeitliche Gutshof von Neftenbach ZH – Steinmöri, in *AS* 13, 3, 1990, pp. 125-135 [p. 130]).
[69] Dans le mobilier d'époque romaine, un seul objet représentant un géant est connu à ce jour. Il s'agit d'un disque en bronze gravé déposé au Kantonsmuseum de Liestal (inv. 06.770), avec l'image de Minerve combattant un géant anguipède, remontant au 2ème siècle après J.-C. : cette pièce était peut-être le bouclier d'une statuette de cette déesse en armes, découverte au même endroit (A. KAUFMANN-HEINIMANN, *Die römische Bronzen der Schweiz 1. Augst*, Mainz, 1977, p. 104, n° 151, pl. 102 – *LIMC* 563). L'as de Domitien frappé à Lyon en 77-78 après J.-C. (*LIMC* 496), dont le revers représente un géant sur le fronton d'un temple, a été découvert à Thoune Allmendingen ; à l'époque de sa publication il se trouvait dans une collection privée (L. CURTIUS, Redeat narratio, in *MdI* 4, 1951, pp. 10-34 [p. 11 et pl. 4.1]).
[70] Le dénombrement auquel il procède est intéressant à plus d'un titre, ainsi quand, pour plus de 160 représentations de Jupiter cavalier maîtrisant un anguipède, il ne recense qu'une quinzaine de colonnes portant un Jupiter isolé (ibid., p. 90) : on en arrive à l'étonnante conclusion qu'en Gaule Jupiter était lié à la figure de l'anguipède.

Avenches

Plusieurs colonnes dédiées à Jupiter – dont une seule est interprétée comme une *colonne à l'anguipède* – auraient été érigées dans le chef-lieu helvète, où les fouilles de ces dernières années ont permis de proposer l'existence d'un complexe religieux comportant une douzaine d'édifices de caractère sacré (J. MOREL, 2001). En Germanie, on constate une fréquente présence de ces représentations joviennes dans les agglomérations (infra, p. 88), comme à Mayence.

M. BOSSERT (1998, pp. 74-76, n° 30a-e) attribue à une colonne à l'anguipède les restes découverts en divers endroits du site entre 1836 et 1965, éparpillés durant leur transport vers un four à chaux: cette récupération des blocs sculptés, avec le déplacement qu'elle impliquait, permettrait aussi d'en suggérer l'appartenance initiale à plusieurs ouvrages[71]. Malgré la hardiesse de nos propres reconstitutions (infra, pp. 59-77), nous pensons que l'attribution de ces restes – un chapiteau anthropomorphe, une tête sculptée[72] et des fragments d'un fût écaillé – à une colonne à l'anguipède, est tout de même hasardeuse en l'absence de tout corps de serpent: la présence des logements destinés à des tenons de fixation sur le dessus du chapiteau ne permet aucune certitude quant à la nature du groupe sculpté qu'il aurait été susceptible de supporter[73]. La hauteur reconstituée aurait varié entre 4,65 m et 6,95 m selon qu'on tient compte d'une pierre à quatre dieux ou pas (M. BOSSERT, 1998, p. 75).

Un fragment de relief trouvé en 1965 et provenant de la poitrine d'une divinité proposée comme étant Hercule (M. BOSSERT, 1998, p. 86, n° 39) est attribué à un deuxième monument jupitérien: il aurait appartenu à un bloc représentant les quatre dieux, composante caractéristique des colonnes de Jupiter, dont celle en question aurait eu une hauteur reconstituée d'environ 19,80 m (M. BOSSERT in M. VERZÀR, 1977, p. 50). Pour M. BOSSERT (1998, p. 131), ces deux colonnes se seraient trouvées à proximité du temple de la *Grange-des-Dîmes* plutôt que dans le secteur de celui du *Cigognier*, consacré au culte impérial.

Enfin, le torse d'un personnage assis, découvert en 1840, a été identifié comme Jupiter; il proviendrait d'une troisième colonne dressée en honneur de cette divinité et haute de 3,90 m (M. BOSSERT, 1983, pp. 16-17, n° 1).

La présence d'une dernière colonne pourrait enfin être déduite de l'inscription *I.O.M.* publiée par M. FUCHS[74]; il ne la ramène à aucune des trois autres en raison du matériau utilisé, un calcaire urgonien blanc au lieu du calcaire jaune.

Des critères typologiques et stylistiques permettraient de placer l'érection de ces monuments vers la fin du 2ème ou dans la première moitié du 3ème siècle après J.-C., la fourchette de datation habituellement retenue pour les colonnes à l'anguipède, et dont M. BOSSERT (1998, p. 76) nous rappelle lui aussi qu'on la situe entre 170 et 250 après J.-C.

Zurich *Lindenhof*

La part laissée à l'interprétation est encore plus grande au *Lindenhof* de Zurich où, parmi les réemplois ayant servi à la construction d'un édifice à l'époque romaine tardive, E. VOGT (1948, p. 140) mit au jour un bloc parallélipipédique sculpté sur deux côtés et qu'il attribua à une pierre à quatre dieux. Minerve et la Victoire seraient ici présentes, et le socle de colonne ainsi reconstitué, formé de six blocs semblables superposés, aurait été haut de *2,90 m.* S'il reconnaissait que les soubassements des colonnes à l'anguipède *"... sind fast immer kleiner als unser Exemplar und bestehen meist aus einem einzigen Block"*, E. VOGT (1948, pp. 141-142) considérait celui qu'il avait découvert comme étant à insérer dans un groupe de plus de 20 mètres de haut; il aurait représenté une des plus grandes colonnes de Jupiter à l'anguipède, la figure de ces deux protagonistes faisant pourtant défaut sur les restes retrouvés.

Bad Bubendorf

Des structures mises au jour au lieu dit *Furlenboden* ont été attribuées à un établissement cultuel. Une base rectangulaire a ainsi été interprétée comme étant le socle d'une colonne de Jupiter, les éléments de bronze doré provenant d'un foudre ayant été découverts à proximité. T. STRÜBIN[75] laissait à juste titre planer un doute dans son identification: *"mangels entsprechender Fundstücke kann nicht mit Sicherheit entschieden werden, ob es sich bei diesem Monument um eine Säule mit einem stehenden oder einen zu Pferde gegen Giganten kämpfenden Jupiter handelt."*

Augst

Pour un bloc de molasse représentant Junon, C. BOSSERT-RADTKE (1992, p. 39) envisage avec prudence la possibilité de son appartenance à un socle de colonne à l'anguipède. Il avait été réutilisé comme paroi d'une sépulture à inhumation sur le site voisin de Kaiseraugst. Pour formuler sa proposition, l'auteur s'inspire des corpus de G. BAUCHHENSS (1981) et P. NOELKE (1981).

Les Romains ayant repris à leur compte les principales divinités de la religion grecque, il n'y aurait rien eu de surprenant à ce que la gigantomachie soit utilisée à son tour; le récit de ce combat se serait imposé pour la commémoration d'exploits guerriers de toutes sortes et, par son caractère militaire, se serait fort bien

---

[71] M. BOSSERT (1983, p. 12) parle des *" Teile von einer, möglicherweise zwei Iuppitergigantensäulen"*.

[72] La tête attribuée ici à un anguipède, avait été interprétée comme un éventuel fragment de chapiteau figuré par son inventeur, M. VERZÀR (1977, p. 19, n° 33).

[73] M. BOSSERT (1983, p. 34) exploite l'expression de souffrance de la tête barbue, pour l'attribuer à un géant : *"Der schnauzbärtige, heftig zurückgeworfene Kopf mit schmerzvoll geöffnetem Mund und Angabe der Zähne entspricht ikonographisch am ehesten dem eines Giganten. Der Ansatz an der linken Gesichtshälfte stammt von einem Pferdebein..."* Il donne pour acquise l'appartenance du chapiteau anthropomorphe représentant les quatre saisons à une colonne à l'anguipède.

[74] I.O.M. au pied du temple d'Avenches, in *BPA* 34, 1992 (1993), pp. 5-22 [p. 10].

[75] Ein Jupiter-Heiligtum beim Bad Bubendorf, in *BbHbuch* 13, 1977, pp. 303-315 [p. 309].

prêté à la glorification de l'empereur. Tandis qu'à partir du règne d'Hadrien, le combat des géants et des dieux a fait l'objet de réalisations artistiques majeures (infra, pp. 53-59), son exploitation comme symbole impérial – peut-être funéraire en certains endroits du *limes* – en a aussi assuré une large diffusion dans les régions du nord-est de la Gaule et de Germanie Supérieure, immédiatement en retrait des Champs Décumates. Dans ces contrées, on relève en effet une forte présence de colonnes à l'anguipède pour lesquelles l'origine hellénistique du géant a pu être proposée à plus d'une reprise, certaines occurrences étant signalées jusqu'en Helvétie.

IV. La reconstitution de la gigantomachie de *Lousonna*-Vidy

La gigantomachie de Lousonna-*Vidy, qui s'impose par un nombre relativement élevé de personnages, devra être comparée aux réalisations antiques ornées de scènes tirées du même récit, afin de repérer les éléments permettant de proposer sa reconstitution et d'en identifier les protagonistes. La localisation de représentations semblables sur les constructions les plus variées rendra en outre possibles plusieurs propositions quant à la fonction de cette mise en scène du combat mythologique et à la nature du monument auquel elle appartenait.*

Commentaire des gigantomachies utilisées pour nos reconstitutions

Avant de passer à la restitution proprement dite, nous mentionnerons ceux des monuments qui ont contribué aux propositions de reconstitution des fragments étudiés. L'ordre dans lequel sont classés les sites proposés se veut chronologique, bien que nous soyons conscient des controverses dont peut encore faire l'objet la datation de l'un ou l'autre d'entre eux[1]. Exceptionnellement, un objet mobilier (pl. 4b) particulièrement utile à notre démarche a aussi été pris en considération.

Si le renvoi au trésor des Siphniens à Delphes, d'époque archaïque et aux géants encore anthropomorphes, nous est utile uniquement pour l'identification d'un de nos personnages, la majeure partie des sculptures employées et provenant d'Asie Mineure – Priène et Lagina, mais peut-être Termessos aussi – s'inspire de l'original pergaménien et remonte à la fin de l'époque hellénistique.

Dans cette esquisse de chronologie, les premières reprises du thème de la gigantomachie à l'époque impériale auxquelles nous avons eu recours sont celle de la façade des thermes de Sens et celle représentée sur les bas-reliefs d'Aphrodisias. Le rapprochement avec le modèle pergaménien va au-delà du simple choix du sujet et peut être suivi jusque dans le rendu des personnages, comme sur le sarcophage du Vatican ou à Sens, qu'il s'agisse du pathétique des scènes ou de la vitalité que leur imprime le mouvement des vêtements.

Sous le règne de Marc Aurèle apparaissent les colonnes à l'anguipède en Germanie et la gigantomachie en ronde bosse de Silahtarağa remonterait à la même période. Nous placerons à l'époque de Septime Sévère, non seulement le pilier d'Yzeures-sur-Creuse (J.-P. ADAM et F. JAMBON, 1972, p. 104), mais surtout l'essentiel des constructions de la ville neuve de Leptis Magna (M. FLORIANI-SQUARCIAPINO, 1974, p. 168) dont le programme avait été lancé par Commode ; dans ce cas, de nombreux parallèles ont été établis avec Aphrodisias en ce qui concerne le style des éléments décoratifs (M. FLORIANI-SQUARCIAPINO, 1943, pp. 80-96).

La description de chacun des parallèles commence par un bref historique de sa découverte. Toutes proportions gardées, ces données sur la lente réapparition des gigantomachies au fil des trouvailles successives peuvent être comparées à la mise au jour des restes des bas-reliefs de *Lousonna*, la fouille archéologique faisant somme toute elle aussi partie de l'histoire de l'objet étudié.

Trésor des Siphniens à Delphes (pl. 8b)

(*LIMC* 2 – C. PICARD et P. DE LA COSTE-MESSELIÈRE, 1928, pp. 72-97)

La présence dans notre énumération de ce témoignage remontant à l'époque archaïque est sans doute exceptionnelle ; il s'agit de la seule gigantomachie sur laquelle nous ayons repéré un géant gisant dans une position identique à celle relevée à *Lousonna*. Ce n'est pas tant la nature anthropomorphe du géant qui pose problème que le fait que ce trésor ait été bâti presque huit siècles avant le monument de *Lousonna*. G. DAUX et E. HANSEN[2] sont pourtant précis quant à la datation de sa destruction : bien que fortement endommagé, il était encore debout lorsqu'on procéda au dallage de la Voie Sacrée au 5ème siècle de notre ère, puisqu'une grande partie des fragments décorés a été découverte reposant sur celui-ci. L'abandon partiel du site serait survenu lors de l'invasion des Slaves, vers la fin du 6ème siècle.

En 1880, la société archéologique d'Athènes racheta le site de Delphes, le mettant à la disposition de l'Ecole Française d'Athènes qui, à partir de 1892, y procéda à des fouilles systématiques. Découvert le 9 mai 1894 à l'endroit même où il était

---

[1] En dernier ressort, toute datation ne se basant pas sur un texte fiable, une découverte épigraphique incontestable ou la datation dendrochronologique d'une structure faisant partie intégrante du monument, est susceptible d'être remise en question.

[2] *Fouilles de Delphes 2.3. Topographie et architecture. Le trésor de Siphnos*, Paris, 1987, p. 16.



Fig. 24. Grand autel de Pergame, Zeus foudroyant les géants.

tombé, le long du soubassement nord de l'édifice, ce fragment de bas-relief en *marbre de Paros* était long de 2,84 m, haut de 0,64 m, avec une épaisseur variant de 21 à 30 cm. Il comportait treize personnages ainsi que deux lions tirant le char de Cybèle ; le géant étendu au sol était long de 65 cm. Par endroits, des traces de peinture pouvaient encore être observées à la jointure des personnages avec le fond du bas-relief dans lequel ils étaient taillés.

Ce fragment sculpté provenait de la frise d'une petite construction *in antis* de 6,13 x 8,54 m ; elle comportait en outre une représentation de l'Iliade à l'est, les scènes sur les frises sud et ouest relataient vraisemblablement l'enlèvement des Leucippides et le jugement de Pâris.

Lieu de rencontre des pèlerins venant de la cité de Siphnos, ce bâtiment avait été érigé peu avant 525 et contenait les offrandes qu'ils avaient déposées au cours de leur visite au sanctuaire delphique. Les gisements d'or et d'argent de Siphnos (HÉRODOTE 3, 57) avaient permis à cette petite île jusque-là obscure de construire un trésor qui la plaçait au niveau des grandes cités : afin de partager avec elles la gloire commune de l'hellénisme, elle l'avait décoré de scènes tirées des légendes les plus illustres de la Grèce – ainsi les scènes de l'Illiade qui y sont reproduites – qu'elle revendiquait maintenant pour siennes[3].

Pergame (fig. 13, 24 et 25)

(*LIMC* 24 – un des derniers états de la question peut être trouvé in H.-J. SCHALLES, 1986)

La gigantomachie de Pergame est une des rares représentations de cette épopée mentionnées dans les textes antiques. Alors qu'on en trouve sans doute une allusion dans l'*Apocalypse* de JEAN (infra, p. 52), il en est aussi question chez AMPELIUS (8, 14), qui écrit entre la première moitié du 2ème et le début du 3ème siècle après J.-C., et compte le Grand autel parmi les *miracula mundi :*

"A Pergame : un grand autel de marbre haut de quarante pieds, avec de très grandes sculptures : en outre, il comporte une Gigantomachie."

Chargé de procéder à des relevés géographiques et à d'importants travaux routiers dans la région, en 1869 l'ingénieur allemand Carl Humann – un passionné d'archéologie –, établit son centre opérationnel à Bergama, l'antique Pergame. Le premier élément appartenant à la gigantomachie avait été mis au jour en 1871, et ce n'est qu'après que quelques échantillons des fragments sculptés eurent été envoyés à Berlin que le 9 septembre 1878 les fouilles financées par les musées de la capitale allemande purent débuter[4]. Tandis qu'initialement les blocs de *marbre* étaient dispersés en différents endroits de la ville, par la

[3] P. DE LA COSTE-MESSELIÈRE, *Au Musée de Delphes*, Paris, 1936, p. 15.

[4] Les ouvriers chargés du prélèvement des reliefs furent choisis en raison de leur familiarité avec le traitement des marbres, ce qui devait leur permettre d'éviter de les endommager au cours des travaux (E. ROHDE, *Pergamon, Burgberg und Altar*, München, 1982, pp. 15-19).



Fig. 25. Grand autel de Pergame, géants succombant.

suite les restes de l'autel de Zeus furent recomposés dans le Pergamon Museum qui allait ouvrir ses portes en 1902. La reconstitution avait été facilitée par la numérotation que les composantes de la frise portaient au dos ; de plus, l'embase du bas-relief était gravée au nom des sculpteurs et de celui des géants participant au combat ; ceux des dieux pouvaient être lus sur la corniche. Si les panneaux sculptés ont été réutilisés pour l'érection de fortifications à l'époque byzantine, le soubassement, construit sur cinq marches et mesurant 36,44 x 34,20 m, est encore visible de nos jours. Il supportait un socle lisse sur lequel reposait la frise surmontée d'une corniche à saillie en denticules d'une longueur développée de rien moins que 120 mètres, qui entourait l'autel comme un bandeau continu. Elle était interrompue uniquement du côté ouest, où un escalier de près de 20 mètres de large coupait le soubassement, conduisant à une colonnade corinthienne surmontant le tout. Les plaques, larges de 0,60 à 1,10 m, ont une hauteur de 2,30 m, les personnages étant un peu plus grands que nature.

Le thème est celui de la lutte des dieux contre les géants dans un combat animé par plus de cent personnages. Aussi nombreuse que soit la communauté des dieux représentés dans la capitale attalide, plusieurs des participants identifiés à *Lousonna* manquent sur le Grand autel, ou pour le moins n'ont pas été retrouvés. Ainsi M. PFANNER (1979) ne propose-t-il aucune identification pour Mars, et les Dioscures semblent eux aussi être totalement absents ; un jeune homme nu, casqué et portant un bouclier, pourrait être le dieu de la guerre, s'il ne marchait pas d'un pas décidé en direction d'Artémis (M. PFANNER, 1979, p. 50, n°s 80 et 82) ; deux autres personnages nus, l'un porte lui aussi un bouclier, ne font enfin l'objet d'aucune identification (ibid., p. 52, n° 56 et p. 53, n° 27) : éloignés l'un de l'autre, et qui plus est sans monture, ils pourraient difficilement être interprétés comme étant les Dioscures.

Le monument fut érigé par Eumène II en remerciement aux dieux – les avis sont partagés quant à une attribution à Zeus ou à Athéna plutôt qu'à toute la communauté olympienne – pour les victoires obtenues à partir de 184 avant J.-C. au cours des guerres contre les Galates, succès dont lui savaient gré de nombreuses cités d'Asie Mineure. L'autel aurait été construit entre 164 et 156 avant J.-C.[5]

[5] Nous ne reviendrons pas sur les nombreuses tentatives de datation : si les chercheurs semblent tomber d'accord sur le règne d'Eumène II, les propositions les plus diverses sont faites durant cette période… Parmi les recherches récentes, se fondant entre autres sur de la céramique trouvée dans le socle même de l'autel de Zeus, P. J. CALLAGHAN (On the Date of the Great Altar of Zeus at Pergamon, in *BICS* 28, 1981, pp. 115-121 [p. 119]) en confirmerait l'érection durant les sept dernières années du règne d'Eumène II, soit entre 166 et 159 ; S. HOWARD (Another Prototype for the Gigantomachy of Pergamon, in *AJA* 68, 1964, pp. 129-136 [p. 134]) opterait pour une date proche de 180, estimant que les artistes de Pergame se seraient inspirés du groupe de Laocoon. En dernier lieu, C. BÖRKER, Zur Datierung der Pergamon-Altares, in *Akten des 13. Internationalen Kongresses für Klassische Archäologie*, Berlin, 1988, Mainz am Rhein, 1990, pp. 591-592.

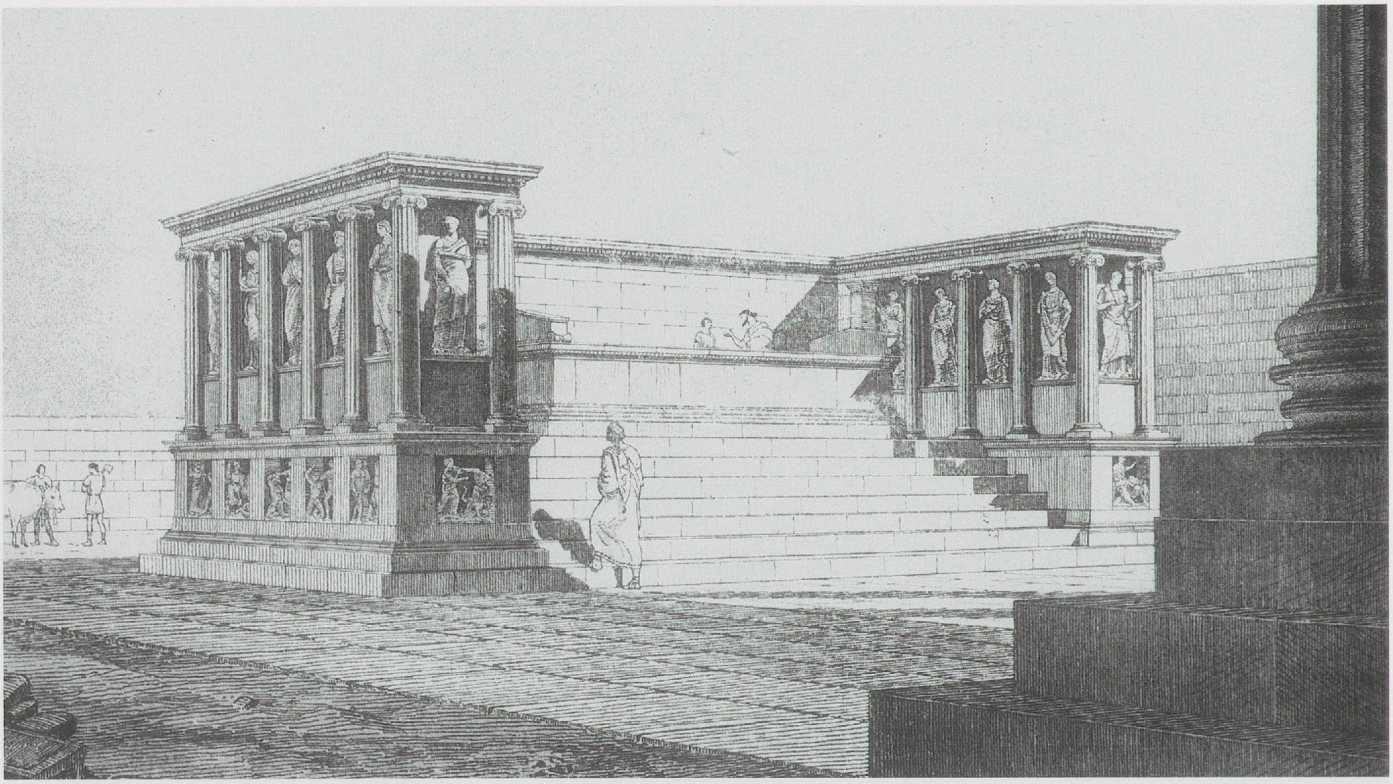


Fig. 26. Proposition de reconstitution de l'autel d'Athena à Priène.

Bien que dans l'*Apocalypse* de JEAN (2, 12-13)[6] il soit comparé au trône de Satan, il aurait échappé aux premières vagues de destructions orchestrées par les chrétiens à partir de la seconde moitié du 4ème siècle après J.-C. (infra, pp. 111-112). C'est au plus tôt sous le règne de Justinien (527-565) qu'il aurait été démantelé à l'instigation de l'évêque Jean d'Ephèse[7].

Priène (fig. 26)

(*LIMC* 26 – J.C. CARTER, 1983)

Une première mention du site semble être faite par G. WHEELER dans *A Journey in Greece,* paru en 1682 à Londres, mais les restes de la gigantomachie furent mis au jour par Richard P. Pullan au cours des fouilles de 1868-1869. L'épisode mythologique du combat des géants et des dieux était illustré sur vingt-six caissons en *marbre* d'environ 1 m de haut x 0,7 m de large, avec une épaisseur variant entre 15 et 34 cm (J. C. CARTER, 1983, p. 45) ; des Amazones étaient présentes aux caissons 19 à 22 (J. C. CARTER, 1983, pp. 89 et 95). Le géant succombant à Athéna (fig. 40) avait une hauteur reconstituée d'environ 47 cm, le tronc du guerrier (pl. 4c) était haut d'à peu près 33 cm.

Jusqu'aux travaux de J. C. CARTER (1983), il était admis que ces bas-reliefs, représentant des scènes de combats singuliers tirées de la gigantomachie, auraient décoré l'autel monumental situé devant le temple (A. VON GERKAN, 1924, p. 26 et pl. 3)[8]. Si A. SCHOBER (1936, p. 40) les attribuait à la paroi de la *cella*, M. SCHEDE[9] proposait de les sceller dans le mur de part et d'autre de l'escalier donnant accès à la plate-forme de l'autel, une diversité dans les possibilités de reconstitution que nous rencontrerons à *Lousonna* aussi (infra, p. 98).

Dans son *Architecture*, VITRUVE (1, 1, 12) attribue le temple de Priène à Pythéos, architecte qui devait sa célébrité à la construction du mausolée d'Halicarnasse : J. C. CARTER (1983, p. 70) s'inspire de ce dernier monument pour placer les caissons du combat des géants et des dieux dans le plafond du péristyle de ce temple dédié à Athéna, un des édifices les plus caractéristiques du style ionique d'Asie – de 38,50 x 21,10 m.

La présence d'Athéna, dont nous savons qu'elle avait été longtemps le personnage central du combat contre les géants, renverrait elle aussi à la période classique (supra, p. 29) et J. C.

[6] *"A l'Ange de l'Eglise de Pergame, écris (…) : Je le sais, là où tu demeures est le trône de Satan."* Sur l'identification avec l'autel de Zeus, H. GIESEN, Das römische Reich im Spiegel der Johannes-Apokalypse, in *ANRW* II. 26. 3 (1996), pp. 2502-2614 [p. 2531, n. 291].

[7] M. KLINKOTT, *Altertümer von Pergamon. Die Stadtmauern* 1, Berlin, 2001, pp. 22-23 (Altertümer von Pergamon XVI.1).

[8] *"As long as the reliefs were relegated to the Altar they had no effect on attempts to date the temple"* (J. C. CARTER, 1983, p. 39).

[9] *"In den Sockel waren quadratische Felder mit Darstellungen des Kampfes der Götter gegen die Giganten eingelassen."* (*Die Ruinen von Priene*, Berlin, 1964, p. 36, fig. 45 et p. 37).

CARTER (1983, p. 56) situe dès lors la sculpture des caissons entre 400 et 350. L'édifice avait été consacré par Alexandre en 334 avant J.-C.
A l'instar de F. VIAN (1988, p. 207 – *LIMC* 26) nous opterons toutefois pour la date de 158, proposée par A. SCHOBER (1936, p. 28) à partir des travaux de A. VON GERKAN (1924, p. 35) : la présence d'un personnage serpentipède, inconnu sur les sculptures antérieures au Grand autel de Pergame, confirmerait une réalisation plus tardive, les géants n'étant jusqu'alors visibles sous ces traits que sur quelques objets provenant d'Italie méridionale[10].

Lagina (fig. 27)

(*LIMC* 28 – A. SCHOBER, 1933)

Les premières plaques de cette frise furent publiées par Charles T. Newton en 1865, des fouilles étant effectuées par Hamdi Bey en 1891 et 1892 avec le concours de l'Ecole Française d'Athènes (S. REINACH, 1909 sqq., vol. 1, p. 470). Pour en faciliter le transport – ces pièces sont depuis lors exposées au Musée d'Istanbul –, les plaques, qui portaient encore des restes de couleurs, ont été amincies de moitié lors de leur prélèvement. Le bas-relief, d'une hauteur moyenne de 93 cm, était taillé dans le *marbre* jusqu'à une profondeur de 12 à 15 cm, les géants mesurant entre 40 et 50 cm de haut (pl. 3c et fig. 42).
La gigantomachie était présente sur la frise ouest du temple pseudodiptère de 21,30 x 28,02 m dédié à Hécate. Les scènes du combat sacrilège se déroulaient de façon apparemment ininterrompue, sur près de 18 mètres. La gigantomachie rappelle celle du Grand autel de Pergame : un lien que semblent confirmer tant la proximité géographique que l'absence à cette époque d'autres gigantomachies avec comme protagonistes des monstres anguipèdes, à l'exception peut-être de celle de Priène, pour le moins si nous nous référons à celles parvenues jusqu'à nous.
Stratonicée, restée libre après la cession du royaume attalide à Rome, avait fait ériger à Lagina un temple à Hécate, divinité tutélaire de la cité ; si la gigantomachie, combat dont la déesse fut en effet une des protagonistes, est en son honneur, la frise nord commémore l'alliance de Rome avec les cités d'Asie Mineure[11], suite à laquelle Mithridate VI Eupator avait été contraint de conclure la paix de Dardanos en 85 avant J.-C. L'érection de ce temple remonterait donc à une date de peu postérieure (U. JUNGHÖLTER, 1989, p. 138).



Fig. 27. Hécatéion de Lagina, Poséidon aux prises avec un géant.

Termessos (fig. 28)

(*LIMC* 29 – G. HIRSCHFELD, 1881)

Ce fragment de frise fut découvert en avril 1874. Taillé dans le *marbre*, il mesurait 76 cm de large x 71 de haut, la représentation d'Apollon était haute d'environ 62 cm.
Il provient vraisemblablement de la frise du temple de Zeus Solymeus, divinité principale de la cité sise à mille mètres d'altitude dans un ensellement au pied du mont Solymos en Pysidie ; quoique difficile à atteindre, il est visible de nos jours encore, tombé dans les fourrés de la falaise que surplombe le temple.
A l'époque hellénistique, Attale II y avait fait construire un portique et on y a retrouvé des dédicaces à Hadrien et sans doute aussi à Antonin le Pieux[12]. Selon G. KLEINER (1949, p. 42, n. 59), chronologiquement, cette gigantomachie serait proche de la frise de Lagina, le temple pouvant remonter à l'époque hellénistique[13]. En 71 avant J.-C. par la *"Lex Antonia de Termessibus"*, la cité avait été déclarée *"amica et socia populi Romani"*. Les séries monétaires indiquent que sa haute période se situerait aux 2ème et 3ème siècles après J.-C., époque que G. HIRSCHFELD (1881, col. 160) avait privilégiée pour la datation du bas-relief.

---

[10] Nous ne reviendrons pas sur les propositions de datation de J. C. CARTER (1983, pp. 25-36 et The Date of the Altar of Athena at Priene and its Reliefs, in *Alessandro e il mondo ellenistico-romano. Studi in onore di Achille Adriani*, Roma, 1984, pp. 748-764 [p. 755] [Studi e Materiali. Istituto di Archeologia, Università di Palermo 6]) : il placerait l'érection de ce monument à une date aussi haute en se basant sur des critères essentiellement stylistiques, le problème que pose la présence d'un anguipède étant évacué par la mention des représentations de monstres semblables sur deux gigantomachies antérieures au Grand autel de Pergame répertoriées par F. VIAN (1951) – n° 400 à la p. 87 et pl. 48 (=*LIMC* 389) et n° 429 à la p. 93 et pl. 52 (=*LIMC* 58) –, l'une sur un lécythe (supra, p. 31), l'autre sur un relief en bronze.

[11] *"Damit würde der Lagina-Tempel Darstellungen tragen, die auf der Nord- und Südseite mit historischer und auf der Ost- und Westseite mit mythologischer Thematik konzipiert wurden."* (U. JUNGHÖLTER, 1989, p. 156).

[12] B. IPLIKÇIOGLU, *Epigraphische Forschungen in Termessos und seinem Territorium I*, Wien 1991, n°s 1 et 2 aux pp. 9-11 (Österreichische Akademie der Wissenschaften. Phil-hist. Klasse. Sitzungsberichte 575. Band).

[13] P. VIANELLO, in *EAA* 7, sv. *Termessos*, pp. 719-721 [p. 720].



Fig. 28. Temple de Zeus Solymeus à Termessos, Apollon archer aux prises avec un géant.

Théâtre de Balbus à Rome (pl. 2'c)

(*LIMC* 484 – M. FUCHS, 1984)

La découverte du premier élément de cette frise remonte aux années 1598 à 1604 (infra, p. 150) puis, au fil des fouilles successives, au moins cinq blocs ont pu être rattachés à cet ensemble en *marbre de Luni :* les deux premiers fragments sont au Musée du Vatican (Belvedere 915 et 940), un troisième, déposé à l'époque à l'Antiquario Palatino est aujourd'hui perdu (M. FUCHS, 1984, p. 231), les deux derniers sont au musée du Palazzo dei Conservatori (1570 et 2817).

Le plus grand des fragments, dont provient le géant que nous avons reproduit, est long 2,55 m pour une hauteur de 1,03 m ; l'épaisseur, mesurée sur un autre des blocs plus facilement accessible, est de 18 cm. L'anguipède y a une hauteur de 80 cm.

En dernier lieu, cette série de sculptures a été attribuée à la décoration du théâtre de Balbus[14]. Il reste bien peu de traces de l'édifice original, à proximité duquel la famille Mattei érigea deux de ses palais à la Renaissance ; le théâtre aurait en partie été exploité comme carrière, les moins belles des plaques figurées étant récupérées pour servir de couverture à des canalisations. Que ce soit comme réemplois ou comme objets d'art, les cinq pièces auraient passé entre les mains des Mattei, ce qui confirmerait aussi leur appartenance à une même construction (M. FUCHS, 1984, pp. 245-246).

A partir de critères stylistiques, M. FUCHS (1984, p. 250) propose une datation relativement précoce – autour de 80-90 après J.-C. – en lieu et place de la fourchette généralement admise allant de 150 à 175. Cette datation trouverait une confirmation dans la mesure où le théâtre de Balbus – inauguré en 13 avant J.-C. – aurait été reconstruit après l'incendie du Champ de Mars en 80.

Quoique les protagonistes paraissent moins athlétiques que ceux du Grand autel de Pergame, le parallèle est indiscutable, surtout à l'examen de leur chevelure et du drapé des vêtements. Par de nombreux détails, cette réalisation, forte d'au moins onze personnages, rappelle le monument d'Asie Mineure.

Sens (fig. 29)

(*LIMC* 523 – J.-P. ADAM *et alii,* 1987)

Les restes de gigantomachie ont été mis au jour entre 1840 et 1903 ; ils avaient été réutilisés lors de l'érection de l'enceinte du Bas-Empire (J.-P. ADAM *et alii,* 1987, p. 9), ce qui rend naturellement incertaine leur attribution à un édifice déterminé. Les deux blocs de *calcaire* sur lesquels sont représentés des géants sont hauts de 67,5 cm. Leurs dimensions d'origine sont de toute manière altérées par la retaille rendue nécessaire par leur réemploi. Les anguipèdes en position agenouillée sont d'une hauteur comprise entre 45 et 67 cm, la mesure étant prise sur l'épaule.

La gigantomachie, associée à d'autres sujets mythologiques, aurait décoré la façade des thermes dotée de grandes fenêtres par lesquelles, bénéficiant d'une exposition favorable aux rayons du soleil, les usagers auraient en outre joui d'une large vue sur la campagne environnante[15]. On dénombre les restes de deux géants aux prises avec deux divinités masculines, apparemment

[14] Rappelons ici la présence de gigantomachies dans la décoration des théâtres de Corinthe et de Perge.

[15] *"Aujourd'hui on appelle trous à mites les bains qui ne sont pas agencés de façon à recevoir par d'immenses fenêtres le soleil toute la journée, qui ne permettent pas de se tremper et de se hâler la peau dans le même temps, où l'on n'a pas vue, de sa baignoire, sur la campagne et la pleine mer."* (SÉNÈQUE, *epist.* 86, 8).



Fig. 29. Reconstitution de la façade des thermes de Sens.

nues, et une divinité féminine drapée ; un Neptune au trident (fig. 70) est généralement intégré à ce combat.
La fonction thermale attribuée à ce bâtiment (J.-P. ADAM *et alii,* 1987, p. 41) trouve une confirmation dans l'inscription *CIL* XIII 2943 mentionnant non seulement le don d'une partie de l'édifice, mais aussi la mise à disposition d'huile par de généreux mécènes. Cette même inscription remontant aux années 102 à 117 est retenue pour dater la construction (J.-P. ADAM *et alii,* 1987, p. 43), de toute façon antérieure à 138[16].

Aphrodisias (fig. 30)

(*LIMC* 485 à 487 – K. E. ERIM, 1986)

Si, déjà en 1835, Charles Texier ramena de son voyage en Asie Mineure les esquisses de plaques représentant des scènes de gigantomachie aujourd'hui perdues[17], celles qui sont parvenues jusqu'à nous remontent aux fouilles effectuées par Paul Gaudin en 1904, en collaboration avec le Musée d'Istanbul[18] ; elles sont complétés par une dernière série de sculptures découverte en 1977 par Kenan E. Erim[19]. La majeure partie est en *marbre* et a été réutilisée pour la réalisation des bassins d'un nymphée autour du 5ème siècle (K. E. ERIM, 1986, p. 125), structure à laquelle elles étaient souvent attribuées dans la littérature ; elles ont une hauteur moyenne de 118 cm pour une épaisseur de 14 cm, les géants mesurant environ 80 cm de haut.

Ces bas-reliefs décoraient les balustrades d'un bâtiment situé vraisemblablement en face de la porte de l'*agora* et dont la fonction est inconnue ; il aurait été détruit par un tremblement de terre.
Aucune inscription permettant d'en préciser la destination n'accompagnait ce matériel. La seule étude stylistique est due à M. FLORIANI-SQUARCIAPINO (1943, pp. 69-71), qui fait remonter cette représentation du combat mythologique au 2ème siècle après J.-C. Une datation qu'affina K.E. ERIM (1986, p. 125) en la plaçant vers 150 après J.-C., peut être légèrement plus tard. Il n'existe malheureusement encore aucune publication exhaustive de cet ensemble monumental unique, dont les scènes, par leur variété, mais aussi en raison de l'état dans lequel elles nous sont parvenues, égalent presque la gigantomachie originelle de Pergame.

[16] C. ROLLEY (1975, p. 132) conteste cette datation généralement admise au 2ème siècle, et place la construction des thermes au 1er siècle.
[17] *"Texier described, with a number of mistakes and a fair amount of imagination, the monuments of Asia Minor, including those of Aphrodisias which he saw during a visit in 1835."* (K.E. ERIM, 1986, p. 37).
[18] M. COLLIGNON, Notes sur les fouilles effectuées à Aphrodisias par M. Paul Gaudin, in *CRAI* 1904, pp. 703-711 [p. 703 et p. 710, pl. 5].
[19] L'intérêt de cette découverte est que presque 150 ans se passent entre les premiers relevés de la gigantomachie (*LIMC* 487) et la mise au jour de ses derniers fragments (*LIMC* 485 et 486).



Fig. 30. Aphrodisias, Athéna à la lutte avec les géants.

Silahtaraǧa (pl. 2'd)

(*LIMC* 488 – N. DE CHAISEMARTIN et E. ÖRGEN, 1984)

Ces restes de sculptures furent découverts au mois de juillet 1949, près de la Corne d'Or à Istanbul, lors de la mise en place des fondations d'un édifice. Ils appartiennent à un groupe en ronde bosse dans lequel les Olympiens étaient en *marbre blanc* et les géants en *calcaire noir*[20]. L'examen des blocs, dont la taille au dos est très sommaire, montre qu'ils étaient probablement adossés à une structure architecturale. Ces statues auraient décoré un local carré de dimensions intérieures de 7,20 x 7,20 m, orné sur trois côtés de niches dans lesquelles prenaient place les divinités, et ouvert sur le quatrième. Les anguipèdes – le géant le plus complet mesure 48 cm de la nuque au sol –, dont la finition est particulièrement soignée sur la face et les flancs, alternaient avec les niches, en avant de la paroi dans laquelle elles prenaient place (N. DE CHAISEMARTIN et E. ÖRGEN, 1984, p. 95).

Nous serions en présence d'un petit sanctuaire urbain public ou semi-privé, peut-être lié au culte impérial, et placé sur la route conduisant, non loin de là, au temple de Semestra où était célébré le mythe de la fondation de Byzance (N. DE CHAISEMARTIN et E. ÖRGEN, 1984, p. 96).

Le mettant en parallèle avec des restes de géants en ronde bosse découverts à Aphrodisias, N. DE CHAISEMARTIN et E. ÖRGEN (1984, pp. 93-94) attribuent la réalisation de l'ensemble de Silahtaraǧa à des sculpteurs provenant de la cité de Carie. Ils en font remonter le premier état au troisième quart du 2ème siècle.

Sarcophage du Musée du Vatican (fig. 31)

(*LIMC* 502 – H. SICHTERMANN, 1992, pp. 168-170 et pl. 117.3 et 4, pl. 118 et pl. 119)

Découvert en 1748 à Tor Pignattara, entre la via Labicana et la via Prenestina, ce monument resta longtemps une des rares scènes de gigantomachie connues. Taillé dans le *marbre*, il mesurait 2,44 m de long x 1,17 de large et 0,84 de haut. Les géants debout font entre 52 et 64 cm. Rappelons au passage que les extrémités du sarcophage, qui comportent quatre géants, deux gisant au sol et deux autres combattant, étaient connues presque exclusivement par les dessins qu'en publia C. ROBERT[21], car le recul n'était pas suffisant pour qu'un photographe puisse en réaliser des prises de vue[22]. Sur le couvercle, qui n'a jamais été retrouvé, G. KLEINER (1949, p. 17)

[20] Nous relèverons au passage le choix dichotomique des couleurs, blanche pour les tenants de l'ordre, noire pour les forces du mal.
[21] *Einzelmythen (A-H)*, Berlin, 1897, p. 113, pl. 26 (*ASR* 3.1).
[22] H. SICHTERMANN (1992, fig. 117.3 et 4) en a toutefois publié deux prises de vue obliques.

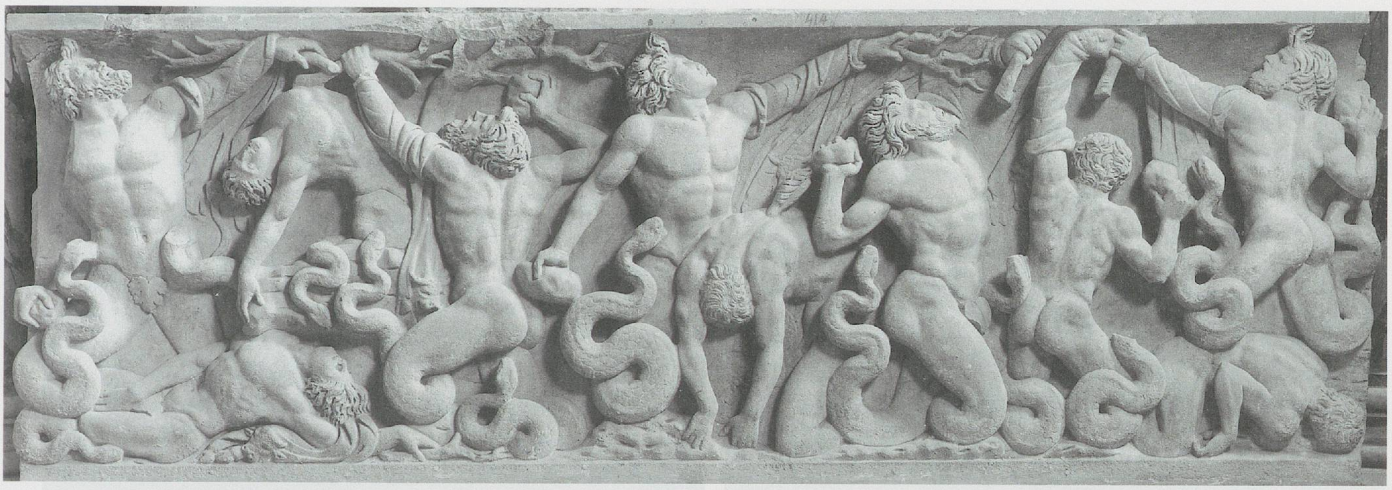


Fig. 31. Sarcophage du Vatican.

proposait une représentation des Olympiens en lutte avec les géants.
Alors que J. M. C. TOYNBEE[23] le faisait remonter au début du règne d'Antonin, la quatrième édition de W. HELBIG (1972, vol. 4, p. 382) par analogie avec un autre sarcophage, le placerait entre les années 170 et 180. H. SICHTERMANN (1992, p. 170) confirme qu'un consensus se serait établi sur cette décennie.

Yzeures-sur-Creuse (fig. 32)

(*LIMC* 528 – J.-P. ADAM et F. JAMBON, 1972)

Près de quatre-vingts fragments sculptés ou restes architecturaux ont été trouvés en 1885-1886 dans les fondations de l'église d'Yzeures-sur-Creuse. L'inventeur signalait qu'il s'agissait de la seule représentation de l'épisode mythologique de la gigantomachie découverte dans les provinces occidentales de l'Empire[24]. Une fois récupérés, ces blocs, taillés dans un *calcaire coquiller* aux nombreuses inclusions, avaient servi à asseoir les fondations d'un premier lieu de culte chrétien construit vers le milieu du 5ème siècle[25] ; de forme cubique, ils mesuraient 135 x 134 x 142 cm (Minerve – Persée – Mars – Hercule) et 171 x 177 x 174 cm (Jupiter – Vulcain – Mars – Apollon). Les anguipèdes terrassés par Minerve sont hauts de 109 cm.
L'examen de ces fragments apporte de nombreuses informations sur la façon dont sont assemblées les structures de ce type : nous sommes en présence d'un empilement de blocs parallélipipédiques (fig. 33) dont les jointures devaient être soigneusement cachées par du stuc et qui, par endroits, portent encore des traces d'enduit coloré. Comme à *Lousonna*, des cavités correspondant à des tenons de fixation ou à des trous de louve étaient visibles sur la face supérieure.
Attribués à des autels par E. ESPÉRANDIEU (vol. 4, nos 2997 et 2998), ces reliefs auraient décoré une colonne de Jupiter placée à proximité d'un temple ; F. VIAN (*LIMC* 528) ne mentionne que le bloc portant Minerve et Mars, où ces divinités sont encadrées par deux anguipèdes, et on reconnaît Jupiter et Apollon sur l'autre bloc (J.-P. ADAM et F. JAMBON, 1972, p. 105). G.C. PICARD (1977, p. 101) a par la suite mis ces restes en rapport avec un ensemble comportant quatre constructions distinctes : un pilier votif, auquel appartient la gigantomachie, un édifice polygonal, un sanctuaire dédié à Minerve, qui pourrait toutefois être le même ouvrage que le précédent, et un autel. Ce serait donc un sanctuaire de grandes dimensions et, de même qu'à *Lousonna*, deux divinités y auraient été vénérées au même endroit. G.C. PICARD (1977, p. 102) interpréterait le pilier votif comme un monument funéraire, car il est arrivé que les colonnes à l'anguipède soient construites au-dessus de sépultures. Il est intéressant de reporter ici la possibilité de datation proposée par A. GRENIER (1958, p. 415), reprise ensuite par J.-P. ADAM et F. JAMBON (1972, p. 104) ; il signalait que l'inscription *CIL* XIII 3075 (*Esp* 4, n° 2997), mentionnant deux empereurs, pouvait associer Septime Sévère et Caracalla (198-211) plutôt que Marc Aurèle et Lucius Vérus[26], dans la mesure où *"c'est à l'époque sévérienne que les vieux thèmes mythologiques et notamment celui de la Gigantomachie (...) trouvent un regain de vogue"*...

[23] *The Hadrianic School*, Roma, 1967, p. 194.
[24] C. NORMAND, Les fouilles d'Yzeures (Indre-et-Loire) et la Gigantomachie inédite récemment découverte, in *L'Ami des monuments et des arts* 10, 1896, pp. 293-311 [p. 305].
[25] G. C. PICARD (1977, p. 101) signale qu'en Gaule, à plusieurs reprises des monuments joviens auraient fini dans les fondations d'églises ; un exemple nous concernant directement est celui de la colonne à l'anguipède de Vienne-en-Val, dont la base représentant Jupiter terrassant un géant fut récupérée pour la construction d'une église détruite à son tour entre le 6ème et le 9ème siècle (infra, p. 87).
[26] Par la mention des augustes au pluriel – *"Numinibus Augustorum"* –, cette inscription remonterait au plus tôt au règne commun de Marc Aurèle et de Lucius Vérus entre 161 et 169.



Fig. 32. Pilier d'Yzeures-sur-Creuse.

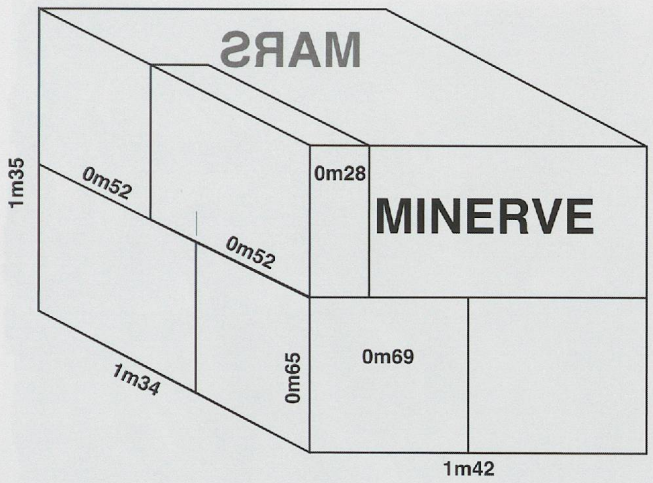


Fig. 33. Assemblage du bloc supérieur de la colonne de Jupiter d'Yzeures-sur-Creuse.

Leptis Magna (fig. 34 à 37)
(*LIMC* 489 – M. FLORIANI-SQUARCIAPINO, 1974)

Jusqu'en 1911 les Turcs avaient déjà procédé à quelques sondages, mais c'est à l'été 1920, une fois la région pacifiée, que les recherches commencèrent sur des bases sérieuses, à l'instigation des nouveaux occupants italiens. Deux blocs représentant des scènes de gigantomachie avaient été découverts en 1912 et 1916 à proximité de l'amphithéâtre, auquel ils avaient été attribués en un premier temps[27], et que P. ROMANELLI (1922, pp. 81-85)[28] publia en 1922. Ce sont des cubes en *marbre blanc*, parfois *bleuâtre*, de 90 cm de côté.
En réalité, des bases de ce type supportaient la première rangée de colonnes du temple du forum et sans doute celles placées aux extrémités de la rangée suivante; l'édifice, d'environ 11,50 x 12,50 m, était précédé d'un escalier monumental. Les neuf blocs qui nous sont parvenus, ou qu'on a pu reconstituer, illustraient des scènes de gigantomachie.

Le personnage de Jupiter est haut d'un peu plus de 65 cm, Apollon de près de 75 cm, tandis que Mars, sans son cimier, fait 82 cm. Les géants oscillent entre 45 et 75 cm, sauf lorsqu'en présence des Dioscures ils sont forcément plus petits, étant donné la place nécessaire pour reproduire en entier les cavaliers. La construction du forum de Leptis Magna est attribuée à Septime Sévère qui y était né en 146[29]; les travaux auraient commencé après les victoires qu'il avait remportées en Orient en 198, pour se terminer autour de 216 (J.B. WARD-PERKINS, 1993, p. 53): la monumentalité de l'escalier, du haut duquel le temple domine l'esplanade devant la basilique, rappelle la majesté et la toute-puissance impériales. Si P. ROMANELLI[30] y plaçait un lieu de culte consacré à la *Gens Septimia*, la famille de l'empereur, dans son récent état de la question, à partir de l'examen de l'inscription *IRT* 815c, J.B. WARD-PERKINS (1993, p. 53) émet l'hypothèse d'un temple dédié à la *CONCORDIA AUGUSTORUM*, le culte voué à l'empereur et à son fils contribuant alors à la paix et à la prospérité de l'Empire.

Les propositions de reconstitution

Les monuments de l'art grec ou romain que nous avons énumérés représentaient des géants avec les jambes remplacées par des corps de serpents se terminant par la tête du reptile, ou des divinités aux traits semblables à celles reproduites à *Lousonna*[31].
De nombreuses rémanences permettent de remonter à un original pergaménien, qu'il s'agisse des traits du visage des personnages ou de leurs vêtements: sans que nous choisissions entre la souffrance ou l'effroi, le géant sur le bas-relief du théâtre de Balbus (G. KLEINER, 1949, pp. 5-12, fig. 4 et 5)[32] reprend exactement l'expression du visage d'un de ses congénères de la frise du Grand autel de Pergame; un de ses frères du sarcophage du Vatican, sans parallèle précis, mais rappelant encore mieux la tragique scène de Pergame, semble regarder avec inquiétude en direction du ciel, d'où va partir le coup de foudre fatal (fig. 14).

---

[27] P. ROMANELLI, *Leptis Magna*, Roma, [1925], p. 153.
[28] *"Sono i Dioscuri, i divini gemelli, venerati dai cavalieri dell'esercito romano, e, ciò che più conta forse, dato il luogo dove i due blocchi furono rinvenuti, protettori dei professionisti del circo."* (p. 83).
[29] J. B. WARD-PERKINS (1993, p. 104) suggère lui aussi un possible début de ce programme édilitaire sous le règne de Commode.
[30] *EAA* 4, sv. *Leptis Magna*, pp. 572-594 [p. 586].
[31] Une première étude avait été rendue possible en 1983 par un crédit du Département de l'instruction publique et des cultes du canton de Vaud. Il importe de rappeler ici le travail de Ruth-Aimée Roch, la dessinatrice qui réalisa les premières restitutions. Par la suite, Pascal Friedemann, Max Klausener, Michèle Bosserdet et Evelyne Broillet-Ramjoué ont contribué aux retouches qu'imposèrent nos... révélations successives. Gaston Clivaz, dessinateur de l'Institut de géographie de l'Université de Lausanne, a réalisé le montage des planches et les ultimes corrections, Laurent Dubois, photographe de la Bibliothèque cantonale et universitaire, a effectué les prises de vues dans les ouvrages qui y sont déposés. Les photographies des sculptures utilisées comme parallèles ne comportent pas d'échelle; les dimensions des personnages, ainsi que celles des pièce sculptées dont ils proviennent, sont reportées sous les sites utilisés pour nos propositions de reconstitution (supra, pp. 49-59). Fait exception le couvercle de pyxis de la planche 4b.
[32] Si les identifications les plus récentes (supra, p. 54) font attribuer ce bas-relief au théâtre de Balbus (*LIMC* 484), on estimait initialement qu'il provenait du temple de Tellus (F. VIAN, 1951, p. 85, n° 45).



Fig. 34. Apollon et Jupiter.



Fig. 35. Hélios et Sélènè.



Fig. 36. Mars et Vénus.



Fig. 37. Dioscures et géants.

Leptis Magna, scènes de gigantomachie.



Fig. 38. Sens, géant.

Tout comme ces attitudes pathétiques, le mouvement des vêtements visible sur le fragment de Sens (*LIMC* 523) mais surtout celui caractérisant le personnage d'Arlon[33], constituent eux aussi (fig. 38 et 39) une rémanence évidente de l'art caractéristique du Grand autel[34].

Plusieurs détails repérés sur des originaux hellénistiques ou provenant d'Asie Mineure peuvent enfin être observés sur les autres sculptures prises en compte : en plus de l'impression de vitalité donnée par un des géants de Priène (fig. 40), signalons la position parfaitement identique du géant qui, à Pergame et à Aphrodisias, combat avec le bras protégé par une peau de bête (fig. 24 et 30). Relevons aussi la position semblable, le buste dressé, de géants présents à Pergame et sur le bas-relief attribué au théâtre de Balbus à Rome (pl. 2'b et c). Apollon porte un carquois à Pergame, mais aussi à Termessos (fig. 28) et Lagina (pl. 6b, c et d). A Lagina et à Leptis Magna des divinités marchent sur la partie serpentiforme du corps d'un géant (fig. 27 et 34 à 36). A Pergame, de même qu'à Leptis Magna, un géant à genoux, penché en avant, se cache le visage entre ses bras croisés (fig. 25 et 36).



Fig. 39. Arlon, géant anthropomorphe.

Les reconstitutions que nous avons proposées reposent sur la présence de gestes parfaitement identiques de la part des personnages comparés[35]. Certes, le pathétique qu'expriment les visages des géants de Pergame ne peut être retrouvé sur les personnages de *Lousonna,* ne serait-ce qu'en raison de l'échelle plus petite à laquelle ils sont réalisés ; l'attitude de certains d'entre eux suscitera cependant de précieux parallèles, non seulement avec des réalisations de Gaule voisine, mais même avec des

[33] Ce bloc n'est pas celui répertorié par F. VIAN (*LIMC* 531). De provenance indéterminée, il figure dans le catalogue d'E. ESPÉRANDIEU (vol. 5) sous le numéro 4107. Le personnage agenouillé est entièrement anthropomorphe ; trouvé sur un site qui a restitué les restes d'une colonne à l'anguipède et d'une gigantomachie, ce bas-relief est frappant par ses indiscutables rémanences pergaméniennes (F. LOES, Découvertes romaines faites à Arlon en 1907, in *Annales du 21e congrès de la Fédération Archéologique et Historique de Belgique (Liège, 1909). Tome 2. Rapports et mémoires,* Liège, 1909, pp. 253-268 [p. 266]).

[34] S'il n'est malheureusement pas possible de prétendre que les sculpteurs connaissaient les originaux, des reproductions de ceux-ci devaient vraisemblablement circuler et un lien plus ou moins direct peut ainsi être proposé (infra, p. 81). Le problème des cahiers de modèles est posé par P. BRUNEAU, Perspectives sur un domaine encore mal exploré de l'art antique, in *REG* 79, 1966, pp. 704-726 [p. 711].

[35] A. VON SALIS (1940, p. 148) proposait un modèle commun aux représentations de deux géants dont la seule similitude était de porter une pierre sur une épaule ; pourtant l'un d'entre eux la tenait des deux mains et l'autre avait la main gauche sur la hanche…



Fig. 40. Priène, géant.

sculptures d'Asie Mineure, comme pour le géant saisissant une pierre (fragment B2b).

Il convient d'insister sur le fait que ces reconstitutions ne peuvent être que des propositions: par la comparaison des restes étudiés avec les gigantomachies du monde romain encore existantes, elles fournissent la variante ayant objectivement, d'un point de vue statistique serions-nous tenté de dire, le plus de probabilités d'être présente sur le monument du site lémanique; toute autre possibilité ne pourra être exclue, et de cas en cas nos propositions seront plus ou moins convaincantes. Mais d'autres reconstitutions peuvent étonner par leur hardiesse eu égard à l'état fragmentaire des bas-reliefs encore disponibles: que l'on songe aux métopes de la frise dorique de la façade est du Parthénon (*LIMC* 18) ou à la décoration du théâtre de Corinthe (*LIMC* 481).

Ce travail s'est fait sur la base de l'examen des gigantomachies répertoriées par F. VIAN (1988), des recueils de S. REINACH (1909 sqq.) et E. ESPÉRANDIEU (1907 sqq.) ainsi que des volumes du *CSIR* parus jusqu'en 1998[36], cette démarche permettant de pondérer nos reconstitutions en les comparant à l'ensemble de la production sculptée: sauf exception, nous avons renoncé à recourir à l'iconographie d'œuvres d'art qui, comme les métopes de la frise dorique de la façade est du Parthénon – à l'origine pourtant d'une bonne partie de l'imagerie monumentale des géants – ou comme le théâtre de Corinthe[37], nous sont justement connues essentiellement par des propositions de reconstitution[38].

Le respect des modèles originaux, auquel nous nous sommes astreint lors de la reconstitution des personnages, doit être souligné, puisque nous n'avons retenu que des positions déjà

[36] Le volume consacré aux établissements mineurs d'Helvétie (C. NEUKOM, 2002), incluant les blocs de la présente étude (pp. 76-81), était encore en cours de rédaction. Il comporte des interprétations parfois différentes des fragments étudiés.

[37] M. C. STURGEON, *Corinth. Sculpture. The Reliefs from the Theater*, Princeton, 1977.

[38] Quelques découvertes sont venues compléter l'état de la question fait par F. VIAN (1988) dans le *LIMC:*

- un géant anguipède tenant le bras d'Athéna, présent sur un fragment de cratère apulien attribué au peintre de Darius, autour de 340 avant J.-C., et provenant d'une collection privée anonyme de Genève. Les divers fragments disponibles laissent conclure à une scène comportant plus de quatre-vingts personnages (K. SCHAUENBURG, *Studien zu unteritalischen Vasenmalerei*, Band IV/V, Kiel, 2002, pp. 40-47 et p. 161, fig. 80).
- un géant anguipède ailé sur un acrotère provenant vraisemblablement d'Etrurie et que l'on peut aisément ramener au Grand autel de Pergame (M. J. STRAZZULA, 1991, p. 1164): la datation de ce monument dans l'inventaire de l'Art Institute of Chicago – 4th-3rd century b. C. –, et qui est reprise telle quelle dans la légende de la fig. 1 à la p. 1165, prête pour le moins à confusion…
- le tronc et le bas du corps serpentiforme d'un géant en ronde bosse provenant d'un acrotère qui décorait un mausolée de la fin du 1er siècle après J.-C. à Altino, près de Venise (B.M. SCARFI – M. TOMBOLANI, *Altino preromana e romana*, Musile di Piave, 1987, p. 150, fig. 36): interprété jusqu'ici comme un triton à partir de ses jambes squamées, le monstre est ailé, ce qui nous ferait plutôt pencher pour un géant que caractériseraient d'ailleurs dans ce cas aussi d'indiscutables rémanences pergaméniennes rappelant la créature ailée mais aux jambes humaines qu'Athéna saisit par les cheveux sur la frise du Grand autel. Bien qu'elle propose l'existence de tritons ailés, N. ICARD-GIANOLIO (*LIMC*, vol. 8.1, sv. *Tritones*, pp. 73-85 [p. 84]) ne semble finalement en répertorier qu'un seul spécimen (*LIMC* 12). Dans l'iconographie étrusque on signalera une créature similaire qui a bel et bien des nageoires à l'endroit des ailes (*LIMC* vol. 8, sv. *Tritones (in Etruria)* 81).
- la jambe ophidienne d'un géant en ronde bosse trouvée à Aphrodisias parmi d'autres restes hors contexte archéologique (R.R.R. SMITH – C. RATTÉ, Archaeological Research at Aphrodisias in Caria, 1993, in *AJA* 99, 1995, pp. 33-58 [p. 54, fig. 30]),
- le bloc d'architrave décoré de géants et divinités du Musée National du Bardo à Tunis provenant vraisemblablement de la région de Mactar qui connut une forte activité édilitaire vers 165-175 (N. A. OUERTANI – N. duchesse MARTIN [sic] pour DE CHAISEMARTIN, A propos d'un bloc d'architrave à soffitte figuré au Musée National du Bardo, in *Africa* 10, 1988, pp. 56-96),
- le tronc d'un géant en marbre gris, s'inspirant des sculptures de Silahtaraǧa, qui remonterait au 2ème siècle après J.-C. et aurait été réutilisé dans une construction de la fin du 4ème siècle, attribuée à l'ensemble thermal d'une *villa* à Valdetorres de Jarama en Espagne (C. PUERTA – M.A. ELVIRA – T. ARTIGAS, La colección de esculturas hallada en Valdetorres de Jarama (Madrid), in *AEspA* 67, 1994, pp. 179-200 [pp. 182-183, fig. 1 et 2]),
- le géant sur un bas relief provenant du théâtre de Perge (supra, p. 28 – H. S. ALANYALI, 1996, p. 385), attribué au 1er quart du 3ème siècle après J.-C., et qui renverrait à un modèle provenant d'Aphrodisias.

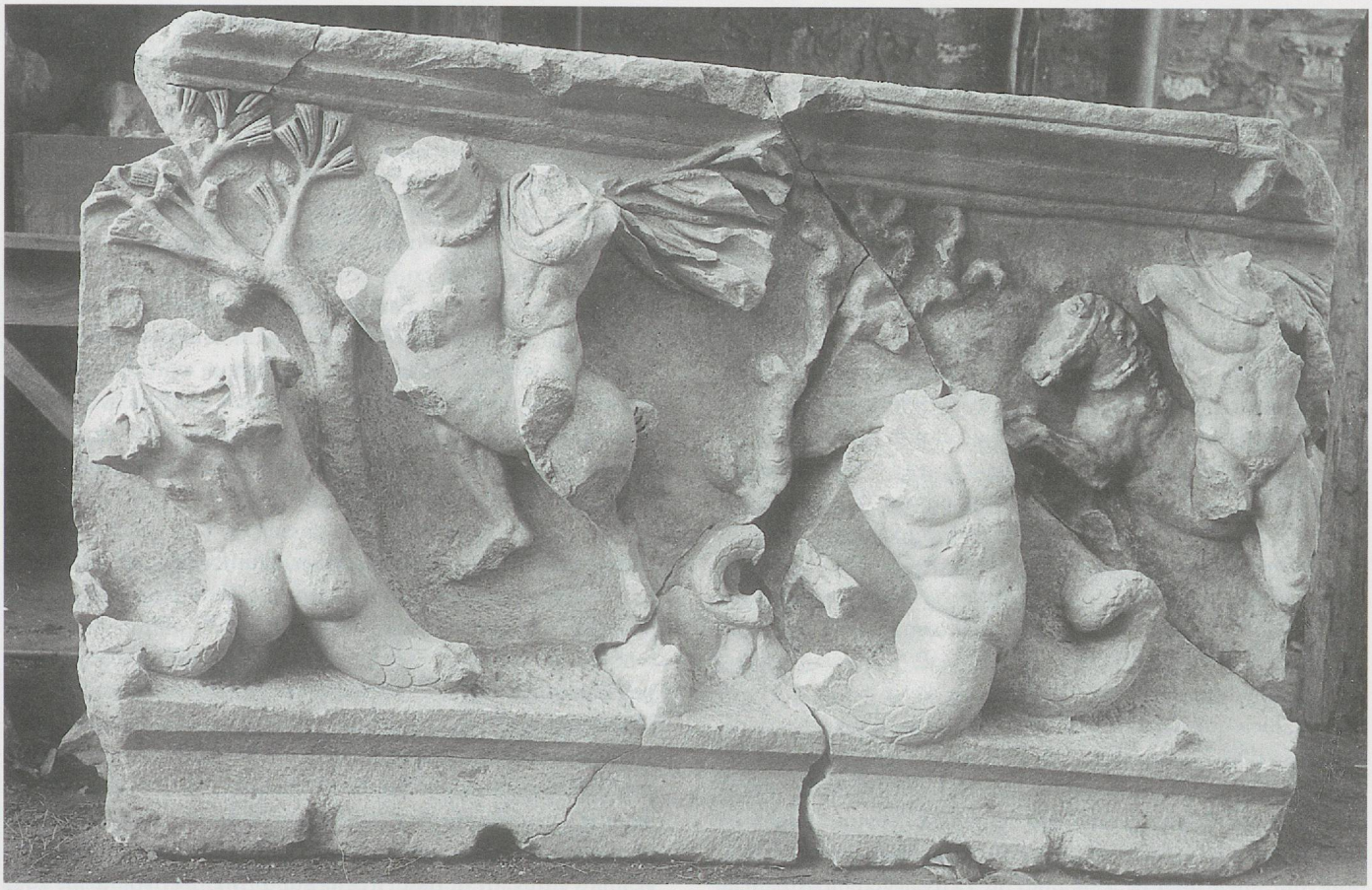


Fig. 41. Aphrodisias, Dioscures et géants.

existantes dans l'iconographie : la faible marge de manœuvre que nous laissaient les fragments étudiés ne nous a permis d'envisager aucune variation par rapport au thème initial dont auraient pris l'initiative celui qui avait fait construire cette œuvre d'art ou les artistes chargés de sa réalisation.

Si nous n'avons pas hésité à proposer une reconstitution, même pour les fragments les plus pauvres, à l'inverse nous n'avons tenté aucun regroupement des personnages obtenus : l'appartenance de ces blocs à une même sculpture pouvait être contestée, ne serait-ce qu'en raison de l'absence de surfaces de rupture communes, tant ces restes sont en mauvais état. Nous avons toutefois pu démontrer que leur facture indique qu'ils ont été travaillés de la même manière : une fois les quatre côtés de la plaque taillés, le dos et la face étaient dressés selon un procédé identique (supra, p. 19).

De même, nous ne pouvons que suggérer l'existence d'une polychromie sur le monument que nous étudions ici, très vraisemblablement présente si l'on se réfère aux traces de peinture encore observables à Delphes, Lagina ou Yzeures-sur-Creuse.

B1 Jupiter foudroyant (pl. 1)

Le roi de l'Olympe dans une telle position est caractéristique des gigantomachies : le personnage se tient debout, armé de son foudre. Ailleurs, Jupiter est souvent placé sur son trône, avec généralement un sceptre plutôt que son attribut fulgurant, qu'il retrouvera toutefois quand il sera représenté sous les traits d'un cavalier sur les colonnes à l'anguipède.

A l'examen des représentations de Zeus, on voit qu'à l'époque archaïque déjà son aspect est celui que nous lui connaissons sur la plupart des gigantomachies. Dès le premier quart du 7ème siècle avant J.-C., sur la céramique proto-corinthienne, il est porteur d'un foudre semblable à celui qu'il conservera par la suite dans l'iconographie jusqu'à l'époque romaine (*LIMC* vol. 8, sv. *Zeus* 16) ; sur le fronton du temple d'Artémis à Corfou, au début du 6ème siècle, la position que le maître de l'Olympe aura sur les gigantomachies est définie à son tour : debout, le bras droit foudroyant, il s'avance sur un adversaire qu'il saisit ici à bras le corps (*LIMC* vol. 8, sv. *Titanes* 2). Dès la fin du siècle, ce type de Zeus foudroyant se généralisera, avec un aspect presque identique dans divers endroits de la Grèce[39].

[39] Entre 500 et 480 de nombreuses statuettes en bronze, provenant d'Athènes ou d'Olympie le représentent ainsi (*LIMC* vol. 8, sv. *Zeus* 29), certains auteurs renvoyant d'ailleurs à "Zeus olympien".

Si, sur les gigantomachies des vases à figures noires, Zeus était placé sur un char en compagnie d'Héraclès, sur ceux à figures rouges il participe à pied au combat avec les géants : tenant son foudre de la main droite (*LIMC* 299, 312, 313, 315, 318, 322, 329), il a souvent son sceptre dans l'autre (*LIMC* 312, 313, 315, 318, 322) ; s'il est parfois vêtu d'une tunique (*LIMC* 299, 329), il est fréquemment nu, avec sur les épaules seulement un vêtement semblable à celui qu'il portera à *Lousonna* (*LIMC* 312, 313, 315, 318, 322). F. VIAN ne propose plus que quatre cas dans lesquels Zeus combat encore sur un char (*LIMC* 303, 390, 391 et 396), revêtu d'un large drapé : sur le calice *LIMC* 303, il est seul sur son véhicule et, tout comme sur *LIMC* 396, il tient son sceptre avec la main qui conduit les chevaux.
A partir de 470, sa représentation à pied et non plus sur un char de combat semble se généraliser sur les vases à figures rouges (*LIMC* 338 à 340, puis *LIMC* 312) ; sa position paraît se figer, comme s'il devait dès lors faire intervenir sa majesté et non plus la puissance de son foudre.
Deux facteurs ont guidé nos propositions de reconstitution : le foudre tenu dans la main droite et cette composante vestimentaire que D. VAN BERCHEM (1944, p. 129) décrivait comme une chlamyde : des éléments visibles à Pergame et à Leptis Magna, bien que dans le premier cas, plus que d'une chlamyde, il s'agisse d'un vaste drapé. Sur le pilier d'Yzeures-sur-Creuse, dont nous nous sommes principalement inspiré dans la mesure où il s'agissait d'une production régionale, le mouvement est atténué par une position du bas du corps beaucoup plus statique que sur l'autel de Pergame, où Zeus, légèrement penché en arrière, s'apprête à frapper impitoyablement les révoltés en prenant appui sur sa jambe droite : une représentation différente de celle du Jupiter de Leptis Magna, campé sur ses jambes apparemment écartées (fig. 34) et dont, tout comme à *Lousonna,* le foudre entamait le cadre du bloc.

B2 Géants anguipèdes (fig. 8)

Dans les paragraphes suivants, nous allons examiner séparément les deux personnages du deuxième bloc, en commençant par celui qui en occupe la face principale[40].

B2a Géant succombant (pl. 2' et 2")

Alors que les géants de dos sont les plus fréquents dans l'iconographie, on précisera qu'ici le personnage est tourné vers la droite, levant son bras droit dans un geste que l'on s'efforce d'imaginer.

Il est frappant de constater que la posture de ce géant est, chez ces guerriers, une des rares de toute l'iconographie hellénistique et romaine qui puisse être mise en rapport avec un original archaïque. La présence fréquente et durable d'un géant succombant dans la décoration des vases attiques à partir de l'époque de la figure noire pourrait avoir contribué à sa diffusion, puis à sa survie ; l'examen des représentations existantes permettrait d'en suivre une lente évolution vers le modèle qui sera utilisé à *Lousonna*, même si l'on ignore tout des relais qui peuvent avoir jalonné un intervalle de plus de six siècles… Bien évidemment, il convient de souligner que de tout temps cette position a caractérisé les guerriers en mauvaise posture ou tombant sous les coups d'un ennemi[41].

La position de l'anguipède permet en effet immédiatement le renvoi à un archétype anthropomorphe, doté d'un équipement d'hoplite et généralement de dos, en perte d'équilibre ou esquissant un mouvement de fuite vers la droite (pl. 2"a à j). Cette position est bel et bien celle de notre géant[42].
Une des caractéristiques de ce personnage est aussi d'être équipé d'un bouclier, absent dans les gigantomachies animées par des anguipèdes, tout comme la lance avec laquelle il se défend.
Si, avec une certaine prudence toutefois, il est possible d'imaginer une attitude de fuite chez ce guerrier – nous voyons des géants s'enfuyant devant Athéna sur *LIMC* 247 (pl. 2"a), 252f (pl. 2"b), 254d, 254m (pl. 2"c), 254r (pl. 2"d), 254v, 260c, 261g, 265…[43] –, il faut surtout insister sur la présence de géants qui tombent vers la droite, le dos tourné à l'observateur (pl. 2"f et i)[44]. La position du guerrier tombé sur ses deux genoux est celle qui correspondrait le plus à celle de notre anguipède : nous en avons trouvé une bonne représentation sur *LIMC* 263b (pl. 2"f) et 283.

Ces vases peints auraient été produits dans quelques ateliers actifs à partir des années 540, mais surtout de 500 à 480[45] : l'adversaire d'Athéna y est souvent identifié comme étant le géant Encélade (B. M. HOLDEN, 1964, p. 18). Le recours à un personnage occupant cette position se limite presque exclusivement aux scènes de combat singulier dans lesquelles intervient cette divinité, bien que, occasionnellement, d'autres dieux aient pour antagoniste le géant succombant[46]. Sur des vases épigraphes à figures rouges, Zeus est représenté à plusieurs reprises

[40] Jusqu'ici, seuls ce bloc et le précédent avaient été publiés (D. VAN BERCHEM, 1944).
[41] Songeons au combattant renversé par Déxiléos sur la stèle du Musée du Céramique à Athènes, qui remonte à 394 avant J.-C. (S. ENSOLI, *L'Heróon di Dexileos nel Ceramico di Atene*, Roma, 1987 [Atti della Accademia Nazionale dei Lincei. Memorie morali, serie 8. 29.2]). Voir aussi la p. 45, n. 65.
[42] Il est attribuable au schéma *IV : course agenouillée* défini par F. VIAN (1952a, p. 31).
[43] Signalons la position identique d'un géant aux prises avec Hermès *LIMC* 295 (pl. 2"j). Sur un vase à figures rouges (*LIMC* 339), c'est Zeus qui combat un géant lui tournant le dos.
[44] Voir aussi *LIMC* 180, 188, 232d, 239, 254p, 258f, 262m (pl. 2"e), 263a et 312 (pl. 2"k), cette dernière représentation sur un vase à figures rouges, tandis que sur *LIMC* 309 le géant fait face à l'observateur.
[45] A partir de la classification de J.-D. BEAZLEY (*Attic Black-Figure Vase Painters*, Oxford, 1956), F. VIAN (1988) mentionne un grand nombre de pièces attribuables principalement aux peintres de la classe d'Athènes 581 et du groupe d'Haimon.
[46] Nous mentionnerons les représentations de Poséidon *LIMC* 269a (pl. 2"g), 269c (pl. 2"h), 271 et 280.

en lutte avec Porphyrion[47], lui aussi de dos, tombé sur les genoux[48], rappelant à nouveau l'anguipède opposé à Jupiter dans les combats hellénistiques et d'époque romaine[49].
Malgré les fréquentes apparitions d'Athéna comme adversaire du géant de dos, ce type de scène remontant presque exclusivement à la période de la peinture à figures noires, il ne nous est naturellement pas possible d'en déduire que cette déesse aurait participé au combat de *Lousonna*.

Une fois que le géant aura définitivement pris l'aspect d'un anguipède, la position que nous examinons ici continuera d'être caractéristique des monstres participant à un combat singulier. Sur la frise dorique de la façade est du Parthénon (F. VIAN, 1988, vol. 4.1, figure à la p. 201 – *LIMC* 18) où ils étaient encore anthropomorphes, on en compte au moins quatre – sur les métopes 4, 8, 11 et 13, mais 3 pourrait aussi être prise en considération –; à Pergame, les adversaires de Triton et d'Amphitrite et au moins une demi-douzaine d'autres géants, tour à tour sous des traits humains ou ophidiens (F. VIAN, 1988, vol. 4.1, pp. 203-204 – *LIMC* 24), succombent dans une attitude semblable.
Le géant tombant sur ses genoux est aussi exploité par les sculpteurs lorsqu'ils disposent d'une surface réduite, mais suffisante pour y placer deux paires de combattants. A Leptis Magna, environ soixante-dix géants[50] sont observables et l'aspect d'une trentaine d'entre eux peut encore être reconstitué: trois tentent de s'échapper sur leurs corps de serpent ou ont une attitude très approchante, affrontant tour à tour Hélios, Cybèle sur un char tiré par des lions, et Apollon. Trois autres – opposés à Jupiter, Mars et un guerrier anonyme – saisissent une pierre ou un rocher (M. FLORIANI-SQUARCIAPINO, 1974, pl. I à XIV).
Le Grand autel de Zeus à Pergame (fig. 24), le relief du théâtre de Balbus à Rome (pl. 2'c), les balustrades découvertes à Aphrodisias (fig. 30 et 41), le sarcophage du Vatican (fig. 31), le pilier d'Yzeures-sur-Creuse (fig. 32), les bases de colonnes de Leptis Magna (fig. 34 et 37), tous ces monuments comportent des géants de dos, la tête tournée vers la gauche; souvent ils sont penchés à droite, et semblent même s'arc-bouter, ou en tout cas prendre leur élan, pour lancer un projectile ou pour frapper leur adversaire.
Si le groupe sculptural en ronde bosse de Silahtaraǧa, près de l'antique Byzance, restitue un anguipède dans une position identique à celui de *Lousonna* (pl. 2'd), il convient d'indiquer que ses bras manquant, il ne contribue en rien à nos tentatives de reconstitution. N. DE CHAISEMARTIN et E. ÖRGEN (1984, p. 85) rappellent d'ailleurs que cette posture compte parmi les trois que l'on rencontre dans presque tous les ensembles monumentaux représentant le combat des géants et des dieux[51]: ceci met notre bas-relief en étroit rapport avec les originaux d'Asie Mineure, même si les intermédiaires pourraient être nombreux pour remonter jusque-là. Mais les jambes écartées de notre personnage, qui tourne le dos à son adversaire, suggéreraient une attitude de fuite, ou en tout cas un mouvement de recul, que nous ne retrouvons sur aucun des exemplaires examinés où le géant tenterait plutôt de faire face à son agresseur.
Nous voyons enfin que le terrain montagneux sur lequel se déroule la bataille à *Lousonna,* reproduit précisément sur ce fragment, a aussi été choisi par les artistes ayant travaillé au théâtre de Balbus à Rome, à Sens (J.-P. ADAM *et alii,* 1987, p. 40) ou sur le sarcophage du Vatican; à l'inverse, il semble manquer à Pergame[52].

B2b Géant saisissant une pierre (pl. 3)

Le recours aux pierres comme projectiles apparaît très tôt dans l'iconographie des géants; le premier que nous ayons retrouvé, représenté saisissant une roche au sol, remonte aux années 400 à 390 sur l'amphore attique à figures rouges du Musée du Louvre S 1677 (*LIMC* 322 – fig. 12d).
Divers parallèles peuvent être évoqués pour le géant vu de face sur la tranche du bloc et prenant une pierre de la main droite; ainsi à Aphrodisias, où l'extrémité du bras manque cependant, à Sens où la rémanence stylistique pergaménienne est plus prononcée du fait de la vitalité du mouvement et en raison du plissé des vêtements: le monstre sacrilège est cependant de flanc ou de dos.

---

[47] Ainsi sur *LIMC* 315 où, avant restauration, on pouvait lire le nom de ΠΟΡ[ΦΥΡΙΩΝ]. Porphyrion, roi des géants (PINDARE *P.* 8, 12), est parfois opposé à d'autres adversaires, comme Héraclès, qui, si l'on en croit le Pseudo-APOLLODORE (1, 6, 2), l'achèvera après, il est vrai, qu'un coup de foudre lâché par Zeus l'eut déjà atteint.
[48] Voir ainsi le cratère du Petit Palais à Paris (vers 470 avant J.-C. – *LIMC* 331) et le cratère du Museo Nazionale de Ferrare T 300 VT (vers 440-430 avant J.-C. – *LIMC* 315).
[49] Sur un des caissons du temple de Priène (*LIMC* 26, p. 208, n° 1172) c'est Athéna qui continue d'être aux prises avec un géant succombant dans cette inconfortable position, mais on se souviendra que ce sanctuaire lui est précisément dédié.
[50] Si, dans deux cas, il semble bel et bien n'y avoir qu'un seul géant, alors que deux autres fois ils sont au nombre de trois et de quatre, généralement sur chaque face d'une base de colonne deux géants sont opposés à deux dieux: un dénombrement susceptible d'être étendu sans grands risques d'erreur aux blocs trop endommagés pour être interprétés de façon irréfutable. Une seule fois les géants semblent totalement absents, cédant le pas à trois divinités sacrifiantes.
[51] Trois types de géant sont fréquents sur la plupart des gigantomachies: en plus de celui que nous étudions ici – tournant le dos à l'observateur – ces deux auteurs mentionnent l'anguipède de face (notre type B2b) et celui étendu au sol sur le dos, mais aussi sur le ventre, et se protégeant la tête des bras (supra, p. 61). Notre reconstitution B7 nous montre le géant étendu dans une position parfaitement inédite si nous n'avions retenu le parallèle avec Delphes.
[52] Dès la fin du 5ème siècle avant J.-C., les géants sont représentés escaladant le ciel tout en déplaçant des montagnes dont l'entassement était censé faciliter leur entreprise (F. VIAN, 1988, vol. 4.1, p. 194): *"Trois fois ils s'efforcèrent de mettre Ossa sur Pélion, bien sûr! et de rouler sur Ossa l'Olympe avec ses frondaisons; mais trois fois le père des dieux disloqua de sa foudre cet amas de montagnes."* (VIRGILE, *georg.* 1, 281-283), mais ailleurs aussi: *"... car les Géants, à ce qu'on assure, voulurent conquérir le royaume des cieux et entassèrent, pour s'élever jusqu'aux astres, montagnes sur montagnes."* (OVIDE, *met.* 1, 152-153).



Fig. 42. Lagina, bloc décoré sur la tranche.

Finalement, nous avons trouvé sur la frise de l'Hécatéion de Lagina un parallèle proprement saisissant au bloc que nous présentons: il s'agit d'un géant succombant aux coups d'Héraclès reconnaissable à sa massue (A. SCHOBER, 1933, p. 42). Mais les parallèles entre *Lousonna* et Lagina ne se limitent pas à des éléments iconographiques: dans l'assemblage des pièces sculptées, on a eu les deux fois recours à la représentation de personnages sur la tranche des plaques placées à l'angle de la frise. Non seulement, mais les deux fois un géant se tenant agenouillé (sic) sur ses jambes serpentiformes se trouve à cet endroit (fig. 42).

A Pergame, du géant représenté dans cette attitude ne subsiste plus que le bras saisissant le projectile (F. VIAN, 1988, vol. 4.1, figure à la p. 203 – *LIMC* 24), tandis que Dionysos et une Ménade l'attaquent chacun d'un côté. Sur les métopes de la frise dorique de la façade est du Parthénon, à en croire la reconstitution proposée par C. PRASCHNIKER[53], ce géant est opposé à Hermès.

B3 Mars en guerrier (pl. 4)

A l'époque archaïque déjà, Mars est représenté portant un équipement militaire, sous réserve des détails vestimentaires propres à la contrée d'origine de certains monuments. Quelquefois on le repère nu dans des scènes de combat: ainsi pour Arès sur une amphore attique à figures noires (*LIMC* vol. 2, sv. *Arès* 33) et sur la frise nord du trésor des Siphniens à Delphes (*LIMC* vol. 2, sv. *Arès* 106), ces deux œuvres remontant à la seconde moitié du 6ème siècle avant J.-C.; Mars en armes est aussi représenté nu sur une statuette en bronze provenant d'Etrurie (*LIMC* vol. 2, sv. *Arès/Mars* 2).
Le personnage est ici caractéristique des gigantomachies, les combats d'autre nature auxquels participerait le dieu de la guerre étant beaucoup moins fréquents, surtout à l'époque romaine, où le personnage est le plus souvent en position statique, prenant appui sur son bouclier ou sur sa lance: cette dernière n'est de toute manière pas pointée sur un adversaire et l'usage du glaive paraît s'imposer lors du combat proprement dit.

Si nous nous en tenons à la contribution de F. VIAN au *LIMC*, une représentation d'Arès, identique au guerrier de *Lousonna* quant à la façon de tenir son arme, serait déjà repérable sur l'amphore à col à figures noires *LIMC* 114. L'amphore à figures noires *LIMC* 252f (pl. 2"b) comporte le dieu de la guerre tenant une lance d'une manière qui pourrait elle aussi convenir à la reconstitution du fragment de *Lousonna*, sous réserve de l'évolution de l'armement de ce personnage dans les gigantomachies d'époque romaine, raison pour laquelle nous ne l'avons pas retenue.
Un examen attentif du bas-relief permet d'affirmer que Mars pose le genou gauche sur le sol, excluant la position debout de la plupart des parallèles proposés; on pourrait dès lors l'imaginer en mauvaise posture au cours du combat, mais il est difficilement envisageable qu'une des divinités majeures de l'Olympe puisse succomber aux coups de son adversaire: il est plus vraisemblable que le corps étranger sur lequel il s'appuie soit celui d'un géant, qu'il plaque au sol à l'aide de sa jambière afin de pouvoir lui asséner un coup mieux ajusté.
Le torse de guerrier de *Lousonna* permet quelques comparaisons intéressantes, ainsi avec Lagina, ou plus encore avec Leptis

[53] *Parthenonstudien*, Augsburg/Wien, 1928, p. 191, fig. 118: cette illustration est reprise par F. VIAN (1988, vol. 4.1, p. 201, n° 1 – *LIMC* 18). Pour l'ensemble des métopes, voir E. BERGER (*Der Parthenon in Basel. Dokumentation zu den Metopen*, Basel, 1986): pour la sculpture que nous mentionnons, il renvoie cependant lui aussi à la proposition de C. PRASCHNIKER.



Fig. 43. Dioscure aux prises avec un géant saisissant une pierre au sol – amphore S 1677 du Musée du Louvre.

Magna (fig. 36), où Mars marche sur un des anguipèdes en tenant très vraisemblablement son arme de la même manière que notre personnage : cette façon d'immobiliser l'adversaire au sol s'apparente à une des attitudes caractéristiques définies par F. VIAN[54].

Nous mentionnerons le couvercle de pyxis 2973 (N363) du Musée du Louvre (*LIMC* 570) remontant à l'époque impériale et sur lequel nous voyons Mars sur un char terrassant un géant[55]. Ce document apporte des précisions sur l'équipement du dieu de la guerre (pl. 4b) qui porte une jambière d'un type identique à *Lousonna,* mais la façon dont est représentée la jambe gauche sur le fragment étudié implique que Mars est penché en avant, excluant l'existence d'un char.

Un autre élément de comparaison est le torse de guerrier du British Museum (inv. 1176.7) provenant du temple d'Athéna à Priène (pl. 4c) ; si, tout comme pour le géant de Silahtaraǧa (supra, p. 65), ce monument n'aide en rien à la recomposition des fragments lémaniques, il permet de mettre en évidence d'indiscutables similitudes avec l'art gréco-romain d'Asie Mineure.

B4 Dioscure (pl. 5)

Dès 460 avant J.-C., les Dioscures sont représentés à cheval (*LIMC* vol. 3, sv. *Dioskouroi* 2 et 3). Leur participation à la gigantomachie remonte aux années 420-400 sur les vases à figures rouges, quand ils apparaissent sur la péliké *LIMC* 319, un seul d'entre eux étant d'ailleurs monté : il peut être utile de revenir ici sur l'amphore *LIMC* 322 – légèrement postérieure – où, avec un Dioscure (fig. 43), nous avons repéré pour la première fois le géant saisissant une pierre au sol. A partir de ce moment-là, Castor et Pollux semblent participer à toutes les gigantomachies aux côtés des dieux du panthéon. On les trouve nus dès le deuxième quart du 4ème siècle sur la céramique italiote (*LIMC* vol. 3, sv. *Dioskouroi* 5) mais ils sont de face, ce qui ne correspond naturellement pas au bas-relief de *Lousonna*[56].

La présence contemporaine d'Hélios, divinité astrale au même titre que les Dioscures, n'a rien de gênant ; le Soleil n'intervient pas forcément comme planète, mais son image peut aussi être un renvoi au temps qui s'écoule durant ce combat auquel, dans ce cas, les Dioscures – médiateurs entre les puissances célestes et le monde chthonien – donneraient sa dimension spatiale : le commentaire de SERVIUS à Virgile (*Aen.* 6, 121-122) le confirme au moment où il met les deux cavaliers en rapport avec la constellation des Gémeaux. Cette fonction de symbole, tour à tour spatial ou temporel, paraît cependant interchangeable, E. WILL[57] privilégiant Hélios comme élément servant à donner sa portée universelle à cet événement afin de souligner *"l'importance considérable de l'action représentée pour le monde et pour l'humanité"*.

[54] F. VIAN (1952a, pp. 30-32) définit quatre schémas de combats épiques, mais l'attitude consistant à poser un pied sur l'ennemi en fuite est elle aussi caractéristique (ibid., p. 34).

[55] Cet objet a un diamètre de 6,2 cm. (A. DE RIDDER, *Les bronzes antiques du Louvre. Tome 2. Les Instruments,* Paris, 1915, p. 133).

[56] Nous avons malheureusement placé sens dessus dessous la photographie de ce fragment dans le rapport préliminaire présenté en 1987 (E. ABETEL, 1988, p. 14, pl. 5).

[57] *Le relief cultuel gréco-romain. Contribution à l'histoire de l'art de l'Empire romain,* Paris, 1955, pp. 283-284 (Bibliothèque des Ecoles Françaises d'Athènes et de Rome 183).



Fig. 44. Dioscure - sarcophage N° 783 de la Ny Carlsberg Glyptotek de Copenhague.

Divinisés par les Romains après leur victoire contre les Italiotes lors de la bataille du lac Régille, leur présence se justifiera à ce titre supplémentaire parmi les Olympiens. Héros auxquels leurs exploits vaudront une place aux côtés des dieux dans l'Empyrée (HORACE, *carm.* 3, 3, 9-12), les Dioscures ne peuvent de toute manière qu'être associés à ce qui est le type même du combat glorieux dans la littérature romaine. C'est vraisemblablement pour cette raison qu'on les rencontrera souvent comme assesseurs de Jupiter, ainsi dans le cas des statues dues à Hégias placées devant le temple de Jupiter Tonans à Rome (PLINE l'Ancien, *nat.* 34, 78). Dans un tel contexte, nous rappellerons la difficulté à localiser les Dioscures sur la frise du Grand autel de Pergame (supra, p. 51).
Selon PINDARE (*N.* 10, 55-58), les jumeaux auraient partagé leur temps entre le monde des dieux et les profondeurs de la Terre : leur nature chthonienne permettrait de les placer indifféremment aux côtés des géants ou des Olympiens et ils seraient de toute manière associés à cet événement où ces deux mondes se rencontrent.

Sur le stamnos 388 du Cabinet des Médailles de la Bibliothèque Nationale de Paris[58] un seul des deux cavaliers chevauche nu ; le peintre ayant, tout comme le sculpteur de *Lousonna,* décidé de ne rien cacher de sa nudité, le sexe est là aussi visible[59]. Le personnage est couronné de lauriers, ce qui laisse supposer une victoire lors d'une joute sportive, probablement au pugilat, l'identification de Pollux, celui des deux frères qui excellait dans cette discipline, étant confirmée par une inscription sur le vase. Ces données ne seront cependant pas suffisantes pour lui attribuer notre fragment, rien n'excluant sa présence, dans la même tenue, parmi les restes disparus. Cette identification serait d'autant plus incertaine qu'à Rome, la prééminence de celui des jumeaux passé maître dans l'art équestre reléguait le pugiliste Pollux – à cheval lui aussi – au second plan[60]. De toute façon, comme le dit F. GURY (1986, p. 629) pour leur iconographie à l'époque romaine *"... il semble vain (...) de chercher à les reconnaître nominalement"* et à *Lousonna*, aucun détail susceptible de permettre l'identification du Dioscure n'a survécu aux outrages du temps[61].
Un autre personnage est souvent à cheval dans une posture identique : il s'agit d'Hippolyte, nu sur sa monture, comme sur le sarcophage du Musée Lapidaire d'Art Païen d'Arles (*Esp* 1, n° 133 = *LIMC* vol. 5, sv. *Hippolytos I* 53)[62]. Il apparaît toutefois dans un récit mythologique d'une tout autre nature et sa présence ne serait envisageable que suite à une contamination par un apport étranger : son absence complète des gigantomachies nous permettra de l'écarter définitivement de nos propositions d'identification.

[58] *LIMC* vol. 3, sv. *Dioskouroi* 4.
[59] Il en est de même sur le sarcophage 783 de la Glyptothèque de Copenhague (infra, p. 69).
[60] Dans les poèmes homériques déjà, seul Castor était décrit comme cavalier, Pollux étant un pugiliste (*Il.* 3, 237 ; *Od.* 11, 300).
[61] A. HERMARY rappelle qu'un cavalier barbu pouvait lui aussi être identifié comme étant Pollux (Images de l'apothéose des Dioscures, in *BCH* 102, 1978, pp. 51-76 [p. 64, n. 47]).
[62] Voir aussi les nombreuses représentations in *LIMC* vol. 5, sv. *Hippolytos I* 10, 11, 58, 60... où, nu sur un cheval et avec le sexe bien visible, armé d'une lance il affronte un sanglier.

Sur un des blocs de Leptis Magna (fig. 37) les Dioscures, chevauchant de gauche à droite, déciment un groupe de géants. Cette double présence ne confirme toutefois pas forcément la disparition de la sculpture d'un des jumeaux du monument de *Lousonna,* car il serait aussi susceptible de ne jamais avoir été représenté ici: il arrive souvent qu'un seul d'entre eux ait été choisi, en raison du peu de place disponible (F. VIAN, 1952a, p. 144).
Cette remarque est d'autant plus pertinente qu'à Aphrodisias (fig. 41), où l'un des Dioscures est entièrement visible, n'apparaît en revanche que le cheval de son frère, sur le point d'entrer dans le champ de vision. Ce site nous offre un bon parallèle pour notre reconstitution: nu sur sa monture qui se dresse sur son arrière-train, le cavalier a de grandes similitudes avec celui que nous tentons de restituer. Mais un parallèle beaucoup plus frappant est fourni par le sarcophage 783 de la Glyptothèque de Copenhague (*LIMC* vol. 3, sv. *Dioskouroi* 162) de la fin du 3ème siècle après J.-C.: si, certes, nous ne sommes pas en présence d'une gigantomachie, là aussi le cavalier paraît disproportionné sur sa monture de petite taille (fig. 44).

Dans la mesure où, à certaines époques, l'empereur se choisira un césar, la présence des Dioscures pourrait même trouver une explication idéologique. Pour F. GURY (1986, p. 633), *"... les* Principes Iuventutis – dont dès le 3ème siècle le titre est porté par l'empereur en poste et par son successeur désigné – *sont comparables aux Castores de même que le couple uni d'un empereur et de son associé au pouvoir ou de son successeur".* De nombreuses inscriptions donnent le titre de *princeps iuventutis* aux deux fils de Septime Sévère – Antonin, le futur empereur Caracalla, et Geta – à l'époque duquel remonte précisément la gigantomachie de *Lousonna*-Vidy[63].
La participation des constellations à ce combat (supra, p. 22), contribue par ailleurs à renforcer la proposition d'une appartenance du bloc au Dioscure à une scène de gigantomachie.

Les restes que nous venons d'examiner ont fait l'objet d'une identification présentant de fortes probabilités de succès; il est opportun de souligner que les reconstitutions qui vont suivre seront beaucoup plus sujettes à caution, l'état des fragments sculptés qui nous sont parvenus ne permettant aucune certitude.

B5 Apollon archer (pl. 6)

La reconstitution, au départ certes aventureuse, que nous proposons, repose pourtant sur un grand nombre de parallèles où Apollon, quoique nu, s'impose par son attitude majestueuse. Son seul vêtement est constitué par un pan de tissu lui couvrant les épaules.



Fig. 45. Décoration du caisson d'un char – sarcophage du Palazzo Pallavicini-Rospigliosi à Rome.

Dès l'époque archaïque, Apollon est représenté nu et armé d'un arc[64]; il n'est jamais cuirassé et ce pourrait difficilement être le cas dans une gigantomachie, où un tel appareil semble réservé à Mars. Entre 410 et 390, il apparaît pour la première fois combattant les géants sous ces traits, sur une coupe (*LIMC* 318) et une amphore (*LIMC* 322) à figures rouges. Le recours à l'arc se généralise à partir du 4ème siècle avant J.-C. (*LIMC,* vol. 4.1, p. 260) et est confirmé, non seulement par les monuments examinés à des fins de reconstitution, mais aussi par les sources littéraires antiques, comme chez STACE: *"... le Délien bandait son arc immense..."* (*Ach.* 1, 487); *"... le géant Briarée se dressa contre l'armée du ciel faisant fi (...) des flèches de Phébus..."* (*Theb.* 2, 597) ou chez HORACE (*carm.* 3, 4, 60-61), qui en parlera comme de *"... celui dont jamais les épaules ne déposeront l'arc..."*

[63] Sur des monnaies ce titre est porté dès 196 par Caracalla et à partir de 200 par Geta (W. BERINGER, in *RE* XXII.2 (=1. Reihe, 44. Halbband), sv. *princeps iuventutis,* col. 2296-2311 [col. 2305]).
[64] Par exemple *LIMC* vol. 2, sv. *Apollon* 41 ou 430, statuettes de kouroi en bronze de la première moitié du 6ème siècle avant J.-C.

Tout comme à Pergame et à Lagina, un examen attentif du fragment nous montre que le bloc a été travaillé à l'endroit où passe la bretelle du carquois porté en bandoulière par le dieu. Bien qu'aucune trace n'en soit perceptible sur le fond de la scène – mais cet accessoire aurait aussi pu être peint sur la pierre – nous avons ici un indice probant pour l'identification de ce guerrier nu avec Apollon.

Si l'extrême pauvreté de notre fragment ne permet pas de lui donner pour parallèle un ouvrage déterminé, l'Hécateion de Lagina nous offre un excellent modèle dans notre tentative de reconstitution : tout comme à Pergame, Apollon est ici armé d'un arc qu'il est en train de bander ou dont il vient de décocher une flèche ; sur la frise de Termessos, connue seulement à partir de dessins du 19ème siècle (*LIMC* 29)[65], mais dont, avec Christian Aellen, nous avons pu rapporter des photos inédites (fig. 28), Apollon saisit une flèche dans son carquois ; à Leptis Magna, vêtu de la même manière (fig. 34), il serait en train de bander son arc (M. FLORIANI-SQUARCIAPINO, 1974, p. 14) et porte une chlamyde pour tout vêtement.
Il est vrai que d'autres identifications peuvent être envisagées : ainsi à Yzeures-sur-Creuse, où E. ESPÉRANDIEU (vol. 4, n° 2998) – sa proposition sera reprise par J.-P. ADAM et F. JAMBON (1972, p. 104) – voit plutôt une représentation de Mars en raison d'attributs différents : un court glaive et un bouclier circulaire. A Aphrodisias, Hercule se tient dans une position semblable mais il porte la peau de lion formant son couvre-chef caractéristique, dont les naseaux sont encore visibles.
Dans le temple 29 de l'Altbachtal (E. GOSE, 1972, fig. 23), le buste d'une statue attribuée à Mercure à partir des restes d'un caducée encore observables sur l'épaule gauche (ibid., p. 5) porte lui aussi pour tout vêtement un pan de draperie posé sur cette même épaule.
Une autre divinité masculine remplissant les mêmes conditions – et notre énumération n'est pas exhaustive – pourrait être Silvain[66], dont la présence est d'ailleurs suggérée à Leptis Magna.
Dans la présentation des fragments de la gigantomachie du volume du *CSIR* consacré à la Suisse occidentale, C. NEUKOM (2002, p. 78) propose de voir ici une représentation d'Hercule : à cette fin, elle interprète comme une tête de lion les quelques marques d'outil sur le fond de la scène, sous le bras du personnage. Si une identification de ces traces devait être envisagée – mais on pourra aussi y voir un aigle – nous opterions quant à nous pour un motif végétal : on peut se demander ce qui justifierait la présence d'une tête de lion à cet endroit et pour quelle raison elle aurait impliqué l'identification du personnage avec Hercule, car alors c'est comme couvre-chef qu'il aurait utilisé la dépouille du lion[67]. Par contre, un des géants d'Aphrodisias se protège d'une peau de lion (fig. 30), la tête de l'animal pendant sous son bras. Dans notre cas, le pan de chlamyde que nous voyons sur le fragment de bas-relief nous fera exclure la présence d'un ophidien, tandis que les traces de la bretelle du carquois lui passant sur l'épaule rendront irréfutable l'identification avec Apollon.

B6 Char du Soleil (pl. 7)

Au-delà de la forme du fragment sculpté, le motif le décorant en rend l'attribution irréfutable : l'examen des recueils comportant des représentations de chars[68] confirme le recours à des éléments floraux pour la décoration des caissons (fig. 45), des motifs aucunement liés à une divinité particulière et que les faibles dimensions de notre bas-relief peuvent fort bien avoir ramené à l'image de quelques pétales…
L'absence de toute trace de roue ne s'oppose pas à la proposition que nous faisons ici : à Pergame aussi ne subsistent que les chevaux d'un seul attelage, le caisson et la roue du char, parties qui n'avaient pu être réalisées que par un ajout au bloc principal de la frise, ayant été arrachés lors de la destruction du Grand autel. Même des ouvrages provinciaux, dont on peut attendre une réalisation moins sophistiquée, ont comporté des compléments en ronde bosse, fixés après coup et non taillés dans la masse ; nous en voulons pour simple exemple le bras gauche du personnage barbu A8 (supra, p. 17) trouvé avec les restes de la gigantomachie : contre le fond du bas-relief, aujourd'hui accessible parce que son coude a disparu, est observable le trou de fixation de la tige métallique supportant sans doute le bras.
La façon dont tombe le vêtement de celui qui devait être le conducteur du char semble montrer que cet attelage, bien que ses chevaux paraissent effrayés, ne prenait pas une part directe au combat.
La bataille opposant les dieux aux géants se déroula en présence des constellations et des divinités astrales (supra, p. 22 et p. 67) indispensables pour donner une dimension cosmique à cet événement qu'elles fixent dans l'espace et dans le temps[69]. Contrairement à ce qu'affirme F. VIAN (1988, vol. 4.1, p. 264

[65] F. VIAN reprend en effet le dessin publié par G. HIRSCHFELD (1881, p. 157).
[66] Ainsi P. F. DORSEY, *The Cult of Silvanus : a Study in Roman Folk Religion*, Leiden – New York, 1992, pl. 1 (Columbia Studies in the Classical Tradition 20).
[67] Comme c'est déjà le cas sur les vases attiques à figures noires (*LIMC* 120 et 123), puis sur l'amphore S 1677 à figures rouges du Louvre (fig. 12a), sur la frise de l'Hécatéion de Lagina (A. SCHOBER, 1933, pl. 20) ou sur une des balustrades d'Aphrodisias (P. LINANT DE BELLEFONDS, The Mythological Reliefs from the Agora Gate, in *Aphrodisias Papers* 3, Ann Arbor, 1996, pp. 174-186 [p. 176, fig. 2] [JRA Suppl. 20])…
[68] Voir, parmi d'autres, les fig. 26.2, 49.2, 62.3, 81.2, 82.2, 93.3 ou 100.2… représentant le char de Sélènè, in H. SICHTERMANN (1992), ou les sarcophages dionysiaques 59 (pl. 69), 140 (pl. 161), 142 (pl. 170) et 223 (pl. 232) répertoriés in F. MATZ, *Die dionysischen Sarkophage*. 1-3, Berlin, 1968-1969 (Die antiken Sarkophagreliefs 4.1-3).
[69] F. VIAN (1952a, p. 144) attribue à Phidias l'idée de placer ce combat dans un cadre cosmique.

– *LIMC* 526), vraisemblablement induit en erreur par l'interprétation que nous en avions faite en 1987 à l'Ecole Normale Supérieure de Paris (E. ABETEL, 1988, p. 15 et p. 18, pl. 7), ce n'est pas à Sélénè que nous aurions affaire mais, dans l'état actuel de la question, c'est bel et bien l'identification avec Hélios qui s'impose.

Les sources antiques indiquent, certes, que d'autres protagonistes participent au combat montés sur un char, comme Hercule[70], que son habillement permettrait bien vite d'écarter, ou comme Athéna[71] sur un quadrige de la frise du *pronaos* du temple ionique de Poséidon à Sounion (F. VIAN, 1988, vol. 4.1, figure à la p. 201 – *LIMC* 17) : au vu des parallèles disponibles, et en raison de l'importance moins grande d'Athéna après la période classique, la présence d'une divinité féminine sur le char de *Lousonna* devient des plus aléatoires et ce, bien que sur les métopes de la frise dorique de la façade est du Parthénon, trois chars sur quatre aient été conduits par des déesses[72]. Il en va de même pour Sélènè, présente sur de nombreux attelages de toutes sortes dans la sculpture gréco-romaine, mais qui, à Pergame, pendant qu'Hélios conduit un bige, suit le combat assise en amazone sur un cheval recouvert d'une peau de fauve.

Sur les métopes de la frise dorique de la façade est du Parthénon (F. VIAN, 1988, p. 201, n° 14 – *LIMC* 18) ainsi qu'à Pergame (ibid., figure à la p. 202 – *LIMC* 23), c'est Hélios qui est visible sur son char. La mise en parallèle avec le fragment étudié est rendue difficile par le peu d'éléments encore disponibles, plaçant l'archéologue face à un choix délicat : l'attitude statique qu'indique le pan de vêtement encore observable s'oppose, par exemple, à la fougue caractérisant Hélios sur le monument de Pergame. En dernier ressort, la proposition de reconstitution d'un des bas-reliefs du temple d'Athéna à Priène (fig. 46) nous a à notre tour définitivement fait pencher pour la solution consistant à voir ici le dieu Soleil (ibid., p. 208, n° 1168 – *LIMC* 26).

Sa personnification sous les traits d'un aurige ne donne lieu à aucune hésitation : si nous nous en tenons aux informations que l'on peut tirer des différentes gigantomachies, qu'il s'agisse de la céramique peinte ou de la sculpture, Hélios apparaît toujours vêtu du long drapé, attribut caractéristique des auriges, et qu'il porte dès 510-500 avant J.-C. (*LIMC* vol. 4, sv. *Hélios/Sol* 2) ; à partir du début du 5ème siècle, il aura en outre les traits d'un homme imberbe. Lorsque l'attelage est reproduit de côté, le pan du chiton apparaît toujours derrière le caisson du char (*LIMC* vol. 4, sv. *Hélios/Sol* 22 à 28), ce que nous constatons justement à *Lousonna*. Pour J. C. CARTER (1983, p. 133), le long vêtement, d'apparence féminin, serait précisément un des attributs d'Hélios, comme à Priène (pl. 7b) et à Pergame (pl. 7c).

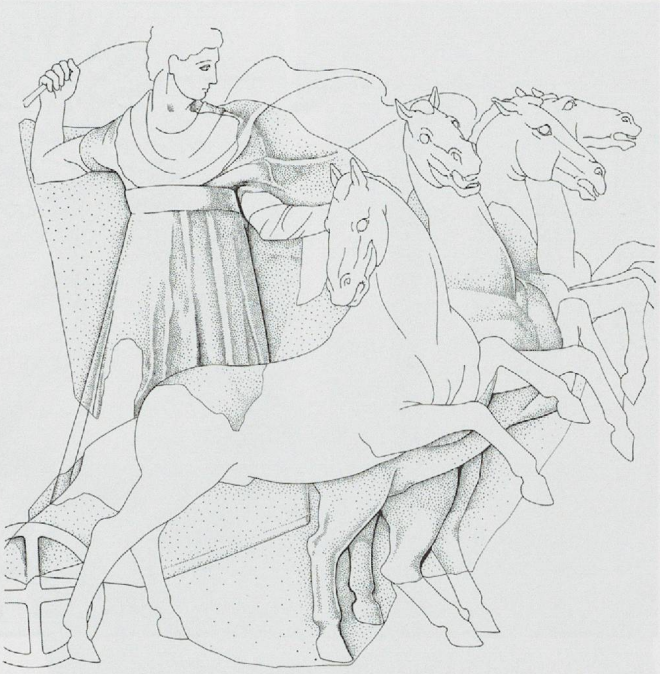


Fig. 46. Autel d'Athéna à Priène, Hélios sur son char - reconstitution du bas-relief ornant un des caissons.

Pronaos du temple de Poséidon à Sounion					Athéna
Métopes de la frise est du Parthénon	Hélios	Héra[73]	Artémis	Amphitrite	
Caisson du temple d'Athéna à Priène	Hélios				
Grand autel de Zeus à Pergame	Hélios				
Métope du temple d'Athéna à Ilion	Hélios				
Frise du théâtre de Perge	Hélios				

Tableau 2. Divinités conduisant les chars sur les gigantomachies dans l'art monumental, lorsqu'elles sont identifiées.

Si à *Lousonna* l'identification de Mars, d'un des Dioscures et d'Apollon, à partir des sculptures de gigantomachies hellénistiques ou romaines, ne fait guère de doute, celle de la divinité montée sur le char pose quelques problèmes. Nous avons répertorié dans ce tableau les auriges portant un vêtement semblable à celui observé sur le fragment de *Lousonna*. A la lecture de ce tableau, l'attribution du fragment B6 au char d'Hélios se justifie par la présence presque exclusive du Soleil dans cette position. Il faudrait évoquer le *pronaos* du temple de Poséidon à Sounion, ou les métopes de la frise dorique de la façade est du Parthénon – elles comportent rien moins que quatre chars sur les quatorze tableaux qu'elles nous ont transmis – pour envisager une autre identification de notre aurige.

[70] *"... le quadrige du haut duquel Héraclès envoya ses traits ailés dans les flancs des Géants..."* (EURIPIDE, *Herc.* 179).

[71] *"Non, non, par Athéna-Niké, qui sur son char combattit près de Zeus la horde des Géants..."* (EURIPIDE, *Ion* 1528-1529).

[72] Il convient de rappeler qu'il existe de nombreux personnages féminins sur un char, et non seulement dans les gigantomachies, songeons aux scènes décorant des sarcophages.

[73] Les chevaux sont ailés (F. VIAN, 1988, vol. 4.1, p. 201, n° 7 – *LIMC* 18).

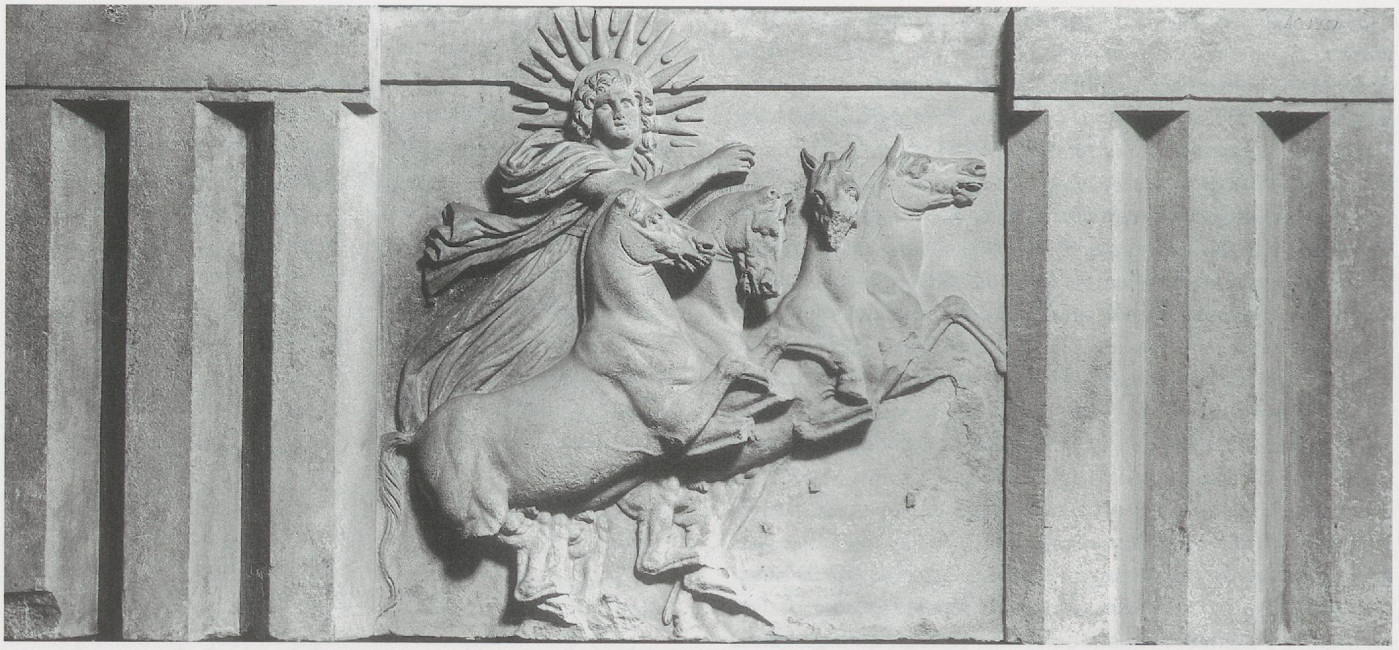


Fig. 47. Temple d'Athéna à Ilion, Hélios sur son char.

Sur une métope du temple d'Athéna à Ilion (*LIMC* 22), actuellement conservée au Pergamon Museum de Berlin (fig. 47), se trouve une des plus remarquables représentations d'Hélios : le Soleil, dont la sculpture pourrait remonter à la période entre 301 et 281 avant J.-C. (B.M. HOLDEN, 1964, p. 20), ne prend pas part à la gigantomachie, mais assiste à la bataille sans intervenir personnellement[74]. Le combat des géants et des dieux est le sujet d'une autre série de métopes de cet édifice, avec lesquelles cette représentation de l'astre solaire n'a pu être mise en rapport direct. Tout comme pour le second des Dioscures, le char du dieu solaire n'est que suggéré (B.M. HOLDEN, 1964, pp. 7-8).

Le char d'Hélios était déjà mentionné par les auteurs du 7ème siècle avant J.-C. (HOMÈRE, *h. Herm.* 68-69 ; *h. Ath. I* 13-14 ; *h. Sol* 14-15) ; si parfois le dieu du Soleil est décrit portant un casque (HOMÈRE, *h. Sol.* 9-13, NONNOS de Panopolis, *D.* 38, 291-292), bien vite il sera représenté avec la tête radiée[75].

Hélios est rarement placé parmi les dieux de l'Olympe car, à l'opposé de ces derniers, il n'a aucun contact avec les humains : à l'instar des Dioscures (supra, p. 67), il peut être tour à tour le symbole de la durée ou de la dimension cosmique des événements (N. YALOURIS, 1990, p. 1006) ; toutefois, dès l'époque classique, il participera comme divinité à part entière à la gigantomachie, ainsi chez APOLLONIOS de Rhodes (3, 232-234)[76] : sa personnification anthropomorphe, en lieu et place du symbole astral, permettra alors de l'associer au combat.

Des considérations ont aussi été faites sur la direction dans laquelle se meut le char : lorsque, contrairement à ce que nous voyons à *Lousonna,* il va vers la droite, il indiquerait le début de la journée (N. YALOURIS, 1990, p. 1033). Dans les gigantomachies, il n'est tenu aucun compte du sens dans lequel se déplace le Soleil : même en prenant comme référence les représentations d'Hélios dans l'article du *LIMC* qui lui est consacré, nous voyons qu'il se dirige à peu près autant de fois vers la gauche que vers la droite[77]. Plus intéressantes sont les deux scènes – *LIMC* vol. 4, sv. *Hélios/Sol* 350 et 377 – dans lesquelles sont figurés contemporainement le Soleil et la Lune sur leur

[74] Hélios – monté sur son char – a toutefois un adversaire sur les broderies sculptées du *péplos* de l'Athéna Chigi (*LIMC* 478), de même que sur le Grand autel de Pergame.

[75] Sur l'Hélios de la frise du théâtre de Perge, H.S. ALANYALI (1996, p. 381) a repéré les trous dans lesquels étaient fixés les rayons métalliques partant de la tête de la divinité. Sur la proposition de reconstitution de la plaque de couverture du caisson du temple d'Athéna à Priène (fig. 46), J.C. CARTER (1983) a renoncé à représenter Hélios avec la tête radiée.

[76] Dans son panégyrique sur le sixième consulat d'Honorius, CLAUDIEN (*carm.* 28, 189-193) compare Alaric au géant Phaéton attaquant le char du Soleil, effrayant, qui sait, son attelage, comme l'indiquerait le mouvement de la queue du cheval encore visible sur le fragment lausannois : *"L'insensé ! il s'était flatté qu'un bras humain pourrait guider les rênes brûlantes des coursiers célestes, et qu'un visage mortel pourrait répandre sur la terre les rayons du jour ! Crois-moi, prétendre aux dépouilles de Rome, ou vouloir usurper le char du soleil, c'est joindre également le crime à la démence."* (nous utilisons ici la traduction de V. CRÉPIN, supra, p. 26, n. 23). Pour le Pseudo-APOLLODORE (1, 6, 1), Zeus aurait interdit à Hélios, mais aussi à Sélènè, de briller durant le combat.

[77] W. HÜBNER expliquait toutefois que, selon que le narrateur observait le ciel depuis la Terre ou depuis l'extérieur de l'univers, le Soleil pouvait se lever à gauche ou à droite, d'où de nombreuses confusions dans les descriptions (L'importance et l'extension de la cosmologie à l'époque impériale romaine, in *El mosaico cosmólogico de Merida. Eugenio Garcia Dansoval in Memoriam,* Merida, 1996, pp. 13-38 [p. 16]).

char respectif; l'observateur les voit se suivre de gauche à droite: devant, Hélios, dont les chevaux sont cabrés, derrière, Luna, dont l'attelage avance au pas dans le premier cas[78], tombe sur les genoux dans l'autre[79].

B7 Bras d'un anguipède (pl. 8)

Pour la reconstitution de ce fragment, deux positions doivent être envisagées. Un géant debout, comme on peut pourtant le déduire de l'examen du bloc, n'aurait comme parallèle, en tenant compte du matériel existant, que l'anguipède atlante du Gymnase des Géants sur l'*agora* d'Athènes[80] (*LIMC* 590, infra, p. 123 et fig. 67), dont les parties squamées remontent dans le dos[81]: ses bras ont une tout autre position que celle qu'ils avaient à *Lousonna*, pour laquelle nous n'avons trouvé aucun parallèle à l'époque romaine.
En réalité, l'avant-bras replié le long de la poitrine avec sa main inerte retombant sur l'épaule, ne nous laisse guère que la possibilité de voir ici un géant mort au combat et étendu sur le dos. Le seul parallèle encore existant que nous ayons découvert, est la représentation de ΕΦΙΑΛΤΑΣ, sur la frise nord du trésor des Siphniens à Delphes (*LIMC* 2), qui remonte à 525 avant J.-C., et ne porte pas encore les marques de sa monstruosité; ceci rend au passage bien plus fascinante la comparaison avec le bas-relief étudié: il serait le seul parmi ceux d'époque hellénistique ou romaine, encore visibles de nos jours, à comporter ce personnage.
Cette identification est renforcée par le fragment de coupe à figures noires du Musée National de l'Acropole 1632d (*LIMC* 110): il semble comporter lui aussi un homme étendu le dos sur le sol (fig. 48), la partie de ce vase parvenue jusqu'à nous étant malheureusement réduite à une portion encore plus congrue que notre fragment sculpté. Daté de 550-540, chronologiquement, il pourrait en outre bel et bien être mis en relation avec le monument précédent.

Pour la restitution de l'autre bras, le bras droit, situé vers l'intérieur de la scène, nous nous sommes inspiré encore une fois du trésor delphique; cette disposition peut aussi être observée sur le dinos de Malibu (F. VIAN, 1988, vol. 4.1, figure à la p. 220 – *LIMC* 171), presque contemporain du trésor des Siphniens, puisqu'il remonte au deuxième quart du 6ème siècle avant J.-C. L'image de ce bras replié, comme si la main était placée sous la nuque du guerrier à la recherche d'une position un peu plus confortable pour son dernier soupir, est utilisée à plusieurs reprises sur la céramique attique.

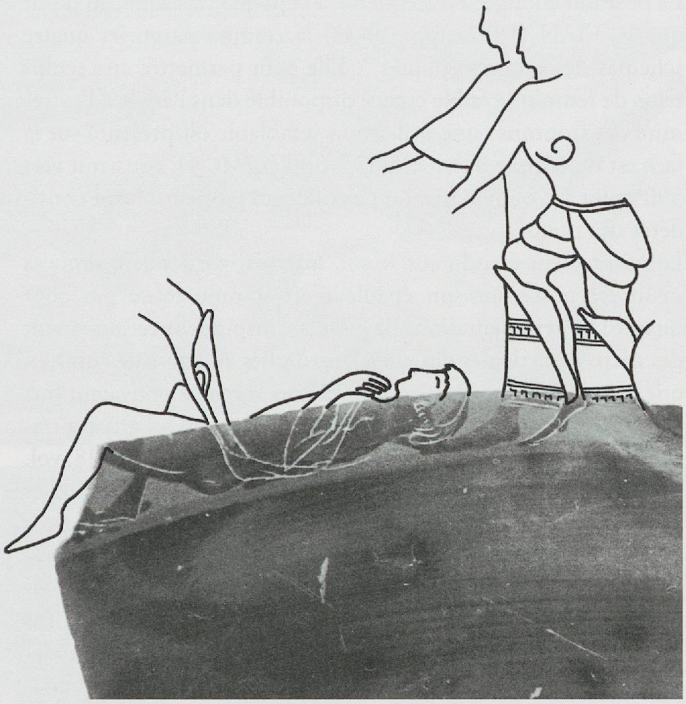


Fig. 48. Personnage étendu au sol - fragment de coupe 1632d du Musée national de l'Acropole à Athènes.

Si une possibilité de reconstitution s'offre immédiatement à nous, l'insertion de ce fragment dans le monument se heurte à quelques difficultés: ceci en raison du dos de la pièce qui, nous l'avons dit, porte une moulure de cadre renforcée par un listel; d'indiscutables incertitudes demeurent, même si l'emploi de blocs récupérés ailleurs, ou déjà en partie taillés parce que destinés en un premier temps à occuper une autre place sur ce même ouvrage, n'est pas à exclure[82].

---

[78] *LIMC* vol. 4, sv. *Hélios/Sol* 377: table mithriaque du Musée du Louvre 1023 provenant de Rome, vraisemblablement de la fin du 2ème ou du 3ème siècle, comme la majeure partie des monuments de ce type.
[79] *LIMC* vol. 4, sv. *Hélios/Sol* 350: couvercle de sarcophage du Palazzo ducale de Mantoue, remontant à 160-180 après J.-C.
[80] Ces géants de grande taille supportaient l'avant-toit de l'odéon d'Agrippa et auraient été mis en place autour de 150 après J.-C., suite à l'effondrement d'un premier toit: l'édifice aurait ensuite été détruit par les Hérules en 276. Autour de 400, ces statues seront réutilisées pour décorer la façade du Gymnase des Géants construit sur l'emplacement même de l'odéon (J. TRAVLOS, *Bildlexikon zur Topographie des antiken Athen*, Tübingen, 1991, p. 365 et fig. 490).
[81] Quelques géants portant des objets au-dessus de leur tête sont connus en Germanie (*LIMC* 601 à 603), mais les parties squamées de leur corps ne remontent pas et restent au sol, où elles forment des enroulements s'écartant du personnage, comme pour lui donner une meilleure assise.
[82] Le creux qui marque le bord de la moulure en retrait du listel (fig. 9) est trop grand pour qu'on puisse y voir une cavité prévue pour contenir le mortier assurant le lien avec la pièce attenante; il est surtout façonné avec un trop grand soin, si telle devait être sa fonction. La façon dont est travaillé le dos de ce bloc a en effet de grandes similitudes avec le cadre des fragments B1 et B8: sommes-nous en présence de la réutilisation de l'ébauche d'un bas-relief dont en cours de réalisation on avait renoncé à terminer l'exécution?

La position allongée est fréquente à l'époque classique, au point que F. VIAN (1952a, pp. 30-32) la compte parmi les quatre schémas de combats épiques[83]. Elle peut permettre aux sculpteurs de remplir le faible espace disponible dans l'angle à l'extrémité des frontons : une utilisation semblable est présente sur la face est du temple d'Artémis à Corfou (*LIMC* 1), construit vers 590 avant J.-C., bien que les personnages y soient plutôt considérés des titans[84].

Le géant étant étendu sur le sol, la façon particulière dont sa main est posée sur son épaule n'est somme toute pas choquante : les représentations de gisants s'inspiraient certainement des corps désarticulés des guerriers tombés au cours de combats que les artistes grecs et leurs successeurs romains pouvaient fort bien avoir vus une fois ou l'autre. Tout comme les artistes travaillant à la réalisation des gigantomachies (F. VIAN, 1988, vol. 4.1, figure à la p. 197 – *LIMC* 2 ; *LIMC* 170, 412, 502 etc.), les sculpteurs qui représentent des scènes de guerre sur les sarcophages romains expriment ce que nous appellerons le "naturalisme mort", en donnant les postures apparemment les plus incongrues aux combattants en train de succomber : les corps inertes devaient bel et bien prendre une telle posture au gré des coups mortels qui leur avaient été portés.

Un examen attentif des scènes de combat sur les sarcophages romains (fig. 49 et 50) restitue plusieurs personnages dans une position proche de celle de l'anguipède de *Lousonna,* avec la tête tombant en arrière comme s'ils avaient eu la nuque brisée et que leur dos se raidissait en faisant ressortir leur poitrine. Les corps inanimés de certains géants, ainsi sur le sarcophage du Vatican (fig. 31), nous autoriseraient à proposer même les contorsions les plus inhabituelles : à *Lousonna,* elles justifieraient pourtant difficilement la position du bras que nous voyons sur le fragment – encore plus de la main – si le géant se tenait debout.

Les gisants auxquels il est possible d'attribuer un antagoniste déterminé sont fort rares. Un tel constat est toutefois possible sur le dinos de Malibu, où le géant a succombé aux traits de Zeus ; nous pourrons aussi mentionner le fronton du trésor des Mégariens à Olympie[85], où le géant anthropomorphe habillé en guerrier – le monument remonte aux alentours de 510 avant J.-C. – vient de tomber sous les coups d'un dieu que les chercheurs ont identifié tour à tour comme étant Apollon ou Arès (F. VIAN, 1988, vol. 4.1, p. 199 – *LIMC* 6). Il convient de préciser que dans ce cas la divinité appuie son genou droit sur le sol pour asséner un ultime coup de lance à son adversaire[86].

Alors que des gisants étendus sur le dos existent dans toutes les scènes de bataille de l'Antiquité, un tel personnage, représenté à Delphes, puis à *Lousonna,* était-il visible dans une position parfaitement identique – l'avant-bras gauche replié sur l'épaule – sur le Grand autel de Pergame ?

B8 Buste de Jupiter (pl. 9)

Ce buste provient de l'ensemble de sculptures des réserves du Musée romain de Lausanne-Vidy dont faisaient partie les restes de la gigantomachie découverts à proximité immédiate du *fanum.* Comme il appartient au seul personnage sculpté trouvé sur le site, nous pourrions être en présence de la statue de la divinité principale du temple de la localité : il n'est malheureusement accompagné d'aucun attribut en permettant une identification immédiate. En revanche, la facture du cadre en partie encore visible sur sa gauche, parfaitement identique à celle du bloc A1 représentant Jupiter foudroyant, permet de proposer ici l'œuvre d'un seul sculpteur ou pour le moins celle d'un même atelier, quand ce n'est l'appartenance à une construction unique ; elle semble confirmer une origine identique pour ces blocs[87].

Bien qu'à *Lousonna* les parois de la *cella* du *fanum* aient totalement disparu, rendant dès lors impossible toute vérification, cette sculpture pourrait fort bien avoir été placée dans une niche faisant face à l'entrée. M. J. T. LEWIS (1966, p. 44) considérait cet emplacement comme l'endroit le plus approprié pour recevoir une statue[88] : une hypothèse qu'il étayait en mentionnant le temple de Springhead 1 où avait été observée une telle composante architecturale, tandis qu'à Autun aussi le *fanum* dit *temple de Janus* présentait une cavité dans le mur de la *cella* en face de l'entrée, susceptible d'abriter la représentation de la divinité[89].

La position du bras gauche replié sur la poitrine avec la main à plat sur celle-ci est extrêmement rare et elle ne permet pas de

[83] Il s'agit du *schéma II :* un guerrier vient d'être frappé à mort, il gît ou il agonise (supra, p. 67, n. 54).
[84] J. DÖRIG, *Der Kampf der Götter und Titanen,* Olten, 1961, p. 13 (Bibliotheca Helvetica Romana 4).
[85] P. C. BOL, Die Giebelskulpturen des Schatzhauses von Megara, in *AM* 89, 1974, pp. 65-74 [pl. 31 et 34.2].
[86] Cette position ne peut en rien contribuer à nos tentatives de reconstitution ; nous songeons plus particulièrement à la figure de Mars (B5), qui plaque lui aussi son adversaire au sol, mais dont l'attitude est totalement différente.
[87] Ce constat nous permet d'exclure un fragment de stèle d'origine inconnue, ramenée arbitrairement aux restes de la gigantomachie. Si, d'aventure, nous devions tout de même avoir ici un monument funéraire de ce type, ce serait le seul de la localité, à moins que les chaufourniers n'aient porté une attention toute particulière aux représentations anthropomorphes : nous aurions alors affaire à une des personnalités éminentes du *vicus,* ce qui ne serait pas sans intérêt, malgré l'anonymat de ce notable.
[88] *"The most popular site for large bases for statues."*
[89] P.-M. DUVAL et P. QUONIAM, Relevés inédits des monuments antiques d'Autun (Saône-et-Loire), in *Gallia* 21, 1, 1963, pp. 155-189 [p. 185].

La mort des Niobides.

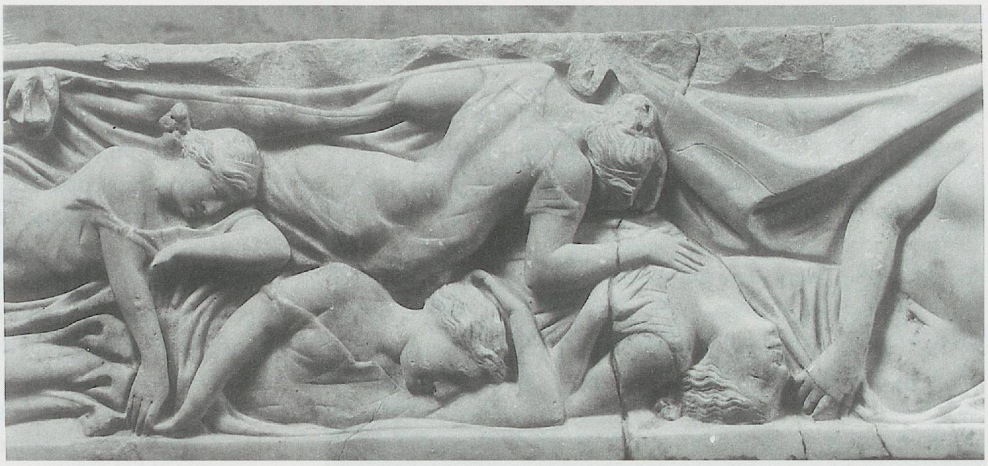


Fig. 49. Sarcophage 345 des Staatliche Antikensammlungen und Glyptothek de Munich.



Fig. 50. Sarcophage du Musée de Venise.

mettre ce fragment en rapport avec une divinité déterminée[90]. Si nous envisagions l'hypothèse d'un personnage tenant un objet dans sa main gauche, une possibilité de parallèle serait celle du Mercure avec une bourse – un de ses attributs caractéristiques au même titre que le caducée –, représenté au Donon dans les Vosges[91]. En réalité, la position de la main exclut bel et bien qu'elle ait tenu quoi que ce soit, à moins que nous admettions une improbable peinture de l'objet en question…

L'attitude de ce personnage dans la force de l'âge paraît empreinte de sagesse et de dignité et, pour peu qu'on puisse en juger sur cette pièce passablement endommagée, le regard aussi donne cette impression de majesté qui sied au roi de l'Olympe. L'état du fragment ne permet évidemment pas une identification irréfutable de la divinité représentée, qui pourrait cependant être celle à laquelle était dédié le temple. Une figure de Jupiter nous paraît donc fort probable, eu égard à la gravité qui

[90] Si les représentations de divinités dans une telle position font presque totalement défaut, les mortels tenant un pan de leur toge de leur main gauche rabattue sur la poitrine, sont peu fréquents. Signalons, au hasard, la stèle funéraire de Titus Flavius, au Niederösterreichisches Landesmuseum de Vienne (Inv. Nr. 10812), illustrée in M.-L. KRÜGER (*CSIR. Österreich I. 3, Die Reliefs des Stadtgebietes von Carnuntum I. Die figürlichen Reliefs*, Wien, 1970, p. 41, n° 272, pl. 48) ; à Vienne (Historisches Museum der Stadt Wien, Ur- und Frühgeschichtliche Abteilung, Schausammlung Nr. XLI), un officier représenté alors qu'il sacrifie de la main droite (A. NEUMANN, *CSIR. Österreich 1.1, Die Skulpturen des Stadtgebietes von Vindobona*, Wien, 1967, pp. 20-21, n° 18, pl. XVIII) ; de même la stèle funéraire de Magius Licinius (Museo Archeologico di Milano, inv. 176) qui tient une tenaille dans l'autre main (U. TOCCHETTI POLLINI, *CSIR. Italia – Regio IX. Mediolanum – Comum* 2, Milano, 1990, pp. 23-26, n° 2, pl. 2) ; il s'agit de quelques exemples, choisis dans les recueils de sculptures existants. D'autres personnages dans cette position sont visibles sur les stèles funéraires publiées dans la série Collezioni e Musei Archeologici del Veneto, éditée chez G. BRETSCHNEIDER à Rome, ainsi aux volumes 7 (Museo Civico di Oderzo), 12 (Museo Civico di Padova) et 23 (Museo Provinciale di Torcello)…

[91] E. LINCKENHELD (1947, p. 90). G. BAUCHHENSS (1981, n° 427, p. 205, fig. 41.1) reproduit un bas relief provenant du pied – *"Viergötterstein"* – de la colonne à l'anguipède de Pforzheim-Brötzingen représentant Vulcain dans une position identique, avec la pince sur son épaule. Les rares fois où les divinités ont la main gauche sur la poitrine – Mercure ou Hercule – elle tient un objet.

paraît avoir caractérisé ce personnage et en raison de ce qui semble correspondre à l'extrémité d'un sceptre sur le cadre du bloc.

La représentation de Jupiter assis remonte à la fin du 6ème siècle avant J.-C. et sera fréquente dans la céramique à figures rouges : le souverain y trône au milieu des autres divinités, tout comme on le rencontrait assis dans les scènes reproduisant la naissance d'Athéna, très populaires à l'époque[92]. Cette position assise serait la plus pertinente et notre proposition de reconstitution s'en inspirera : elle comportera un large drapé recouvrant les jambes. Une position que P. NOELKE (1981, p. 276 – type a) nous dit apparaître le plus souvent parmi les statues de cette divinité qu'il a examinées[93].

La présence de Jupiter en cet endroit ne doit pas nous faire oublier que Mercure est mentionné à *Lousonna* sur une dédicace dont les fragments ont été découverts dans la couche de destruction contenant les morceaux de la gigantomachie (infra, p. 103, n. 24). Nous traiterons plus bas (infra, pp. 107-108) des problèmes qu'aurait pu impliquer une telle cohabitation.

Quant à la datation, elle peut être esquissée à partir des restes de la statue qui nous sont parvenus : la tête de belle facture, au cou bien dégagé, avec des yeux que souligne simplement le coup de trépan ; la poitrine – pour de nombreuses découvertes le buste est la seule partie de la sculpture à être arrivée jusqu'à nous – ne sera pas prise en compte, car, de réalisation plus aisée que la tête du personnage, elle ne présente aucune particularité permettant une quelconque classification. Si, sur cette base, nous nous référons aux représentations de Jupiter assis répertoriées par P. NOELKE (1981, pp. 309-334), les monuments auxquels le nôtre peut être ramené à partir de ces quelques similitudes remonteraient à la période allant de 160 à 270[94], notre Jupiter s'imposant par la finesse de ses traits.



Fig. 51. Statue de Jupiter assis – Rijkmuseum GMKam de Nimègue.

B9 Restes d'un autel (fig. 11 et 52)

Tout comme le buste que nous avons attribué à Jupiter, l'autel ne faisait pas partie de la gigantomachie proprement dite, mais il s'agissait d'une des composantes obligées de tout temple, les aménagements destinés à l'accomplissement de la liturgie côtoyant les représentations de divinités.

Le fait que l'on ait pu formellement identifier une rosette à l'extrémité de cette pièce sommairement définie comme étant semi-circulaire implique que cette partie était visible. Ce détail, ainsi que le profil imparfaitement rond, nous permet d'exclure une colonnette[95]. Bien que la décoration d'apparence squamée des feuilles d'acanthe fasse aussi songer à un plumage, très stylisé il est vrai, la présence de la rosette permet d'écarter la proposition d'un volatile ou d'un personnage mythologique.

Autant la rosette que les feuilles d'acanthe se retrouvent parmi les innombrables variantes des chapiteaux composites appartenant à l'ordre ionique : l'existence contemporaine de ces deux éléments n'y est toutefois pas évidente et, de toute manière, la rosette aurait été placée au centre d'une volute, caractéristique de cet ordre architectural mais totalement absente sur notre fragment.

La seule possibilité d'interprétation serait dès lors celle de restes du dessus d'un autel (fig. 53). Nous sommes en présence d'un morceau de *pulvinus*, composante de section circulaire (A) décorant les deux bords d'un autel : lorsqu'il était bombé (B), il comportait un *balteus* (C) en son milieu (fig. 52).

Le *balteus* manquant sur notre fragment, les 17,5 cm que nous avons mesurés dans l'axe de la rosette correspondraient – très approximativement – à un tiers de la profondeur de l'autel, laquelle aurait dès lors été d'au moins 52,5 cm… Une mesure tout à fait dans la norme des autels et de l'urne d'époque romaine que nous avons répertoriés aux notes 97 à 100 à la page suivante.

---

[92] E. PARIBENI, *EAA* 7, sv. *Zeus*, pp. 1253-1265 [fig. 1394 et p. 1256].

[93] Pour la reconstitution de la partie inférieure de cette représentation, nous nous sommes inspiré du drapé du vêtement que portait le Jupiter de Nimègue (fig. 51).

[94] Les têtes de Jupiter comparables à la nôtre remontent à Marc Aurèle-Commode (45), au règne de Septime Sévère (78) et au deuxième tiers du 3ème siècle (75).

[95] Il existe aussi des palmiers supportant une épitaphe et dont le tronc porte une décoration semblable, comme sur un sarcophage au Musée archéologique de Marseille (*Esp* 1, n° 59), ainsi que des représentations de cuirasses squamées, c'est le cas au Musée d'Orléans (*Esp* 4, n° 2963).

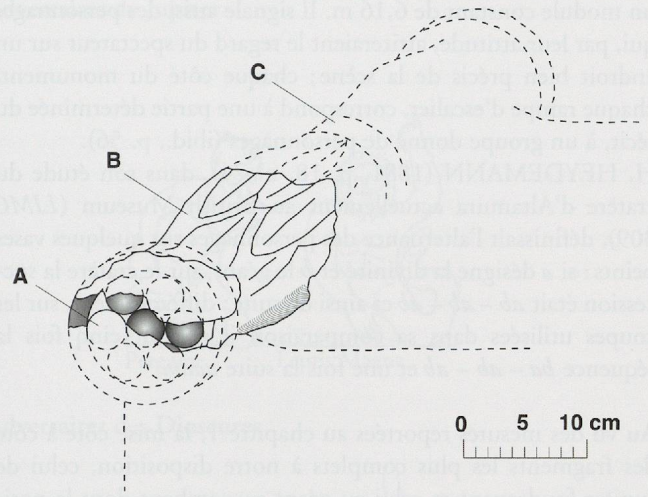


Fig. 52. Proposition de reconstitution de la décoration d'un autel.

Les provinces méditerranéennes de l'Empire nous fournissent de nombreux parallèles permettant une proposition de reconstitution[96]: sur des autels aux destinations les plus diverses – autels funéraires[97] ou dédiés à des divinités comme Silvain[98] ou Zeus[99] – mais aussi sur des couvercles d'urnes[100].

Tentative de regroupement des fragments

Contrairement à l'original pergaménien où les protagonistes s'intègrent dans un récit continu se déroulant sur tout le pourtour de la construction, l'état particulièrement lacunaire de nos blocs permet difficilement d'admettre qu'ils provenaient d'un seul bas-relief; le récit du combat mythologique était fractionné en une série de scènes sculptées, scellées dans la paroi d'une structure architecturale: l'impossibilité de réunir entre eux ne serait-ce que deux des fragments disponibles rendrait abusive



Fig. 53. Autel du Museo Nazionale Romano.

B1	Jupiter foudroyant	(pl. 1)	35 cm x 50 cm
B2a	Géant succombant	(pl. 2')	35 cm x 40 cm
B3	Mars en guerrier	(pl. 4)	35 cm x 40 cm
B4	Dioscure	(pl. 5)	40 cm x 50 cm
B5	Apollon archer	(pl. 6)	25 cm x 35 cm
B6	Char du Soleil	(pl. 7)	60 cm x 50 cm
B7	Bras d'un anguipède	(pl. 8)	largeur 40 cm

Tableau 3. Dimensions des personnages présents reconstituées à partir de nos dessins (largeur x hauteur).
Si nous considérions que les plaques sculptées étaient toutes de même grandeur, à l'examen de ces chiffres, leur hauteur serait supérieure à 50 cm (B1, B4 et B6); en admettant la présence de deux personnages par plaque, la largeur oscillerait entre 25 cm + 35 cm et 35 cm + 40 cm: ces données seraient à pondérer par le fait que les protagonistes peuvent se superposer sur les bas-reliefs et qu'il faudrait ajouter une dizaine de centimètres pour le cadre. Nous serions en outre dans l'obligation d'admettre qu'une plaque entière aurait été consacrée à Hélios monté sur son char (B6), le tableau avec le Dioscure (B4) pouvant comporter une partie seulement du second cavalier. Etant donné l'état des fragments étudiés, ces valeurs restent purement indicatives.

[96] G. GAMER reproduit plusieurs autels avec un *pulvinus* en feuilles d'acanthe se terminant par une rosette: BA 39 (pl. 81a-d), CA 12 (pl. 102c), SE 2 (pl. 106e-f), SE 3 (pl. 107c-d), SE 15 (pl. 111c), SE 21 (pl. 113b)... La profondeur n'est toutefois que de 22 à 40 cm (*Formen römischer Altäre auf der Hispanischen Halbinsel*, Mainz am Rhein, 1989 [DAI Madrider Beiträge 12]).

[97] Ainsi les autels funéraires de M. Valerius Secundus (inv. 124687) et d'Atia Iucunda (inv. 52694) au Museo Nazionale Romano, le deuxième comportant sur le dessus un emplacement destiné aux offrandes et aux sacrifices. Ils ont une profondeur mesurée au niveau des rosettes, de respectivement 75 cm et 53,3 cm.

[98] Ainsi l'autel du Museo Nazionale Romano (inv. 128026), profond de 26 cm.

[99] Dans ce cas l'autel est dédié à Zeus Keraunios (inv. 52143) et est profond de 30 cm.

[100] Urne de C. Julius Proculus (inv. 121985) du Museo Nazionale Romano, profonde de 46,4 cm. Cet objet, ainsi que le matériel mentionné aux notes 97 à 99 a été publié par B. CANDIDA, *Altari e cippi nel Museo Nazionale Romano*, Roma, 1979.

leur insertion dans une fresque d'une certaine ampleur. Nous opterons donc pour la présence de saynètes regroupant deux personnages – la divinité et son antagoniste, ou deux divinités[101] –, la représentation d'Hélios sur son char pouvant faire exception. Une hypothèse de travail parfaitement soutenable, eu égard à ce que sur les métopes de la frise dorique de la façade est du Parthénon il n'y a parfois qu'un personnage par tableau...[102]

Les difficultés posées par les reconstitutions de bas-reliefs dont les morceaux ne seraient pas jointifs ont été largement commentées par U. JUNGHÖLTER (1989) dans son étude de la frise nord de l'Hécatéion de Lagina: à défaut de disposer de fragments qui auraient pu être placés bout à bout, les archéologues se sont souvent limités à proposer un personnage principal[103], suggérant ensuite l'existence autour de lui de paires de combattants pour lesquelles ils se seraient difficilement hasardés à indiquer un ordre précis. Encore leur tâche était-elle facilitée par la présence de plusieurs personnages sur chaque bloc[104]. Quelquefois, ils ont simplement renoncé à toute tentative de recomposition, affirmant qu'elle aurait été inutile car la volonté des sculpteurs était de créer des scènes hétérogènes ou de procéder à un simple remplissage de la surface disponible[105].

Pour H. HEYDEMANN (1876, p. 7) déjà, la disposition des personnages mythologiques était étroitement dépendante des intentions de l'artiste, qui gardait une totale liberté dans le choix de la partie de la bataille qu'il aurait privilégiée, encore une fois en fonction de l'espace disponible[106].
Il est cependant vrai qu'à Lagina, A. SCHOBER (1933, p. 80) fait une proposition pour la frise ouest, précisément celle de la gigantomachie, *"... eine gewisse ordnende Aufteilung der Gruppen erfolgt auch hier von der genauen Mitte aus, wo die Gestalt der Hekate gewissermassen die Marke bildet, von der aus die Kampfgruppen der Hierarchie der olympischen Götter gemäss nach beiden Seiten hin bis zu den Friesenden sich gleichmässig entwickeln."*[107]
Pour le Grand autel de Pergame, M. PFANNER (1979, p. 48) propose des mouvements identiques des personnages placés sur les parties symétriques de la construction et formant des groupes dont par endroits la succession est même scandée par un module constant de 6,16 m. Il signale aussi des personnages qui, par leur attitude, attireraient le regard du spectateur sur un endroit bien précis de la scène; chaque côté du monument, chaque rampe d'escalier, correspond à une partie déterminée du récit, à un groupe donné de personnages (ibid., p. 56).
H. HEYDEMANN (1881, p. 18, n. 74), dans son étude du cratère d'Altamura actuellement au British Museum (*LIMC* 309), définissait l'alternance des personnages sur quelques vases peints: si *a* désigne la divinité et *b* le géant, sur le cratère la succession était *ab – ab – ab* et ainsi de suite; différemment, sur les coupes utilisées dans sa comparaison il relevait cinq fois la séquence *ba – ab – ab* et une fois la suite *aaab*.

Au vu des mesures reportées au chapitre 1, la mise côte à côte des fragments les plus complets à notre disposition, celui de Jupiter foudroyant et celui au géant succombant dont la position est celle de l'antagoniste habituel du personnage principal de ce combat – ils ont 28 et 36 cm de large –, permettrait de proposer une largeur d'origine d'au moins 64 cm pour une plaque sculptée. Cette dimension ne serait pas contredite par les valeurs du tableau 3: si l'on prend en compte le fait que l'un par rapport à l'autre les personnages d'une même scène pouvaient se trouver sur des plans différents, dans la mesure où ils se seraient alors superposés, nous ne pourrons pas justifier une largeur supérieure. Il serait dès lors possible de comparer ces données aux mensurations des restes archéologiques encore en place, comme la largeur de la base de pilastre de section carrée à gauche en entrant dans le *fanum*, mise au jour durant les interventions de 1936 et de 1985[108] (infra, p. 96).

Paires dieux-géants

Aucun indice ne nous permet de mettre un adversaire déterminé aux prises avec les personnages que nous avons reconstitués: que ce soit parce que le nom du géant faisant face à l'une ou l'autre divinité change presque de fois en fois (supra, p. 28), ou parce que sa posture varie. Nous avons constaté combien sont rares les géants attribuables de manière univoque à une divinité qui leur aurait invariablement été opposée de préférence à une autre: un géant succombant sera, de monument en

[101] A Vienne-en-Val (infra, p. 87), sur quatre panneaux, un seul représente une divinité aux prises avec un géant: les autres sont décorés de dieux seuls.
[102] Des groupes de deux personnages décoraient aussi les caissons du temple d'Athéna à Priène (J.C. CARTER, 1983, p. 85).
[103] Ainsi A. SCHOBER (1933) qui, selon U. JUNGHÖLTER (1989, p. 16) *"... vertrat die Auffassung, dass auf jeder der vier Friesseiten Hekate als zentrale, "in der genauen Mitte" stehende Figur einen "ideellen Mittelpunkt" für die Komposition gebildet hätte."*
[104] U. JUNGHÖLTER (1989, p. 49) peut même parler de groupes de combattants, plusieurs fragments comportant deux divinités dos à dos ou côte à côte, aux prises chacune avec un géant.
[105] A. SCHOBER, toujours cité par U. JUNGHÖLTER (1989, p. 16), concernant la frise nord cette fois-ci: *"Hier ist die Handlung auf eine verhältnismässig kleine Mittelszene beschränkt, deren Bedeutung auch kompositorisch in keiner Weise hervorgehoben erscheint, während der weitaus grössere Teil des Frieses wieder aus lose aneinandergereihten handlungslosen Figuren besteht, die nur gegenständlich gegliedert sind."*
[106] *"Wir finden da bald zusammenfassendere Darstellungen des Vernichtungkampfes des olympischen Götterwelt gegen diese mächtigen Feinde ihrer Herrschaft, bald nur Einzelkämpfe dieses oder jenes Gottes gegen einer oder auch gegen mehrere Giganten – je nach der Grösse der Vase, der Laune des Malers oder auch der Herrschaft der Mode, wenn diese zeitweilig nur wenige Figuren, ja auf jeder Seite der Gefässe nur je eine Figur beliebte."*
[107] Il convient de rappeler que parfois les artistes ont tenu compte de la façon dont le monument se présentait au visiteur: à Pergame, où la première vision du Grand autel n'aurait pas été frontale, le personnage central était en position décentrée par rapport à l'axe de symétrie de l'édifice.
[108] F. GILLIARD (1942) et E. ABETEL (1988).

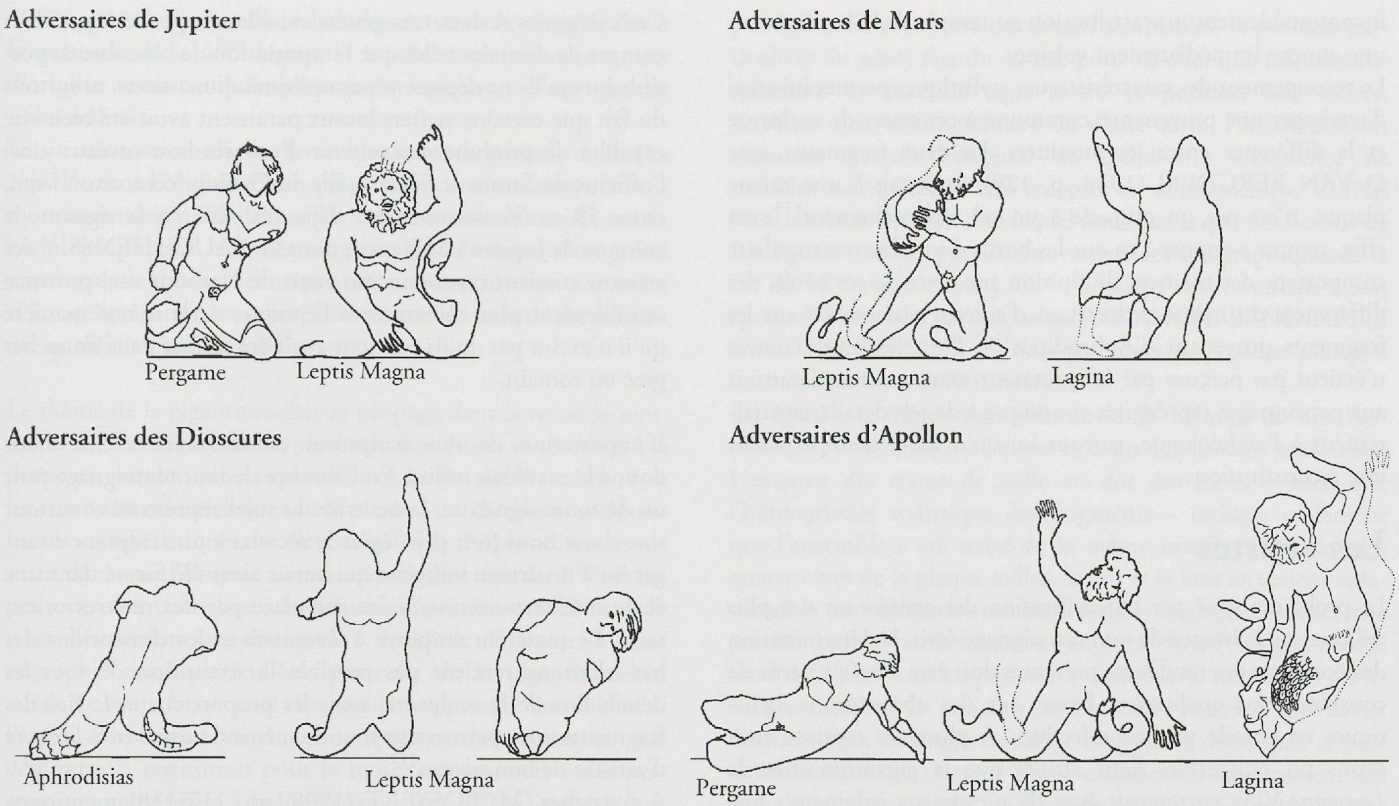


Fig. 54. Géants opposés aux divinités présentes à *Lousonna* représentés sur les divers monuments pris en considération.

monument, l'adversaire de chacune des divinités présentes à *Lousonna* qui, dans d'autres scènes, pourront avoir à leur tour pour antagonistes les monstres aux poses les plus diverses.
Ainsi pour Jupiter, si une tendance se fait jour qui le mettrait aux prises avec Porphyrion ou Encélade, Mimas lui sera parfois opposé. Pour Apollon, auquel est quelquefois opposé Porphyrion, nous savons que le Pseudo-APOLLODORE (1, 6, 2) le met aux prises avec Ephialtès, tout comme le peintre de la coupe de Berlin F 2531 (*LIMC* 318) ; sur ce vase, chacune des divinités de *Lousonna* se voit attribuer un adversaire dont on pouvait initialement lire le nom[109], Zeus s'y bat contre Porphyrion, un de ses adversaires traditionnels, et Arès affronte Mimas[110] ; ces géants, tous debout, n'ont cependant rien dans leur attitude qui permettrait de les reconnaître sur nos sculptures ou de les utiliser dans l'une ou l'autre de nos reconstitutions, les adversaires des Dioscures, et éventuellement celui d'Hélios, manquant de toute façon à l'appel.
L'absence d'un adversaire attitré occupant toujours la même posture est encore plus évidente si, après les avoir mises à la même échelle, nous rassemblions les figures des géants opposés aux divinités dont nous nous sommes inspiré pour la reconstitution de nos fragments (fig. 54) : nous relèverons au passage la présence d'un géant anthropomorphe opposé à Apollon à Pergame, tandis que nous n'avons reporté qu'un seul des deux géants aux prises avec ce même Apollon à Lagina.

L'exploitation de fours à chaux, et le déplacement des matériaux nécessaires à leur fonctionnement, pourrait avoir bouleversé la répartition des sculptures sur le site de *Lousonna*[111] et permettrait bien sûr d'envisager l'appartenance de ces fragments à un ouvrage totalement ignoré, voire même à plusieurs d'entre eux[112]. C'est compter sans le fait que les deux fragments principaux étaient scellés contre l'*ambitus* du temple par la couche d'incendie correspondant à sa destruction, et que les autres morceaux de bas-reliefs représentent des divinités connues pour avoir participé à la gigantomachie. Ces éléments privilégient

[109] A. FURTWÄNGLER, K. REICHHOLD et F. HAUSER (*Griechische Vasenmalerei* 3, München, 1932, pl. 127), dont F. VIAN (1951, p. 84, n° 388, pl. 43) reprenait l'illustration, la reproduisaient avec les noms des protagonistes, totalement disparus dans la reproduction du *CVA* Berlin 3 (Deutschland 22), pl. 119-120, ainsi que dans celle de *LIMC* 318.
[110] APOLLONIOS de Rhodes 3, 1225-1227, puis CLAUDIEN, *Gig.* 87-88.
[111] Au moins deux fours à chaux furent exploités à l'intérieur de la basilique, vraisemblablement entre le 13ème et le 15ème siècle (G. KAENEL, M. KLAUSENER et S. FEHLMANN, *Nouvelles recherches sur le vicus gallo-romain de Lousonna*, Lausanne, 1980, p. 70 [*CAR* 18]). Une activité à laquelle M. VERZÀR (1977, p. 26) songe pour justifier la présence difficilement explicable de certains blocs à proximité du temple de la *Grange-des-Dîmes* à Avenches.
[112] Formellement, les résultats des analyses des fragments de la gigantomachie (supra, p. 19, n. 19) ne permettent pas d'exclure l'appartenance à plusieurs monuments.

incontestablement une attribution au temple de la localité ou à une annexe immédiatement voisine.
Le recoupement des caractéristiques stylistiques permet lui aussi d'envisager une provenance commune à ces restes de sculpture et la différence entre les moulures des deux fragments, que D. VAN BERCHEM (1944, p. 129) attribuait à une même plaque, n'est pas un obstacle à un tel rapprochement[113] : en effet, rien ne s'oppose à ce que les bords d'un bloc rectangulaire comportent des nuances de finition sur deux de ses côtés, des différences du même ordre étant d'ailleurs observables sur les fragments provenant d'Aphrodisias[114]. De telles interférences n'étaient pas perçues par le spectateur neutre, attentif surtout aux personnages représentés et non pas à de tels détails, contrairement à l'archéologue, surtout lorsqu'il tente désespérément une reconstitution...

Les artistes

Le problème posé par l'identification des artistes est des plus délicats : en l'absence de tout témoignage écrit, la détermination des écoles ou des tendances présentes doit être tentée à partir de considérations qualitatives basées sur des observations stylistiques en grande partie subjectives. A plusieurs reprises nous avons pu repérer les liens étroits que la gigantomachie de *Lousonna*-Vidy entretenait avec de prestigieux originaux : une production présentant de telles similitudes avec ces monuments impliquait une maîtrise des techniques des sculpteurs gréco-romains que les artisans locaux n'auraient pu acquérir qu'après un apprentissage plus ou moins long. Malgré ces nombreuses inconnues, nous avons tenté quelques considérations en tenant compte principalement des conclusions auxquelles était parvenu M. BOSSERT (1983, pp. 57-60).

En nous inspirant de la démarche de ce dernier, nous pourrons classer les artisans selon trois catégories de sculptures qu'ils auraient produites :

- celles importées de l'étranger, reconnaissables à la nature de la pierre et à la maîtrise des artistes dans la reproduction des modèles gréco-romains ;
- celles réalisées sur place par des artistes étrangers, reconnaissables à la nature de la pierre locale et à un niveau de maîtrise comparable à celui des précédents ;
- celles produites par des artistes indigènes, reconnaissables à la nature locale de la pierre et au rendu plus approximatif, respectivement au provincialisme plus marqué.

Ces catégories restent très générales ; elles ne peuvent pas tenir compte de données telles que l'importation de blocs bruts, possible lorsqu'ils ne dépassent pas certaines dimensions, ni surtout du fait que certains ateliers locaux paraissent avoir été bien vite capables de produire des œuvres d'un très bon niveau : ainsi l'officine de Samus et Severus, fils du Gaulois Venicarus[115] qui, entre 59 et 66 de notre ère déjà, réalisent en la signant, la colonne de Jupiter à Mayence ; pour G. BAUCHHENSS[116] ces artisans auraient cependant pu venir de Narbonnaise, province sensiblement plus romanisée à l'époque, de la même manière qu'il n'exclut pas qu'ils puissent avoir été formés dans un atelier grec ou romain.

L'importation de nos sculptures est d'emblée exclue étant donné le matériau utilisé. En l'absence de tout témoignage écrit ou de toute signature, la maîtrise du sujet représenté et surtout son choix nous font privilégier le recours à un sculpteur étranger ou à un artiste indigène qui aurait alors été formé dans une école méditerranéenne, voire sur place par des maîtres orientaux. Le matériau employé à *Lousonna* et les dimensions des bas-reliefs ne rendent pas possible la restitution de tous les détails lors de la sculpture, mais les proportions et le fini des fragments nous permettent tout de même de conclure à l'œuvre d'artistes de bon niveau[117].
A Avenches, M. BOSSERT (1998, pp. 117-118) mentionne plusieurs interventions d'artistes d'origine italienne ou formés dans des ateliers gréco-romains[118]. Les sculpteurs locaux auraient appris leur métier auprès d'artisans venus du bassin méditerranéen, une production locale existant dès la deuxième décennie du 1er siècle après J.-C. : au plus tard à la fin du siècle les ateliers régionaux étaient largement autonomes (ibid., p. 24), bien que des sculpteurs expérimentés provenant de l'étranger aient encore pu être actifs, appelés peut-être même depuis la Syrie (ibid., p. 156), comme pour la réalisation de la statue acrolithe de Minerve attribuée au règne de Trajan. Après le milieu du 2ème siècle, le degré de perfection de la production locale aurait rendu inutile l'importation de sculptures d'Italie centrale (ibid., p. 121), bien qu'occasionnellement des artistes étrangers aient encore pu intervenir[119]. J.-J. HATT (1966, p. 63) aussi associe des praticiens venus de l'étranger aux artisans locaux, que ce soient des contremaîtres dirigeant les travaux sur place, formant le personnel au coup par coup, ou des ouvriers ayant appris leur métier dans des ateliers de Grèce ou d'Italie. Il situe leur présence dans nos régions à partir de 100 à 130 après J.-C. (ibid., p. 59) : un atelier gréco-oriental se serait installé à Strasbourg autour des années 150 à 160 (J.-J. HATT,

[113] A Yzeures-sur-Creuse, les corniches ont de 16 à 19 cm de large sur le plus petit des blocs, de 21 à 24 cm sur le plus grand.
[114] *"Sono scolpiti su lastre rettangolari con profilature in alto ed in basso, la cui sagoma varia legermente da lastra a lastra"* (F. FLORIANI-SQUARCIAPINO, 1943, p. 69).
[115] *"[Samus et] Severus Venicari f(ilii) sculpserunt"* (*CIL* XIII 11806).
[116] *Die grosse Iupitersäule aus Mainz*, Mainz, 1984, pp. 32-33 (*CSIR* Deutschland 2.2 Germania Superior).
[117] M. BOSSERT (1998, p. 121) retenait la platitude, la linéarité, la frontalité, la raideur et la disproportion comme signes caractéristiques du provincialisme : nous relèverons surtout le manque de vitalité et de ressources artistiques qu'impliquent ces termes ; il y ajoutait les éléments ornementaux propres à la région concernée.
[118] *"Der lokale Betrieb beschäftigte gut geschulte Bildhauer, die sich an hellenistisch-römischen Vorbildern orientierten"* (p. 117).
[119] *"... lässt auf einen routinierten, wohl fremden Bildhauer schliessen"* (p. 118).

1957, p. 106), vraisemblablement pour servir la clientèle liée à la présence de la 8ème légion et à celle des nombreux cadres d'origine romaine qu'impliquait la logistique d'une grande unité militaire.
La situation économique, favorable durant la période de la *Pax romana*, est à l'origine d'une quantité de constructions, souvent monumentales, qu'il s'agisse de thermes, de sanctuaires ou de bâtiments publics : elles nécessiteront l'intervention d'un grand nombre de sculpteurs, et on peut de toute manière se demander si les ateliers locaux auraient été à même de fournir du personnel qualifié en suffisance[120].

Le thème de la gigantomachie se propage dans la seconde moitié du 2ème siècle, transmis, plusieurs chercheurs s'accordent à le proposer, par des ateliers aphrodisiens itinérants[121] : même si on les reconnaît essentiellement à la production de décors architecturaux caractéristiques, les élèves de l'école d'Aphrodisias, essaimant dans tout l'Empire au cours du dernier tiers du 2ème siècle, peuvent avoir contribué à la diffusion de certains modèles et de nouvelles tendances stylistiques[122]. Le choix d'un sujet à l'iconographie aussi particulière que celle de la gigantomachie, aurait de toute façon posé des problèmes presque insolubles, si l'artiste n'en avait vu aucune représentation : c'est ce que démontre la restitution pour le moins approximative des personnages anguipèdes à la Renaissance (fig. 77). D'autres avant nous ont insisté (infra, p. 133) sur les difficultés qu'il y aurait à reproduire des créatures uniquement à partir des récits des auteurs anciens[123].
Les artistes travaillant à *Lousonna* étant susceptibles de ne pas avoir vu directement les originaux des gigantomachies, la question d'éventuels cahiers de modèles se pose une nouvelle fois (supra, p. 61, n. 34). La perfection atteinte, non seulement par la sculpture, mais aussi par les autres arts plastiques à l'époque romaine, ne laisse aucun doute quant à la qualité des dessins qu'auraient contenus de tels recueils : les artisans chargés de faire des copies des monuments (supra, p. 36) ne devaient avoir eu aucune difficulté à reproduire les réalisations dont nous avons vu la parenté avec celle de *Lousonna* dans l'attitude des personnages, mais aussi dans les détails des techniques d'assemblage. Sans l'existence de tels relevés et, même si jusque dans nos régions de nombreux monuments aujourd'hui disparus peuvent avoir comporté des détails semblables, la position particulière du géant étendu au sol, pour ne citer que lui, et naturellement à condition que notre proposition soit exacte, implique que, d'une manière ou d'une autre, l'artiste pouvait remonter jusqu'à l'original de Delphes… L'existence de modèles susceptibles d'être recopiés est confirmée par PLINE l'Ancien (*nat.* 35, 68) chez lequel nous lisons que des dessins de Parrhasius – un des grands rénovateurs des arts graphiques de la fin du 5ème siècle avant J.-C. –, auraient encore circulé à son époque[124] : un procédé qui, selon R. BIANCHI BANDINELLI et A. GIULIANO[125], ne doit pas nous surprendre puisqu'il aura aussi cours à la Renaissance[126].
Eu égard aux dimensions somme toute réduites de nos bas-reliefs, il est difficile d'y repérer la main de plusieurs sculpteurs. L'examen des traces de taille au dos des blocs – ainsi que l'homogénéité stylistique des fragments – indique seulement que l'ensemble a été traité de la même manière : une fois les quatre côtés de la plaque taillés, le dos et la face en étaient aplanis selon une démarche restant à établir, mais qui se caractérise par des traces d'outils faisant un angle de 50 à 70 degrés avec le bord du bloc. Nous ne pouvons préciser ici si une raison particulière justifiait la position de l'ouvrier, position qui aurait déterminé un tel angle de taille. Il apparaît donc que, si plusieurs artisans ont travaillé sur ce chantier, ils appliquaient des techniques identiques : ceci confirmerait qu'ils provenaient d'un même atelier ou, en tout cas, qu'ils avaient été formés à une même école.
Sous réserve peut-être de ce que nous avons convenu d'appeler une pièce d'exercice (supra, p. 12, n. 6), aucune activité de tailleurs n'est signalée à ce jour à *Lousonna*. Par contre, à en croire M. BOSSERT (1998, p. 118), deux ateliers au moins auraient été très actifs à Avenches, au tournant du 2ème et du 3ème siècle : formellement, rien ne nous permet d'exclure une livraison de sculptures en provenance du chef-lieu de l'Helvétie.

Considérations stylistiques

En raison de l'état lacunaire des blocs et de leurs faibles dimensions, alors que le recours à un matériau au gros grain compliquait l'exécution des détails, il n'est pas possible de faire de

[120] *"Si l'on désirait faire ériger un monument sortant de la production commune et dépassant les possibilités des ateliers locaux, on pouvait faire venir des artistes dont la réputation avait dépassé les frontières des civitates"* (C. NERZIC, 1989, p. 128).
[121] Ainsi M. FLORIANI-SQUARCIAPINO (1974, p. 57) ; N. DE CHAISEMARTIN et E. ÖRGEN (1984, p. 91).
[122] Sur la présence de sculpteurs aphrodisiens à Rome même, J.M.C. TOYNBEE, 1951, pp. 30-32.
[123] Des difficultés encore accrues si l'on avait voulu restituer par le dessin des tableaux imaginaires connus seulement par leur description, comme en proposait PHILOSTRATE (*La galerie de tableaux*, édité par A. BOUGOT et F. LISSARRAGUE, Paris, 1991 [La roue à livres]).
[124] *"… il reste aussi par ailleurs beaucoup de croquis de sa main sur des tablettes et des feuilles de parchemin, dont on dit que les artistes font leur profit."*
[125] *Etruschi e Italici prima del dominio di Roma*, Milano, 1978, p. 306 (BUR Arte).
[126] La découverte de moulages d'origine romaine parvenus jusqu'en Bactriane, et qui avaient été pris sur des objets allant de la seconde moitié du 2ème siècle avant J.-C. à l'époque claudienne, suggère un autre vecteur de transmission iconographique (M. MENNINGER, *Untersuchungen zu den Gläsern und Gipsabgüssen aus dem Fund von Begram (Afghanistan)*, Würzburg, 1996, pp. 102 et 134 [Würzburger Forschungen zur Altertumskunde 1]). Citons le plâtre d'un médaillon circulaire d'un diamètre de 13,7 cm représentant une scène bachique dans laquelle interviennent neuf personnages (O. KURZ, Begram et l'occident gréco-romain, in *Nouvelles recherches archéologiques à Begram*, Paris, 1954, pp. 93 à 150 [pp. 110-111 ; n° I, fig. 274 et 378 du recueil de planches]). En plus de ces supports destinés eux aussi à l'usage des artistes, d'autres objets peuvent naturellement avoir porté des décorations susceptibles d'être recopiées : pièces de vaisselle, telles que coupes en bronze, argent ou terre cuite ; manches de récipients et appliques métalliques, objets en verre ou en pierre : une énumération qui est loin d'être exhaustive.

longues considérations sur le style de la gigantomachie de *Lousonna*-Vidy. Les restes de sculpture mis au jour procèdent de la pure tradition gréco-romaine et sont propres à ce que J.-J. HATT (1957, p. 85) appelle l'*art hellénistique provincial:* ainsi, malgré la précision dans le rendu des formes anatomiques du bras du géant à la pierre, nous constaterons à l'inverse l'immobilisme de Jupiter foudroyant; une plus grande mobilité peut en revanche être suggérée chez le géant succombant, accentuée par les ondulations du corps ophidien et le bras levé.

Il est important de souligner ici que, par rapport aux productions purement locales, les imperfections sont rares dans le rendu des personnages, ainsi la taille apparemment trop fine du buste du personnage barbu identifié comme étant Jupiter (supra, p. 17). L'influence méridionale est facilement décelable dans les plis de draperie traités de façon plastique, sans rapport direct avec la linéarité des créations des artistes locaux: même s'ils avaient connu la gigantomachie, ils auraient été longtemps dans l'incapacité de la reproduire.

On peut admettre, il est vrai, qu'autour du début du 3ème siècle, – lorsque fut érigée la gigantomachie (infra, p. 100) – les sculpteurs indigènes avaient atteint un haut degré d'assimilation de l'esthétique méditerranéenne; C. BOSSERT-RADTKE (1992, p. 24) ne relève-t-elle pas la difficulté, à cette époque, de distinguer les réalisations provinciales du reste de la production[127]? A l'examen des anguipèdes de *Lousonna* on constate d'ailleurs que les formes anatomiques sont plus régulières et mieux proportionnées que celles des créatures sculptées sur le sarcophage du Vatican (fig. 31); celles-ci avaient pourtant été réalisées à Rome même ou dans un site moins éloigné des sources de l'art gréco-romain que ne l'était la bourgade lémanique: les géants de la Galleria delle Statue du Musée du Vatican présentent une certaine lourdeur dans la façon dont est rendue leur musculature, et l'observateur est frappé par la disproportion de certains bras, la torsion des cous, la proéminence des fessiers et la répétitivité sans fantaisie ni détails dans le rendu du corps des serpents[128]. Ceci confirme, si besoin est, la dextérité de l'artiste qui réalisa notre gigantomachie. Un provincialisme d'une autre nature peut être relevé à Leptis Magna où, tandis que la morphologie des personnages est elle aussi approximative par endroits, des divinités locales participent au combat[129].

A défaut d'avoir été formé dans un atelier méditerranéen, c'est alors un sculpteur utilisant des patrons reproduisant les modèles originaux et parfaitement instruit quant à leur utilisation qui paraît avoir réalisé la décoration du temple de *Lousonna;* l'ensemble plastique se composait d'un buste de la divinité principale, vraisemblablement Jupiter, qu'accompagnaient des bas-reliefs représentant des scènes de gigantomachie et pour lesquels, dans les pages qui suivent, nous proposerons une localisation inédite.

---

[127] *"Diese für die Spätzeit angeführten Kennzeichen können jedoch auch allgemeine Merkmale provinzieller Kunst sein."*

[128] S'il y voyait un original grec, W. HELBIG (1963, vol. 1, p. 112, n° 145) relevait toutefois d'indiscutables contaminations : *"Gleichwohl sind hier, vor allem in der Körperbildung der Giganten, in den Rückenakten und den kühnen Verkürzungen noch genügend griechische Reminiszenzen vorhanden, so dass man die Anregung der Darstellung durch ein griechisches Vorbild annehmen muss."*

[129] Mentionnant les représentations d'Isis et Serapis, déjà P. ROMANELLI (1922, p. 84) repérait en outre un *"lieve influsso di africanesimo"*.

V. Restes sculptés et *fana*

La présence de bas-reliefs d'excellente facture, sur un temple dont l'aspect est conforme à celui des édifices de tradition celtique, pose bien entendu le problème de leur cohabitation. Si les sculptures peuvent être intégrées au monument, elles sont tout aussi bien susceptibles d'en décorer une annexe. En l'absence de témoignages permettant de définir le lien exact entre la gigantomachie et le temple sur le site même, force nous est de tenter de le reconstituer en mettant nos découvertes en parallèle avec celles faites lors des fouilles d'édifices du même type, dans l'ensemble de la Gaule et des provinces limitrophes.

Un *fanum* de type celtique

Les temples d'avant la colonisation romaine étaient souvent caractérisés par les fossés entourant la construction centrale: il s'agit des sanctuaires de type belge de la classification de J.-L. BRUNAUX (1986, p. 16). Bien vite toutefois, ils auront l'aspect typique du *fanum,* avec sa galerie autour de la structure centrale, d'éventuels fossés ayant été comblés, comme pour le temple situé à l'extrémité occidentale du *vicus* de *Lousonna* (D. PAUNIER *et alii*, 1989, p. 70); un déambulatoire est présent à Gournay-sur-Aronde au plus tard autour de 30 avant J.-C. (J.-L. BRUNAUX, 1986, p. 20) alors que l'exemple le plus probant chez nous est le temple indigène de Martigny qui avait déjà fait l'objet d'un tel aménagement avant la conquête romaine (F. WIBLÉ, 1983, p. 62): l'élimination des fossés peut être considérée comme un signe de l'adaptation au moins partielle de l'édifice aux modèles romains. De lieu de sacrifice qu'elle était, la *cella* devient l'emplacement de la statue, l'autel passant à l'extérieur de la construction (W. VAN ANDRINGA, 2002, p. 207): la *cella* sera dès lors le domaine de la divinité tandis que le portique sera à l'usage des fidèles pour leurs besoins les plus divers, ainsi lorsqu'il se serait agi de se protéger du soleil et de la pluie[1].

Même si l'ajout d'une galerie autour de la construction centrale peut être le signe d'une influence romaine, les autochtones paraissent limiter à cette modification les changements apportés à leurs édifices religieux, ne franchissant que difficilement le pas – sans doute faute de moyens dans les localités éloignées des centres du pouvoir – consistant à doter ces monuments d'une décoration classique.

Aucun lien, autre que leur proximité, n'a pu être établi entre les restes de bas-reliefs représentant la gigantomachie et le *fanum* de *Lousonna:* il était donc d'une grande importance d'examiner d'autres cas où des sculptures découvertes dans le voisinage immédiat d'un *fanum* étaient susceptibles d'appartenir à sa décoration.

A cette fin, nous avons utilisé le recueil de P. D. HORNE et A. C. KING (1980) qui donnait une excellente vision d'ensemble, avec un catalogue de plus de 450 édifices gallo-romains: malgré les découvertes récentes[2], la quantité des informations réunies est telle que même des trouvailles exceptionnelles ne pourraient plus modifier l'image type d'un temple ainsi mise en place par ces chercheurs; lors de sa parution, nous avons procédé à une dernière vérification à partir de la base de données informatisée de I. FAUDUET et P. ARCELIN (1993).

Cette recherche s'est concentrée sur les lieux de culte d'aspect parfaitement identique à celui que l'on pouvait déduire des restes du *fanum* de *Lousonna*, où la construction se limitait à

[1] *"Mais aux alentours, nul abri contre la pluie et le soleil. Il me semble donc que ce sera à la fois générosité et piété que de bâtir un temple aussi beau que possible, d'adjoindre des colonnades à ce temple, le premier pour la déesse, les secondes pour le visiteur."* (PLINE le Jeune, *epist.* 9, 39).

[2] Pour la Suisse, que l'on songe aux *fana* de Riaz (P.-A. VAUTHEY, 1985), Baden (M. HARTMANN, Archäologische Mitteilungen in *AS* 9, 1, 1986, sv. *Baden AG*, p. 21), Porrentruy (F. SCHIFFERDECKER, Le fanum de Porrentruy, in *AS* 10, 2, 1987, pp. 70-73), Lausanne *route de Chavannes* (D. PAUNIER *et alii*, 1989, pp. 56-88), Kaiseraugst (U. MÜLLER, Ausgrabungen in Kaiseraugst im Jahre 1991, in *JbAK* 13, 1992, pp. 207-224 [p. 213]), Dietikon (C. EBNÖTHER, 1995, pp. 177-195), Martigny III (F. WIBLÉ, Chronique archéologique, in *Vallesia* 51, 1996, sv. *Martigny*, pp. 322-330), Meyriez (F. SABY et D. BUGNON, Le temple gallo-romain de Meyriez/Merlachfeld, in *Chronique archéologique 1996*, Fribourg, 1997, pp. 51-96 [*AF*]) ou Avenches (J. MOREL, Chronique archéologique, in *ASSPA* 82, 1999, sv. *Avenches VD Au Lavoëx*, pp. 278-280).

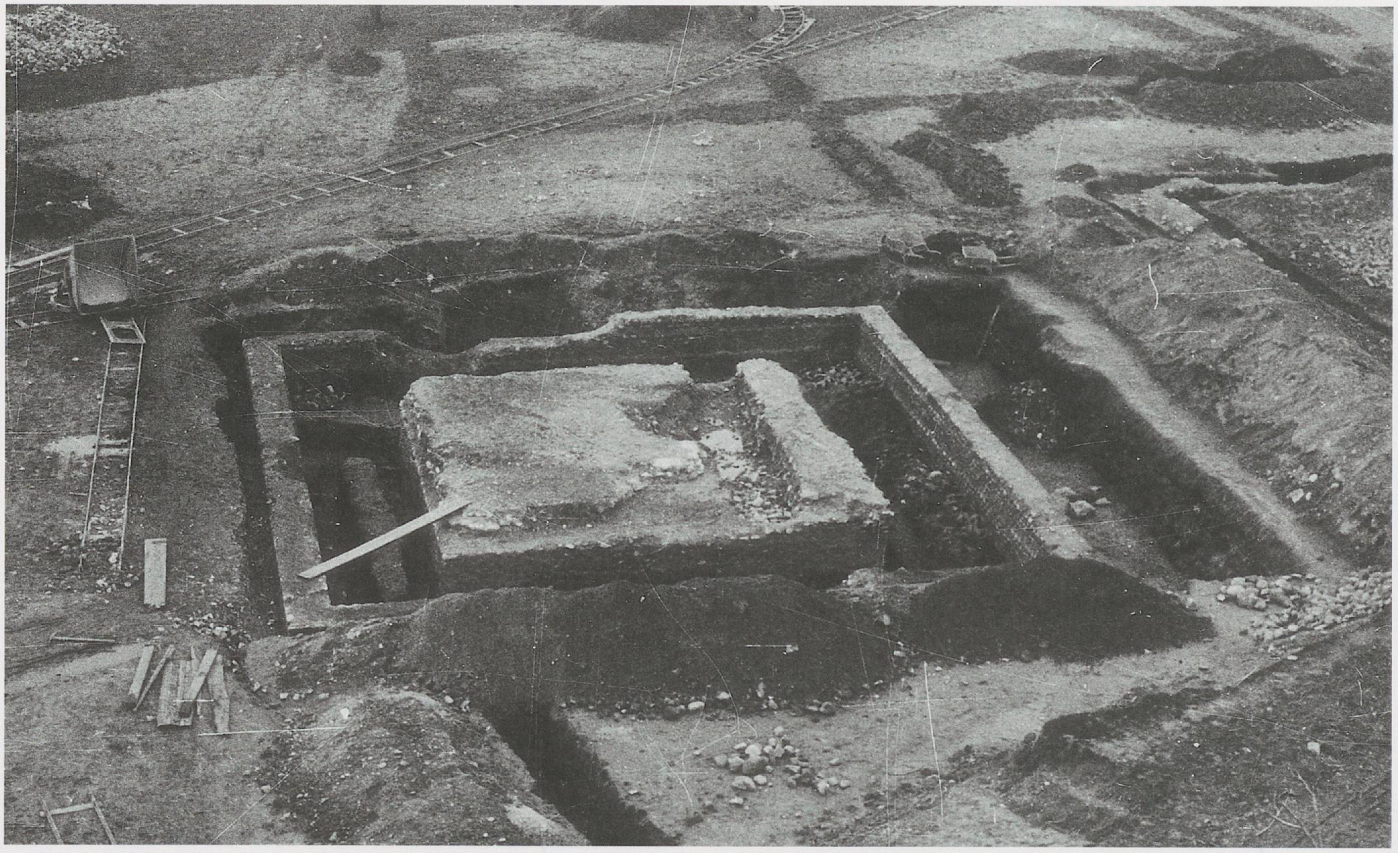


Fig. 55. Temple de *Lousonna* en cours de fouille.

une *cella* entourée de son déambulatoire (fig. 55). A l'époque de sa découverte déjà, l'absence de composantes architecturales s'inspirant de l'art monumental gréco-romain[3] avait été relevée par F. GILLIARD (1942, p. 220) :

"Hélas ! les fouilles n'ont apporté aucun élément qui puisse servir à une reconstitution, même sommaire de l'édifice ruiné. Les quelques fragments d'architecture retrouvés aux abords immédiats du temple, si tant est qu'ils lui eussent appartenu, ne pourraient nous fournir que des indications trop vagues, trop incomplètes, pour tenter l'imagination la plus aventureuse."

Eu égard aussi au fait que, malgré sa position sur le réseau routier et son important rôle commercial, *Lousonna* paraît avoir maintenu des caractéristiques provinciales, sans amphithéâtre ni temple de forme classique ou constructions notables décorées par un appareil monumental, nous admettrons un *fanum* d'inspiration purement celtique à cet endroit.

A *Lousonna*, tant l'absence de monuments majeurs que les dimensions réduites de la localité excluent toute comparaison avec ces grands ensembles dont – songeons par exemple à Champlieu – le *fanum* avait été intégralement romanisé[4] : à l'inverse, la présence fréquente de temples de tradition indigène permet de conclure que les Helvètes – les Gaulois et quelques autres peuplades celtiques pour l'éventail des édifices examinés – auraient maintenu de nombreux lieux de culte semblables aux modèles originaux quant à leur sobriété : des modèles dont la forme serait reprise sans adjonction majeure[5]. L'impression de

[3] Si – comme nous le faisait remarquer Pierre André – les lapidaires de nombreux sites de Gaule comportent des fragments d'architecture inexploités, tant qu'aucune attribution n'en aura été tentée, la tendance qui continue de s'imposer est tout de même celle de temples le plus souvent dépouillés de toute ornementation architecturale : encore faudrait-il, en effet, commencer par prouver l'appartenance de ces restes au *fanum* d'origine celtique de la localité, plutôt qu'à une quelconque autre construction totalement disparue ou qui n'aurait pas été explorée. D. R. WILSON (1975, p. 8) mettait en garde contre les reconstitutions aventureuses qu'on aurait pu être tenté de faire : *"In most reconstitutions of Romano-Celtic temples the Roman aspect of the building is emphasized at the expense of the Celtic. The autors are often scholars steeped in Classical tradition, and well attuned to the canons of Antique and Renaissance architectural practice."* Même si la formation des archéologues a évolué depuis l'époque où il écrivait ces lignes, elles restent encore d'actualité.

[4] G.-P. WOIMANT (Le sanctuaire antique de Champlieu, commune d'Orrouy (Oise), in *Revue archéologique de Picardie* 1/2, 1993, pp. 63-198 [pp. 164 et 168]) y confirme la présence d'un théâtre et de thermes à côté de celle du temple, de toute manière complètement romanisé. Au sujet de l'ensemble cultuel de Champlieu, A. GRENIER (1958, p. 407) précisait : "... *ce fut un sanctuaire particulièrement important et riche et son temple, d'une architecture savante et orné de sculptures mythologiques de bon style,* se distingue tellement des modestes oratoires..."

[5] *"... the Celtic elements continued to be visible and in some respects predominated."* (D. R. WILSON, 1975, p. 3).

rusticité qui pourrait s'en dégager ne devra donc pas nous étonner, même quand, dans certains endroits, elle contraste avec l'imposante décoration architecturale de temples de type classique, parfois immédiatement voisins.

Présence de restes sculptés à proximité des *fana*

Si quelques-uns des restes sculptés découverts à proximité de *fana* peuvent être mis directement en rapport avec l'édifice religieux, ils décoreront souvent les annexes du temple ou l'une ou l'autre des composantes de l'ensemble cultuel.
L'examen auquel nous allons procéder poursuit divers buts :

- En premier lieu nous repérerons les *fana* pour lesquels les chercheurs ont relaté la présence de fragments d'architecture au cours de la fouille de l'édifice religieux : ils seraient peut-être susceptibles de nuancer l'aspect, a priori dénué de toute ornementation, que nous suggérons pour le temple de *Lousonna*.
- Eu égard aux liens entre les gigantomachies et les colonnes dédiées à Jupiter, nous rechercherons les édifices de même type que le nôtre pour lesquels les restes sculptés qui y ont été découverts sont mis en rapport avec une telle structure.
- Afin de pouvoir placer dans la *cella* du *fanum* de *Lousonna* la statue attribuée à Jupiter, nous vérifierons les conditions dans lesquelles des représentations de divinités ont été découvertes dans des temples de tradition celtique.
- Enfin, comme des bas-reliefs auraient pu décorer un autel, nous examinerons les structures de ce type mises au jour dans des conditions semblables.

Présence de fragments d'architecture

Notre revue des *fana* a confirmé que lorsqu'étaient découverts des restes architecturaux sculptés, ils étaient très souvent isolés.
L. DE VESLY (1909, p. 54) signalait un reste de corniche au Catelier de Criquebeuf-sur-Seine, ainsi qu'un fragment de chapiteau d'ordre toscan (ibid., p. 104) à La Mare-du-Puits.
Un fragment de corniche de 0,58 m de long et 4,5 m de bandes moulurées – plinthes ou cimaises – étaient répertoriés par A. PARAT[6] au temple de Montmarte à Avallon.
A Naintré, J.-C. PAPINOT[7] reportait, sans le décrire avec plus de précisions, la présence d'un unique décor architectural, de 21 x 9 cm, dans le remblai de démolition du temple.
A Rieux, A. GRENIER (1960, p. 799) avait repéré la présence d'un fragment de volute provenant d'un chapiteau.
A Colombières-sur-Orb (P. D. HORNE et A. C. KING, 1980, p. 399), des bases de colonnes furent découvertes *in situ* sur le mur de l'*ambitus*, ainsi que des antéfixes décorées de gorgones.
Au temple du Camp-Ferrus, en plus de deux colonnes soutenant la toiture du porche d'entrée (M. BESSOU, 1978, p. 191)[8], on pouvait relever la découverte des fragments de douze antéfixes (ibid., p. 198, fig. 14).
A Valentine, le temple mis au jour dans le quartier d'*Arnesp* comportait une ornementation faite de colonnes et de chapiteaux composites en marbre blanc[9].
A Mackwiller, A. GRENIER (1960, p. 848) attribuait des fragments de colonnes et un chapiteau toscan à une colonnade qui aurait décoré l'enceinte extérieure du *fanum*.
A Pesch (H. LEHNER, 1919, p. 115), des colonnes d'ordre toscan étaient placées *in antis* de part et d'autre de l'entrée de la *cella* du temple C (fig. 56).

Certains sites se caractérisent, il est vrai, par une plus grande variété de fragments architecturaux d'inspiration classique ; si, à la lecture des rapports de fouilles, ces restes monumentaux paraissent plus nombreux, ils ne permettent toujours pas de fastueuses reconstitutions.
A Crain, J.-B. DEVAUGES (1973, p. 197) mentionnait la découverte de chapiteaux, de bases de colonnes, de fragments de colonnes cannelées et de volutes provenant principalement de la façade de l'édifice (ibid., p. 201).
A Coblence, R. BODEWIG (1900, pp. 15-16) faisait état de la présence d'une colonne d'ordre toscan avec son chapiteau, de la base et du fût d'une autre colonne, ainsi que des fragments de colonnes cannelées.
A Saint-Germain-d'Esteuil, les quatre angles extérieurs de la *cella* étaient renforcés par des pilastres engagés, dont les bases étaient constituées d'éléments de terre cuite. La présence dans les niveaux d'éboulis de quelques morceaux d'architrave et de chapiteaux, indiquait l'existence d'une colonnade d'ordre composite, qui ne pouvait toutefois être rattachée au temple de manière irréfutable[10].
A Arlon, M. SIBENALER[11] signalait des bases de colonnes, des chapiteaux et des restes de corniches sculptées à proximité de ce qu'il interpréta comme un *fanum*, P. D. HORNE et A. C. KING (1980, p. 377) n'excluant toutefois pas qu'il pût s'agir d'un mausolée.

---

[6] Le temple romain de Montmartre, in *Bulletin de la Société des Sciences Historiques et Naturelles de l'Yonne* 76, 1922, pp. 243-266 [p. 254] : *"Le temple ne se recommandait donc pas par un luxe de construction, mais son mobilier rachetait cette rusticité bien établie"* [p. 251]. La galerie du *fanum* a restitué plusieurs statues d'excellente facture – certaines se rattachent à la sculpture hellénistique – étudiées en dernier lieu par C. ROLLEY, Le Montmarte d'Avallon, in *Mémoires de l'Académie des Sciences, Arts et Belles-Lettres de Dijon*, 122, 1973-1975 (1977), pp. 95-105 [p. 102]. Dans l'article d'A. PARAT, c'est bien la dénomination Montmartre qui était retenue.
[7] Poitou-Charentes, in *Gallia informations. Préhistoire et Histoire* 2, 1989, sv. *Naintré*, pp. 294-295 [p. 294 et fig. 67].
[8] Une base de colonne hexagonale, avec une plinthe lisse et trois tores superposés, y est reproduite à la p. 192, fig. 8.
[9] M. LABROUSSE, Circonscription de Midi-Pyrénées, in *Gallia* 32, 2, 1978, sv. *Valentine*, pp. 408-409 [p. 409].
[10] J.-P. RIGAUD, Aquitaine, in *Gallia informations. Préhistoire et Histoire* 1, 1991, sv. *Saint-Germain d'Esteuil*, pp. 68-75 [p. 73 et fig. 52].
[11] Guide illustré du musée lapidaire romain d'Arlon, in *Annales de l'Institut archéologique du Luxembourg* 40, 1905, pp. 1-132 [p. 99].

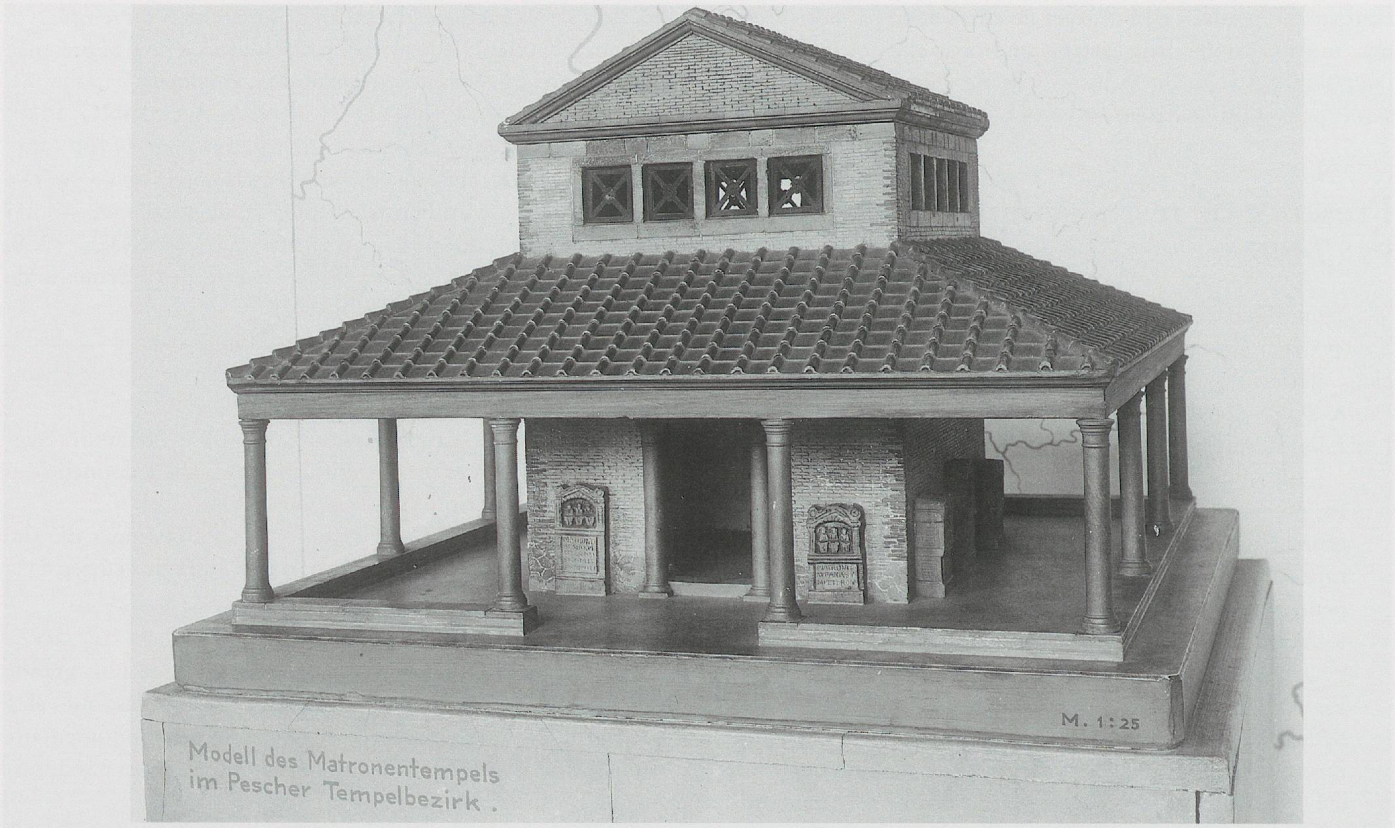


Fig. 56. Maquette du Matronentempel de Pesch.

Un examen plus large des établissements religieux connus montre bien que parfois même les ensembles de grandes dimensions comportant de nombreux bâtiments, voire plusieurs *fana*, pouvaient restituer des restes architecturaux en nombre restreint.

A Champigny-lez-Langres, nous sommes en présence d'un ensemble comportant deux *fana* placés l'un à côté de l'autre, et dans un desquels une mosaïque pavait le sol de la *cella ;* E. BABELON (1892, pp. 216-224) pouvait signaler de nombreux fragments sculptés – tête de quatre divinités, restes de cariatides, de statues aux proportions colossales – mais apparemment aucun reste architectural.

A Agen, où le temple comportait lui aussi deux *cellae,* on avait trouvé des décors provenant de linteaux et de corniches : il se serait agi de restes de frontons et d'encorbellements (sic), ainsi que d'un fragment d'acrotère[12].

Aux Côtes près de Clermont-Ferrand, P. EYCHART (1973, p. 91) mentionnait des colonnes accompagnées de leurs bases et de chapiteaux décorés de figures d'animaux. Le complexe religieux compris dans un *téménos,* comportait deux *fana,* un local de réunion et d'autres dépendances, tandis que les fouilles effectuées à cet endroit ont restitué de nombreux décors polychromes[13] ; par ordre d'importance, ce serait le deuxième site archéologique de Basse-Auvergne (ibid., p. 99).

Une minorité de *fana* se caractérise finalement par une ornementation fastueuse, associant la tradition architecturale celtique à l'appareillage romain. Sans revenir sur le cas fort controversé de la *Grange-des-Dîmes* d'Avenches (M. VERZÀR, 1977, p. 30, fig. 8), dont la reconstitution en temple d'apparence classique pourrait avoir été quelque peu forcée[14], ou sur le *temple de Janus* à Autun (P.D. HORNE et A.C. KING, 1980, p. 379), nous renverrons au sanctuaire de Ribemont-sur-Ancre où J.-L. CADOUX (1971, p. 49) peut à juste titre parler d' *"un habillage classique sur une ossature indigène dans son inspiration".* Il y mentionne la présence d'une colonnade corinthienne sur la façade du *fanum* correspondant à une entrée monumentale (1973, p. 57). Une phase successive de l'édifice, remontant à la fin du 2ème siècle, serait caractérisée par de nombreux fragments de matériaux de construction présentant d'indiscutables touches sévériennes (ibid., p. 58) : le style néo-pergaménien des restes architecturaux[15] indique selon toute probabilité un ensemble

[12] J.-P. RIGAUD, Aquitaine, in *Gallia informations. Préhistoire et Histoire* 1, 1987-1988, sv. *Agen,* pp. 130-133 [p. 132].

[13] A la p. 94 l'auteur suggère même la présence d'une colonne à l'anguipède.

[14] Dans leurs reconstitutions, tant P. D. HORNE (Roman or Celtic Temples ? A Case Study, in *Pagan Gods and Shrines of the Roman Empire,* édité par M. HENIG et A. KING, Oxford, 1986, pp. 15-23 [p. 17, fig. 2]) que Philippe Bridel et Pierre André (in M. BOSSERT, 1998, p. 48, fig. 8) reviennent à un édifice dont l'élévation est celle d'un *fanum.*

[15] J.-L. CADOUX, Le sanctuaire gallo-romain de Ribemont-sur-Ancre (Somme) : état des recherches en 1983, in *Revue du Nord* 66, 260, 1984, pp. 125-145 [p. 133].

cultuel d'une certaine ampleur. Dès sa première phase, ce temple, qui a restitué plusieurs fragments de statues, comportait un *pronaos* pour l'assise duquel le tracé habituellement rectiligne du mur extérieur de l'*ambitus* avait été modifié et doté d'une épaisseur plus forte que les autres côtés du bâtiment (J.-L. CADOUX 1971, pp. 43-44).
Nous pourrions encore mentionner le *fanum* de Tremblois, en forêt de Châtillon-sur-Seine : limité pourtant à une *cella* entourée de son déambulatoire, il aurait comporté une fastueuse décoration sculptée. R. PARIS[16] estimait *"... à une quarantaine le nombre de statues qui garnissaient les galeries ou la façade du temple ; une dizaine étaient grandeur naturelle et beaucoup des autres demi-grandeur".*

Sous réserve de quelques exceptions inévitables, la présence de composantes architecturales classicisantes reste donc ponctuelle sur les *fana* gallo-romains ; pour nous en convaincre définitivement, nous songerons au peu de fragments sculptés découverts à l'Altbachtal, où P. D. HORNE et A. C. KING (1980, p. 475) répertorient au moins 21 édifices religieux[17]. La même rareté de composantes architecturales peut être évoquée pour le Marberg bei Pommern, où les fouilles du complexe religieux comportant trois *fana* dans un *téménos,* et complété par des édifices cultuels, n'ont restitué que les fragments de deux chapiteaux (J. KLEIN, 1897, pp. 111-112).

Si des restes d'architecture sont fréquents sur la plupart des sites, leur nombre généralement restreint ne permet d'envisager qu'une décoration très partielle des édifices, ces composantes étant, qui plus est, susceptibles d'appartenir à une construction voisine. Certes ces fragments épars pourraient être les seuls témoignages d'une ornementation plus vaste : ils auraient alors échappé à la destruction systématique des monuments, puis à leur passage successif dans un four à chaux, mais bâtie uniquement sur cette supposition, toute reconstitution serait hasardeuse, même si nous prenions en considération une décoration de ces édifices réalisée à partir d'éléments boisés (D. R. WILSON, 1975, p. 7) qui auraient alors forcément disparu...
Il apparaît bel et bien que, pour la majeure partie d'entre eux, les lieux du culte de la religion gallo-romaine se caractérisaient par leur simplicité, limitant au strict nécessaire le recours à l'architecture monumentale gréco-romaine, privilégiant les composantes provinciales, par tradition ou par facilité. Y. CABUY (1991, p. 116) cite les cités des Tongres et des Trévires, où la peinture murale remplace la sculpture : mais en réalité, dans toute la Gaule et les provinces limitrophes les *fana* sont généralement revêtus d'un enduit rouge, fréquemment aussi de multiples couleurs, ce qui a dû donner à ces sanctuaires un aspect contrastant avec leur simplicité architecturale. Pour la province romaine de Bretagne, T. F. C. BLAGG[18] soulignait la nette différence entre l'ornementation des temples classiques, avec leurs décors architecturaux richement sculptés, et celle des *fana – romano-celtic temples* – qui le plus souvent en sont simplement dépourvus : même si un *fanum* intègre des éléments classiques, ils sont peu nombreux et comportent de fréquentes contaminations. Si pour Y. CABUY (1991, p. 176), cette différence s'explique par le milieu dans lequel ces deux types d'édifices religieux auraient été construits – les uns dans un milieu urbanisé, les autres dans un contexte rural – elle tient aussi à un processus de romanisation différent d'une région à l'autre et beaucoup plus lent dans les campagnes[19].

Proximité d'une colonne à l'anguipède ou supportant la statue de Jupiter

Ce n'est qu'exceptionnellement que des gigantomachies ont été attribuées à une colonne de Jupiter ou à une colonne à l'anguipède : à notre connaissance, à part à Yzeures-sur-Creuse (supra, p. 57), deux autres fois seulement, à Hausen an der Zaber et à Vienne-en-Val, les socles de tels monuments, décorés des divinités du panthéon romain[20], portent en outre une scène tirée du combat qui mit aux prises les géants et les dieux.
A Hausen an der Zaber (*LIMC* 524), le pourtour du socle circulaire est décoré par l'enchaînement de trois combats singuliers, mettant successivement Mars, Vulcain et Hercule aux prises avec des géants. A Vienne-en-Val fut découverte une base parallélipipédique décorée sur les quatre faces, dont une portait une représentation du roi de l'Olympe foudroyant un géant[21]. G. C. PICARD (1970, p. 256) l'attribuait selon toute vraisemblance à une colonne de Jupiter, dont auraient fait partie un fragment de fût écaillé, un chapiteau d'ordre corinthien mais surtout le cavalier à l'anguipède en ronde bosse trouvé lui aussi à proximité.

Nous pouvons regretter que ne soit disponible aucun corpus récent des colonnes à l'anguipède ; seul existe le catalogue de G. BAUCHHENSS (1981) pour la Germanie Supérieure, région où elles connaissent la plus forte densité, celui que P. NOELKE (1981) a dressé pour la Germanie Inférieure

[16] Un temple celtique et gallo-romain en forêt de Châtillon-sur-Seine (Côte-d'Or), in *RAE* 11, 2, 1960, pp. 164-175 [p. 169].
[17] Il s'agit de *"Only the larger and better preserved..."* En recomposant le matériel trouvé aux abords du temple 38, E. GOSE (1972, fig. 285), réussit tout de même à remonter deux colonnes, sur lesquelles il place un entablement comportant les éléments constitutifs d'une frise classique.
[18] The Decorated Stonework of Roman Temples in Britain, in *Temples*, part i, pp. 31-44 [p. 37].
[19] L'empreinte de ce provincialisme était mise en évidence il y a plus de cent ans déjà, par A. NAEF (1893, p. 402) – futur archéologue cantonal vaudois –, au moment où il examinait les restes du *fanum* de Harfleur : *"les colonnes étaient d'ordre dorique romain, sans cannelures et probablement sans bases ; je me hâte d'ajouter qu'il ne s'agit pas du dorique le plus pur (...). Le chapiteau (...) est loin d'être un modèle d'élégance : c'est une œuvre de province, de village, un modèle local..."*
[20] F. SPRATER examina plus de 250 socles de colonnes répertoriés par Emile Espérandieu : les divinités figurées étaient, dans l'ordre de fréquence, Hercule (190 fois), Junon (182), Minerve (155) et Mercure (152) ; Jupiter y apparaissait 22 fois (Die Jupitersäulen. Ein Beitrag zur Religionsgeschichte der Kelten und Germanen, in *Pfälzer Heimat* 2, 1951, pp. 65-71 [p. 66]).
[21] Les autres faces du bloc représentaient Vénus, Mercure et Vulcain.

comportant essentiellement des statues de Jupiter assis. Ce recueil énumère 173 sites, dont nous n'avons pris en considération que ceux où est mentionné un cavalier à l'anguipède[22]; dans 38 cas, le monument au cavalier était isolé, mais souvent – 23 fois – nous constatons que les colonnes à l'anguipède sont associées à d'autres structures[23]; pour certains sites il faudra toutefois tenir compte de la possible présence de témoignages remontant à deux phases d'occupation différentes.

On rencontre un fort nombre d'occurrences dans les agglomérations des deux Germanies[24]; ainsi Mayence aurait restitué deux colonnes de Jupiter et trois cavaliers à l'anguipède (G. BAUCHHENSS, 1981, pp. 162-164), une situation assez proche de celle que nous avons évoquée à Avenches (supra, p. 46). Tandis qu'en Germanie Inférieure, P. NOELKE (1981, p. 306) ne comptait que 10% de colonnes joviennes érigées dans un contexte exclusivement religieux, G. BAUCHHENSS (1981, p. 21) en notait lui aussi l'apparition peu fréquente à proximité des lieux de culte[25]; dans le dénombrement qu'il effectuait pour la Germanie Supérieure, la colonne à l'anguipède était quelquefois présente dans des ensembles cultuels de grandes dimensions, dans lesquels on pouvait relever l'existence contemporaine de temples et d'oratoires avec de nombreux autels et des structures religieuses de diverses natures, parfois sous la forme d'autres colonnes de ce type.

Au Donon, où G. BAUCHHENSS (1981, pp. 116-118) signalait la présence de quatre cavaliers à l'anguipède et d'un chapiteau au géant, de nombreuses sculptures votives, ainsi que des inscriptions, attestent une dévotion à Mercure[26].

Le même chercheur (ibid., pp. 21-22) mentionnait encore le site de hauteur du Grand Falberg, où auraient été retrouvés six groupes comportant un géant, et celui de l'Altbachtal, sur lequel nous revenons à plusieurs reprises.

D'autres attributions sont moins évidentes, comme celle des trois cavaliers à l'anguipède de Haueneberstein, dont on ne peut déterminer s'ils proviennent d'un lieu de culte ou d'un domaine agricole (G. BAUCHHENSS, 1981, p. 23).

Dans les provinces voisines de Germanie Inférieure et de Belgique, nous pouvons encore citer quelques sites où des colonnes à l'anguipède sont placées à proximité d'un lieu de culte allant toujours au-delà d'un simple *fanum.*

Ainsi à Pesch, où A.-B. FOLLMANN-SCHULZ (1986, p. 710) signalait la présence d'une colonne jovienne dans l'ensemble cultuel: P. NOELKE (1981, p. 304) parlait même de trois colonnes de ce type à cet endroit.

Il en va de même pour Neuss, où une colonne à l'anguipède était déduite de la mise au jour d'un socle parmi les constructions religieuses (A.-B. FOLLMANN-SCHULZ, 1986, p. 757).

A Tongres aussi, les deux monuments figurant des anguipèdes – à la colonne à l'anguipède (fig. 23) il convient d'ajouter un fragment représentant le bassin et les cuisses se transformant en corps de serpent d'un monstre ophidien (P. NOELKE, 1981, pp. 298-299)[27] – étaient à mettre en rapport avec un complexe religieux dédié à Mercure (A. CAHEN-DELHAYE, 1979, p. 26) d'une superficie de 130 x 77 m, incluant un temple à *pronaos* entouré d'un portique (ibid., p. 5).

A Serrig[28], l'aire sacrée dans laquelle a été trouvée la colonne à l'anguipède mesurait 118 x 88 m et englobait quatre temples.

Au Bierbacher Klosterwald, la colonne de Jupiter était située dans un complexe cultuel de grandes dimensions, formé de deux *fana* placés côte à côte (J. KLEIN, 1927, p. 124) et où en un premier temps était pratiqué le culte de Mercure (A. GRENIER, 1960, p. 855).

Le site de Vienne-en-Val (supra, p. 87) a restitué un groupe à l'anguipède, les fragments de six ou sept statues de divinités, deux autels à quatre dieux et les restes de nombreux blocs taillés (G. C. PICARD, 1970, pp. 256-257); ils proviendraient de ce qui paraît avoir été le sanctuaire le plus important du territoire des Carnutes (ibid., p. 259).

Si dans ces quelques cas les colonnes à l'anguipède paraissent s'être intégrées à un sanctuaire de grandes dimensions, elles pouvaient occasionnellement aussi se trouver à proximité d'un seul et unique *fanum*[29].

---

[22] En effet, dans son dénombrement, l'auteur introduit aussi les sites où la découverte se limite à une pierre à quatre dieux.

[23] A Altrip, Alzey, Bad Kreuznach, Bingen, Donon, Eisenberg, Frankfurt-Heddernheim, Haueneberstein, Köngen, Ladenburg, Mayence, Niederbronn-les-Bains, Obernburg, Pforzheim, Rheinzabern, Selz, Strasbourg, Stuttgart-Bad Cannstatt, Weil im Schönbuch et Worms: à côté du monument à l'anguipède sont signalés tour à tour des colonnes et leurs diverses composantes, des autels, des pierres à quatre dieux ou aux divinités de la semaine, des statues de Jupiter assis, des représentations de Jupiter et Junon; les cavaliers au géant peuvent être jusqu'à six sur le même site, comme c'est le cas au Grand Falberg. Parfois il s'agira uniquement d'un second Jupiter à l'anguipède, ainsi à Frettenheim et à Luxeuil-les-Bains.

[24] *"Innerhalb des Verbreitungsgebietes der Gigantensäulen scheinen in allen grösseren Ansiedlungen Jupitersäulenreste gefunden worden zu sein."* (G. BAUCHHENSS, 1981, p. 24). P. NOELKE (1981, p. 306) confirme cette tendance pour la Germanie Inférieure.

[25] *"Am wenigsten wurde bisher die Aufstellung der Säulen in Heiligtümern beachtet."* (G. BAUCHHENSS, 1981, p. 21).

[26] P. FLOTTE et M. FUCHS, *Le Bas-Rhin*, Paris, 2000, sv. *Grandfontaine*, pp. 298-306 [pp. 302-306] (Carte archéologique de la France 67/1).

[27] En plus de ceux publiés par P. NOELKE, et qui avaient été trouvés dans l'enceinte sacrée, il faut signaler la découverte d'un géant aux mains attachées dans le dos au cours des fouilles de 1934-35 (J. BREUER et H. VAN DER WEERD, Les fouilles de Tongres de 1934 et 1935, in *L'Antiquité Classique* 4, 1935, pp. 489-496 [pp. 493-494 et pl. 38]).

[28] W. BINSFELD, Das römische Heiligtum im Neunhäuser Wald bei Serrig, in *Westlicher Hunsrück*, Mainz am Rhein, 1977, pp. 283-286 [p. 285] (Führer zu vor- und frühgeschichtlicher Denkmälern 34).

[29] Le sanctuaire de Furlenboden à Bad Bubendorf (supra, p. 46) serait entré dans cette catégorie: la colonne de Jupiter y aurait été placée dans une petite enceinte à côté du temple.

Sur le site de Fontaine-Valmont, auquel G. FAIDER-FEYTMANS[30] attribue les fragments d'une colonne de Jupiter découverts au 17ème siècle, on se trouve en présence d'un *fanum* et d'un édicule placés dans un *téménos*[31].
A Nettersheim-Zingsheim, A.-B. FOLLMANN-SCHULZ (1986, p. 756) relate la présence de restes d'une colonne jovienne[32] : ils auraient toutefois été découverts à 500 mètres du temple, qui ne pouvait être intégré à aucun ensemble majeur.
Dans la plupart des cas, aucune précision n'était disponible concernant la divinité vénérée à proximité de la colonne à l'anguipède, mais on a fréquemment constaté que même s'il était la seule construction jouxtant le monument jovien, un *fanum* pouvait être dédié à une autre des divinités du panthéon ; si le culte contemporain de plusieurs dieux paraît aller de soi dans des sanctuaires de grandes dimensions, comme au Donon, à Tongres ou au Bierbacher Klosterwald – où il arrive même que nous nous trouvions en présence de plusieurs temples –, la dévotion simultanée à diverses divinités était de toute manière une caractéristique de la religion romaine (infra, p. 107). Dès lors, il n'y a rien de surprenant qu'à plusieurs reprises on ait pu élever des colonnes à l'anguipède en des endroits où, à part celles-ci, l'environnement religieux se limitait exclusivement à un temple consacré non pas à Jupiter, mais à l'un ou l'autre des Olympiens[33].
A Stuttgart-Bad Cannstatt, la colonne était à proximité immédiate d'un seul édicule, dédié à Mercure et placé au cœur du *vicus* (G. BAUCHHENSS, 1981, pp. 21-22). L'existence contemporaine de la colonne consacrée à Jupiter et d'un lieu sacrificiel ou de prière voué à une autre divinité est intéressante parce qu'à *Lousonna* aussi la gigantomachie a été retrouvée dans la même couche qu'une inscription dédiée à Mercure (infra, p. 103, n. 24). Cette situation a pu être relevée d'autres fois à proximité de lieux de culte qui se limitaient à un *fanum*. Ainsi à Abreschviller (P. D. HORNE et A. C. KING, 1980, p. 372) où, avec la colonne à l'anguipède, étaient signalés un autel dédié à Mercure et une statue de ce dernier ; de même à Andernach[34] où, en 1857, fut découvert un socle attribué à une colonne de Jupiter : là aussi avaient été retrouvées des représentations de Mercure, auquel des autels étaient dédiés.

Si nous ne donnions pas la priorité au fait que les restes étudiés à *Lousonna* ont été trouvés dans une couche archéologique close où les principaux d'entre eux étaient appuyés à l'*ambitus* du *fanum*, rien ne permettrait d'exclure qu'ils proviennent d'une colonne jovienne, dont manque toutefois tout témoignage, que ce soient des fragments de la colonne proprement dite ou des éléments en ronde bosse de la statue placée en son sommet. Une telle attribution peut aussi être écartée en raison de la position excentrée du site de *Lousonna* par rapport à la zone de forte concentration des colonnes à l'anguipède (supra, p. 45).

Présence d'une statue dans la *cella*

La découverte, parmi les bas-reliefs de la gigantomachie de *Lousonna*-Vidy d'un fragment représentant un personnage réalisé à une échelle sensiblement plus grande que celle adoptée pour les protagonistes de ce combat nous a conduit à rechercher les mentions de sculptures à l'intérieur des temples gallo-romains. Si les fouilles de *fana* qui ont permis la découverte d'une statue ou celle des traces de scellement d'une structure dans la *cella* ne sont pas très nombreuses, il apparaît cependant à la lueur des trouvailles archéologiques qu'une représentation de la divinité vénérée devait être placée à cet endroit.
Un constat s'impose pourtant : plusieurs de nos prédécesseurs ont hésité sur le choix de cet emplacement, ainsi Y. CABUY (1991, p. 113), pour lequel ces bases pourraient tout aussi bien avoir supporté une statue qu'un autel ; une indécision – ou une prudence excessive – que l'on retrouve, parmi d'autres, dans l'analyse des découvertes au *fanum* de Roujan, dont la *cella* du temple 2 comportait, contre le mur du fond, la fondation d'un socle de pierre : A. NICKELS indique qu'elle aurait pu correspondre à un autel ou à la base d'une statue[35]. Il en va de même au Marberg bei Pommern, où J. KLEIN (1897, p. 85), commentant la fonction du socle découvert au milieu de la *cella* du temple M, n'indiquait guère que *"ein Altar oder ein Bild des Gottes stehen mochte"*.

D'autres fois, les rapports de fouilles mentionnent simplement dans la *cella* une structure supportant un monument sur la nature duquel les chercheurs ne se prononcent pas.
L. DE VESLY (1909, p. 124) rapportait sans plus de précisions la présence de dalles disposées en carré de 1 m de côté à Louviers.
Aux *Bouchauds*, sur la commune de Saint-Cybardeaux, la *cella* du *fanum* découvert vers 1975, à l'ouest du sanctuaire déjà connu, comportait une construction rectangulaire indéterminée, assimilée dans la publication correspondante à un foyer ou

[30] Le site sacré de Fontaine-Valmont (Hainaut), in *Mémoires et publications de la société des Sciences, des Arts et des Lettres du Hainaut* 74, 1960, pp. 19-63 [p. 38]. Bien que l'auteur parle d'une colonne à l'anguipède, l'absence de tout reste de corps de serpent nous fait plutôt songer à une colonne de Jupiter : voir la description des restes de ce monument chez P. NOELKE (1981, p. 494, n° 212).
[31] G. FAIDER-FEYTMANS, Les fouilles du site romain de Fontaine-Valmont (Hainaut), in *Mémoires et publications de la société des Sciences, des Arts et des Lettres du Hainaut* 71, 1, 1957, pp. 13-59 [pp. 26-28].
[32] P. NOELKE (1981, p. 304) mentionnait précisément la découverte d'une colonne écaillée (ibid., n° 162, p. 468) interprétée sans autre comme une colonne de Jupiter…
[33] *"Die Säulen standen dabei oft in heiligen Bezirken, die wahrscheinlich oder sicher einem anderen Gott als Jupiter geweiht waren."* (G. BAUCHHENSS, 1981, p. 21).
[34] J. HAGEN, *Römerstrassen der Rheinprovinz*, Bonn, 1931, pp. 29-30 (Erläuterungen zum geschichtlichen Atlas der Rheinprovinz 8).
[35] Informations archéologiques. Circonscription de Languedoc-Roussillon, in *Gallia* 43, 2, 1985, sv. *Roujan*, p. 410.

à la base d'une structure au sujet de laquelle n'était faite aucune proposition[36].

Cependant, dans la plupart des cas, les traces de structures dans la *cella* sont attribuées au socle d'une statue.
A Harfleur, au centre de la *cella,* A. NAEF (1893, p. 406) signalait un trou carré de 1 m de côté, y plaçant la statue de la divinité.
Dans le temple A de Saint-Aubin-sur-Gaillon, A. GRENIER (1960, p. 742) attribuait à la statue de la divinité le socle parementé de marbre de 2,80 x 1,80 m et placé sur un degré recouvert du même matériau approximativement au centre de la *cella*[37].
Le temple de Hochscheid[38] donna lieu à diverses découvertes : dans la *cella,* en plus d'un bassin aménagé pour recevoir les eaux d'une source, furent mis au jour un autel et des fragments des statues de Sirona et d'Apollon ; devant le temple, dans l'axe de l'entrée de la *cella,* se trouvait un deuxième autel sur lequel les deux divinités étaient citées nommément.
A Coblence (R. BODEWIG, 1900, p. 17), la statue de la divinité aurait été placée dans la *cella,* à l'intérieur de laquelle se serait aussi trouvé l'autel.
Au fond de la *cella* de Springhead 1 où fut découvert un autel renversé sur le sol décoré d'une mosaïque[39], une niche devait contenir la statue de la divinité principale.
A Springhead 2, un socle massif destiné à la statue du dieu vénéré en cet endroit occupait le fond de la *cella,* entre deux des piliers soutenant la toiture[40].
A Silchester 3, l'arrière de la *cella* était occupé sur toute sa largeur par une plate-forme de 90 cm de profondeur et de 7,5 d'épaisseur qui, pour M. J. T. LEWIS (1966, p. 44) aurait supporté une statue.
Au temple B de Grobbendonk, A.-B. FOLLMANN-SCHULZ (1986, p. 732) signalait une fondation de 80 x 50 cm interprétée comme étant le socle d'une statue.
A Kontich, le même auteur (ibid., p. 747) mentionnait une structure semblable de 85 x 85 cm, et à laquelle était attribuée une fonction identique[41].
Le temple 12 de l'Altbachtal (E. GOSE, 1972, p. 82) a restitué lui aussi le socle de la statue de la divinité au milieu de la *cella ;* une autre base, de fonction indéterminée, a été trouvée dans la *cella* du temple 53 (ibid., p. 210).
A Andernach[42], la base de la statue de la divinité était encore visible au milieu de la *cella.*
A Bretten, appuyé à la paroi de la *cella,* en face de l'entrée, se trouvait un bloc de 1,06 x 0,74 m et de 0,45 m de haut, dont le plan supérieur présentait une cavité que les inventeurs attribuèrent au scellement de la statue de la divinité (J. ALFS, 1940, p. 130)[43].
Au Portus, A. GRENIER (1960, p. 702) signalait une plaque de calcaire blanc au centre de la *cella,* qui aurait pu être la base de la statue de culte.
A Carnac (A. GRENIER, 1960, p. 800), une dalle de tufeau, moulurée sur trois faces et épaisse de 8 cm, scellée dans le sol de mortier de la *cella,* serait le piédestal de la statue de culte.
A Champigny-lez-Langres (E. BABELON, 1892, p. 222), dans la *cella* du temple sud, le sol décoré d'une mosaïque à motifs géométriques avait une lacune en son centre, occupée par une base de pierre : elle aurait dû correspondre à l'emplacement d'une statue.
Au *fanum* du *Port* à Entrammes, G. AUBIN (1981, p. 335) signalait la présence en position axiale d'une fosse ronde, fondation présumée d'une statue.
Le même auteur décrivait de façon identique une structure observée dans le temple du Fief-Sauvin (ibid., p. 356).
Nous avons vu (supra, p. 74) qu'à Autun, le *temple de Janus* comportait une niche destinée à la statue de la divinité dans le mur au fond de la *cella.*
A Avenches *Derrière la Tour,* un massif rectangulaire, centré et accolé au mur du fond de la *cella,* était susceptible de correspondre au socle de la statue de la divinité (J. MOREL, 2001, p. 63, fig. 85 et p. 66).
A Dietikon, la *cella* d'un des deux *fana* découverts dans le périmètre de la *villa* gallo-romaine avait en son milieu une fosse, avec un trou de poteau au centre de cette dernière ; les inventeurs proposèrent d'y voir l'endroit où aurait été fichée au sol une statue de bois (C. EBNÖTHER, 1995, p. 181).
Quelquefois, ce sont même deux statues qui étaient placées dans la *cella :* dans le temple 43 de l'Altbachtal (E. GOSE, 1972, p. 189 et fig. 316) ont été localisés deux socles, probablement ceux de la statue de la divinité et de celle de son parèdre, placés côte à côte dans l'axe de l'édifice.
A Crain (J.-B. DEVAUGES, 1973, p. 208), deux dépressions rectangulaires coffrées dans le sol de la *cella* pouvaient correspondre aux socles des statues dont les restes ont été trouvés dans ce même local.
A La Romanette, la *cella* contenait aussi deux bases attribuées à des statues (A. GRENIER, 1960, p. 821).

---

[36] G. NICOLINI, Informations archéologiques. Circonscription de Poitou-Charentes, in *Gallia* 39, 1, 1981, sv. *Saint-Cybardeaux,* pp. 365-367 [p. 366].
[37] A l'époque, G. POULAIN l'avait pris pour un soubassement d'autel (Les fana ou temples gallo-romains de Saint-Aubin-sur-Gaillon (Eure), in *BSNEP* 21, 1913 (1919), pp. 48-82 [p. 52 et pl. 12]).
[38] G. WEISGERBER, *Das Pilgerheiligtum des Apollo und der Sirona von Hochscheid in Hunsrück,* Bonn, 1975, p. 148 et annexe 2.
[39] W.S. PENN, The Romano-british Settlement at Springhead : Excavation of Temple I, Site C1, in *Archaeologia Cantiana* 73, 1959 (1960), pp. 1-61 [p. 24].
[40] W.S. PENN, Springhead : Temples II and V, in *Archaeologia Cantiana* 77, 1962 (1963), pp. 110-132 [pp. 112-113].
[41] Y. CABUY (1991, p. 217) précise qu'elle se trouvait dans la partie arrière de la *cella* en position centrale.
[42] Der gallo-römische Tempelbezirk auf dem Krahnenberge bei Andernach, in *Bericht über die Tätigkeit des Altertumsvereins "Alt-Andernach" vom 1. Oktober 1913 bis 6. Dezember 1916,* Andernach, [1917], pp. 7-11 [p. 9].
[43] En retournant le bloc, les archéologues constatèrent qu'il n'était pas dans sa position initiale : la face sur laquelle il reposait était à l'origine la partie frontale de la structure et était décorée par un bas-relief représentant Mercure (ibid., p. 131).

Ces structures sont donc généralement mises en rapport avec une statue dont la présence est déduite de l'empreinte en négatif à l'endroit où elle aurait été arrachée, ou de l'existence du socle lui-même. Si nous n'avons retrouvé que peu de mentions de restes de statues découvertes sur place, peut-être, comme nous venons de le lire, avaient-elles été taillées dans le bois, ne laissant que peu de traces de leur présence[44] ; de même peuvent-elles avoir été récupérées pour être fondues lorsqu'elles étaient en bronze, ou pour être transformées dans un four à chaux si le matériau pierreux s'y était prêté.

Dans chacun des deux temples du Bierbacher Klosterwald se trouvait encore le socle d'une représentation de la divinité (J. KLEIN, 1927, p. 124), tandis qu'y furent retrouvés les restes d'une statue de Mercure et d'une inscription dédiée à cette divinité (ibid., p. 127).

A Naintré, où la démolition de la *cella* contenait la sculpture d'un personnage assis, l'inventeur concluait à la présence d'une *"statue (...) placée sur un socle*[45] *"*.

Au *fanum* d'Ancey, au lieu dit *Les Froidefonds*, R. MARTIN[46] signalait une cavité aménagée dans le sol de la *cella* et correspondant à la base d'une statue en même temps qu'étaient découverts les fragments de deux sculptures.

A Malain[47], enfin, étaient signalées la découverte des fragments de la statue de culte et celle de son soubassement au milieu de la *cella.*

Présence d'un autel décoré

Nous avons vu comment, en s'adaptant à la tradition romaine (supra, p. 83), la statue de la divinité a été placée dans la *cella* du *fanum,* l'autel destiné aux sacrifices se trouvant maintenant devant le temple, à l'endroit qu'il occupe à *Lousonna* aussi (F. GILLIARD, 1942, p. 218)[48].

D. VAN BERCHEM (1944, p. 128) proposait précisément de voir dans les fragments de la gigantomachie les restes de la décoration d'un autel. Les structures de ce type découvertes à proximité des *fana* paraissent pourtant rarement décorées et leur sculpture se limite souvent à celle des deux volutes, parfois très stylisées, de leur bord supérieur : un très bon exemple est celui découvert *in situ* à Windisch par H. R. WIEDEMER[49]. A Neumagen, plusieurs autels réutilisés dans les fondations de la forteresse du Bas-Empire – ils sont toutefois attribués à une nécropole – ont en revanche des côtés ornés de bas-reliefs, essentiellement des tritons et des divinités marines, et leurs dimensions – 179 x 120 cm (n° 167) et 134 x 194 cm (n° 168a)[50] – permettraient aisément d'y placer des personnages à l'échelle de ceux de la gigantomachie de *Lousonna*-Vidy. Au temple 2 de Colchester, M.R. HULL (1958, p. 228), interprétait comme une base d'autel un des blocs trouvés devant l'édifice religieux : cette structure portait des traces d'enduit[51] et on y voyait encore le décrochement sur lequel prenaient appui les plaques qui en assuraient le revêtement, sans qu'aucune proposition ne soit malheureusement faite quant à leur nature.

Il est vrai que dans son recueil E. ESPÉRANDIEU signale plusieurs autels sculptés sur leurs quatre faces : nous prendrons comme spécimens ceux de Reims (*Esp* 5, n° 3664 – hauteur : 103 cm x largeur : 54 cm x profondeur : 54 cm), Boulogne-sur-Mer (*Esp* 5, n° 3963 – 65 cm x 22 cm x 19 cm) et Luxembourg (*Esp* 5, n° 4187 – 91 cm x 42 cm x 41 cm). Mentionnons enfin l'autel de Mayence (*Esp* 7, n° 5758 – 107 cm x 74 cm x 42 cm), remontant à 217 après J.-C., dédié à Jupiter et décoré d'un anguipède atlante sur un de ses flancs (fig. 57)[52].

---

[44] Des quatre statues de ce matériau découvertes en Suisse, trois ont été trouvées en milieu aquatique, à Genève, Eschenz et Villeneuve, où elles avaient bénéficié de conditions de conservation particulièrement favorables. En dernier lieu, voir l'état de la question par Y. MOTTIER, La statue de bois du port antique de Genève : le Mercure des Gaulois, in *Genava* n.s. 41, 1993, pp. 63-66.

[45] X. GUTHERZ, Poitou-Charentes, in *Gallia informations. Préhistoire et Histoire* 1 et 2, 1993, sv. *Naintré,* pp. 238-241 [p. 238].

[46] Informations archéologiques. Circonscription de Bourgogne, in *Gallia* 26, 1968, sv. *Ancey et Malain,* pp. 479-480 [p. 479].

[47] L. ROUSSEL, fanum des "Froidefonds" sur le site de Mediolanum (Malain), in *RAE* 20, 1969, pp. 179-191 [pp. 181-182 et p. 186] ; la corniche décorée signalée par P.D. HORNE et A. C. KING (1980, p. 375) et présentée par L. ROUSSEL (Malain, ville gallo-romaine, in *Archeologia* 49, août 1972, pp. 20-25 [p. 21]), provient par contre d'un temple voisin : elle s'inspire d'ailleurs largement de l'école d'Aphrodisias.

[48] A plusieurs reprises des chercheurs ont tenté de lui trouver un emplacement à l'intérieur du temple. Ainsi à Great Chesterford, M. J. T. LEWIS (1966, p. 44) place l'autel dans une lacune de la mosaïque au milieu de la *cella.* A Colombières-sur-Orb, un autel avait été enfoui au milieu de la *cella* (R. GUIRAUD, Le fanum de Colombières-sur-Orb (Héraut), in *Dieux guérisseurs en Gaule romaine.* Catalogue de l'exposition, C. LANDES éditeur, Lattes, 1992, pp. 47-56 [pp. 47-48 et 50]). A Harfleur, reprenant les fouilles de Albert Naef (supra, p. 90) avant la disparition définitive du monument, J. LACHASTRE (Le sanctuaire gallo-romain d'Harfleur (Caracotinum), in *BSNEP* 39, 2, 1968, pp. 79-90 [p. 82]) identifia le bloc découvert contre le mur de la *cella* en face de l'entrée, comme étant le soubassement de l'autel. A Essarois, R. MARTIN (Informations archéologiques. Circonscription de Bourgogne, in *Gallia* 24, 1966, sv. *Essarois,* pp. 390-391 [p. 390]) relate la découverte au milieu de la *cella,* d'une base d'autel ou d'un autel. Au temple de Camp-Ferrus, le centre de la *cella* est occupé par une structure dotée d'une niche que l'inventeur interprétait comme un autel (M. BESSOU, 1978, p. 192). Nous avons vu (supra, p. 90, n. 37), que dans le temple A de Saint-Aubin-sur-Gaillon, Georges Poulain mentionnait un soubassement d'autel approximativement au centre de la *cella,* qu'Albert Grenier avait attribué par la suite à la statue de la divinité.

[49] Der Stand der Erforschung des römischen Legionslager von Vindonissa, in *JbSGUF* 53, 1966/67, pp. 63-77 [p. 73, fig. 10 et pl. 20].

[50] Il s'agit de la largeur et de la profondeur, la hauteur de ces structures n'ayant pu être reconstituée (W. VON MASSOW, 1932, pp. 112-118).

[51] Roman Britain in 1935, in *JRS* 26, 1936, pp. 236-267 [p. 252].

[52] F. VIAN (1988) signale deux médaillons de bronze – d'Antonin le Pieux (*LIMC* 505) et de Commode (*LIMC* 506) – sur lesquels est en effet visible un autel décoré d'une scène de gigantomachie. Il reporte aussi l'autel funéraire de L. Plotinus Eunus (*LIMC* 597), trouvé à Rome, remontant à la fin du 1er siècle après. J.-C., et dont les quatre arêtes verticales sont décorées de géants, surmontés d'amours porteurs de guirlandes ; encore une fois leur présence ne nous surprendra pas, eu égard à l'origine chthonienne souvent attribuée aux anguipèdes.



Fig. 57. Géant atlante sur un autel de Mayence.

Emplacements possibles des bas-reliefs sur le *fanum* de *Lousonna*

Dans quelques cas, des restes de bas-reliefs découverts à proximité de *fana* sont mentionnés, sans qu'en soit proposée une localisation.

Lors des fouilles de l'ensemble cultuel du Mont de Sene à Santenay, formé de deux *fana* placés l'un à côté de l'autre, furent mis au jour les fragments de deux, peut-être trois statues, de 1 m à 1,30 m de haut, dont une représentait Minerve (J.-G. BULLIOT, 1874, p. 155) ; l'inventeur signalait encore la découverte d'un bas-relief de Mercure, sans pouvoir toutefois préciser la partie de l'édifice religieux d'où il provenait (ibid., p. 151).

Relevons la découverte à Saint-Pierre-Bellevue (J.-M. DESBORDES *et alii*, 1987, p. 92) – le temple est doté de deux *cellae* –, de bas-reliefs *"encore fixés sur les murs par un mortier rose"* sans que les fouilleurs ne précisent sur quels murs ils étaient placés. Les plaques, dont les dimensions actuelles vont de 51 x 28 cm à 36 x 34 cm (ibid., p. 94), ont une épaisseur d'un peu plus de 3 cm et représentaient Neptune, Apollon et la Fortune[53].

En plus des quelques localisations que nous pouvons déduire des paragraphes précédents, deux autres emplacements au moins sont envisageables pour nos bas-reliefs[54]. Ils pourraient encore provenir des restes d'une frise ou alors des murs de l'*ambitus* de part et d'autre de l'escalier conduisant à la *cella,* voire des parois de la *cella* elle-même.

Bien que le degré de finition du dessus des blocs[55] paraisse confirmer qu'ils ont été taillés à l'intention d'un observateur placé à leur hauteur et non en contrebas, nous signalerons donc l'éventuelle présence d'éléments sculptés sur l'architrave supportant le pan de toit au-dessus de l'*ambitus :* non seulement le peu de fragments disponibles, mais aussi leurs faibles dimensions – et il faudrait en outre que les proportions des personnages soient parfaitement identiques – ne permettent pas d'envisager une décoration continue sur tout le pourtour de l'édifice. Nous ne pouvons, il est vrai, exclure l'alternance des bas-reliefs avec des plaques sans représentations figurées ou leur présence sur le devant de l'édifice seulement[56] ; malgré que les renseignements à ce sujet soient des plus succincts, le fait que les fragments de bas-reliefs paraissent être concentrés en un seul endroit (supra, p. 11 et fig. 63), et non pas provenir du pourtour ou de toute la façade du bâtiment, semble lui aussi s'opposer à une telle localisation.

La gigantomachie peut avoir décoré l'édifice de part et d'autre de l'escalier (fig. 58) donnant accès à la galerie : F. GILLIARD (1942, p. 219) signale la présence de revêtements de marbre

[53] F. BARATTE, Notes sur les reliefs du Puy Lautard, in *Travaux d'archéologie limousine* 7, 1986 (1987), pp. 97-98 [p. 98, n. 6].

[54] Force nous est d'éluder la possibilité d'être en présence des sculptures provenant d'un monument inachevé : ceci mettrait un terme à toutes nos conjectures…

[55] Dans une moindre mesure, l'absence de correction angulaire compensant la hauteur à laquelle était placé le bas-relief, afin que l'observateur ait une perception optimale des personnages représentés.

[56] Nous avons vu que l'orifice décrit comme un trou de louve (supra, p. 14), peut aussi correspondre au logement d'un crochet métallique dont la position inclinée par rapport à la face du bloc s'expliquerait par la place occupée exactement à l'angle du bâtiment (fig. 7).



Fig. 58. Escaliers donnant accès à la *cella* du temple de *Lousonna.*

qu'il attribue à son soubassement. Même reconstitués, les fragments sculptés paraissent cependant en nombre singulièrement réduit pour couvrir la surface libre ; la sculpture se poursuivant sur le côté d'un des blocs laisse entendre en outre une ornementation sur tout le tour du monument[57] avec une face principale, qui serait celle dotée d'un cadre, la figure latérale étant, comme nous avons pu le voir (fig. 8), sculptée sur le cadre lui-même.
Concernant la décoration de la façade du *fanum,* le seul cas dans lequel nous ayons trouvé des bas-reliefs contre les murs extérieurs de la *cella* est celui de Pesch (fig. 56), dans la reconstitution qu'en proposait H. LEHNER (1919, pl. 28.2). A Nettersheim les nombreuses stèles découvertes à proximité immédiate auraient été placées sur le mur extérieur de la galerie, entre les piliers supportant le toit (A.-B. FOLLMANN-SCHULZ, 1986, p. 752). Un autre exemple nous est fourni par le temple que G. FOUET et M. LABROUSSE[58] ont fouillé à Saint-Plancard dans la Haute-Garonne : si cet édifice ne paraît pas avoir l'aspect caractéristique d'un *fanum,* les deux auteurs faisaient cependant d'intéressantes propositions quant à la localisation des blocs sculptés trouvés à proximité, et qui auraient *"été exposés à l'extérieur le long des murailles"*, précisant même : *"Ils devaient être posés sur des socles, cimentés contre la muraille (...) ou encore fixés par des crampons de fer."* Au temple 2 de Colchester, M.R. HULL (1958, p. 230, n. 1) concluait à la présence d'une structure boisée qui, placée contre l'*ambitus,* sur la face principale de l'édifice, aurait supporté des stèles votives : *"... may simply have held early votive monuments."*[59]

[57] En admettant qu'une comparaison entre ces deux sites ait un sens, à l'inverse de Pergame, la disposition des lieux à *Lousonna* ne permet d'aucune manière d'imaginer une décoration latérale ou décentrée par rapport à l'axe du monument ; dans ce cas, elle aurait privilégié le côté de l'édifice placé dans le champ de vision des fidèles se rendant au temple depuis la basilique, au détriment de la face principale, devant laquelle se trouvait l'autel, et qui est donc celle qui aurait dès lors dû porter l'ornementation la plus fastueuse.

[58] Découvertes archéologiques en Nébouzan, in *Gallia* 7, 1949 (1950), pp. 23-54 [p. 26 et n. 7 à la même page] : en même temps était mentionnée pour la première fois la célèbre *villa* de Montmaurin immédiatement voisine [pp. 40-49].

[59] A Gundershoffen, en Alsace, A. GRENIER (1960, p. 843) propose un alignement d'ex voto fondés dans le sol, à quelques dizaines de centimètres en avant du soubassement de la galerie.

Présence d'une structure décentrée devant l'édifice

La recherche de restes sculptés à proximité des *fana* nous a permis de constater que de nombreux sanctuaires gallo-romains présentaient une structure immédiatement en avant du *fanum* (fig. 59) ; elle était placée à gauche lorsqu'on s'apprêtait à pénétrer dans le temple, comme s'il fallait laisser libre et visible la façade des temples, ou tout au moins leur entrée : une situation parfaitement semblable à celle de *Lousonna*. C'est cet emplacement que nous proposerons pour la localisation des bas-reliefs de la gigantomachie.

Nous mentionnons les sites où une construction avait été placée à cet endroit, pouvant atteindre parfois de relativement grandes dimensions, comme au Portus, où cette annexe, de 3,65 x 3,55 m, est ostensiblement décalée de l'axe de l'édifice principal[60].

A Avenches *En Chaplix,* D. CASTELLA et L. FLUTSCH (1990, p. 9 et p. 6, fig. 8) ont mis au jour un petit édicule de 2,80 x 2,70 m, assimilé à une chapelle, décalé là aussi à gauche par rapport à l'entrée du sanctuaire.

A Avenches encore, le temple de la *Grange-des-Dîmes* (M. VERZÀR, 1977, p. 26 et p. 30, fig. 8) comporte un tétrastyle de plan carré de 1,60 m de côté, occupant une position identique.

A Martigny, F. WIBLÉ (1983, p. 63 et p. 60, fig. 5) signale la découverte d'un édicule de 2,80 x 1,90 m, à environ 80 cm en face de l'angle est du temple : aucun reste archéologique ne permettant de se prononcer plus précisément sur sa fonction, il propose d'y voir un petit oratoire.

A Dhronecken, un édifice de 4,95 x 4,73 m occupe la même position et est assimilé, là aussi, à un oratoire[61].

J.-G. BULLIOT (1874, p. 154 et pl. 2) envisageait une fonction identique pour l'édicule de 5,40 sur 3,40 m, placé à gauche, à 7,60 mètres en avant et en contrebas de l'entrée de la *cella* ouest du temple du Mont de Sene à Santenay.

A Wederath, en face de l'angle sud-est du temple, à environ 5 mètres de l'édifice, se trouve une construction rectangulaire de 4,35 x 4,25 m[62].

Au temple 41 de l'Altbachtal, une construction de 3,50 x 2,20 m a été accolée à la façade du *fanum,* lors d'une transformation du bâtiment. E. GOSE (1972, p. 148 et fig. 258) la considérait comme étant un local destiné à entreposer les offrandes reçues.

A Aachen, L. HUGOT[63] signale la présence d'une base immédiatement à côté des escaliers donnant accès à la *cella :* malheureusement, la fonction de cette structure, parfaitement identique à celle de *Lousonna* sur le plan qu'il en donne, n'est que sommairement esquissée comme étant *" der Sockel des Weihesteines",* le socle supportant la dédicace. Dans la publication finale des fouilles d'Aachen, L. HUGOT[64] renonce une nouvelle fois à toute interprétation concernant cette structure de 70 x 70 cm : la décrivant de façon toujours aussi sommaire comme une base, il insiste sur l'absence presque complète d'éléments sculptés à proximité de ce *fanum,* négligeant toute suggestion qui aurait été pour nous un important fil conducteur.

A Xanthen (A.-B. FOLLMANN-SCHULZ, 1986, p. 773 et p. 774, fig. 38), le temple gallo-romain de l'insula 20 comporte un massif maçonné de 95 x 95 cm, accolé au mur de l'*ambitus,* à gauche de l'entrée, pour laquelle il subsiste, il est vrai, un léger doute quant à son emplacement.

A Nettersheim, H. LEHNER[65] découvrit en position semblable un soubassement maçonné, haut de 0,20 m et de 2,80 m x 0,70 m, qu'il pensait devoir être destiné à l'exposition des dons votifs[66].

Sans qu'il puisse être mis en rapport avec la réutilisation de la base de pilastre sise devant le temple de *Lousonna,* un cas fascinant est représenté par le *fanum* de Crain (J.-B. DEVAUGES, 1973, p. 171, fig. 2) : cette fois-ci, la structure placée à gauche de l'escalier conduisant à la *cella* est un tronc à offrandes d'une section d'environ 90 x 90 cm[67].

Nos contrôles se sont en revanche avérés infructueux pour Silchester 3, où M. J. T. LEWIS (1966, p. 43 et p. 168, fig. 26) signalait une plate-forme carrée de 1,80 m de côté, surmontée d'une surface carrée de 60 x 60 cm, accolée à l'*ambitus* à mi-distance entre la porte du temple et l'angle de la construction, à gauche en entrant ; il indiquait toutefois qu'on n'aurait pu l'observer que sur la maquette du temple, exposée au Museum of Reading (ibid., p. 43, n. 3)[68].

---

[60] H. PARRIAT, Fouilles gallo-romaines du Portus près de Mont-Saint-Vincent, in *Mémoires de la Société d'Histoire et d'Archéologie de Chalon-sur-Saône* 38, 1964-1965, pp. 69-88 [p. 76 et figure à la p. 72].

[61] *"...gleich als Tempelchen ansehen dürfen"* (F. HETTNER, *Drei Tempelbezirke im Treverlande,* Trier, 1901, col. 40 et pl. 2).

[62] W. BINSFELD, Ein Heiligtum in Belginum-Wederath, in *Trier Zeitschrift* 39, 1976, pp. 39-44 [p. 39 et fig. 1].

[63] Römischer Kultplatz in Aachen, in *Das Rheinische Landesmuseum Bonn* 2, 1971, pp. 19-21 [p. 19].

[64] Ausgrabungen und Forschungen in Aachen, in *Aquae Granni. Beiträge zur Archäologie von Aachen,* Köln, 1982, pp. 115-175 [pp. 124, 134 et pl. 42] (Rheinische Ausgrabungen 22).

[65] Das Heiligtum der Matronae Aufaniae bei Nettersheim, in *BJb* 119, 1910, pp. 301-321 [p. 306 et pl. 23].

[66] *"Und vermutlich diente auch die konstruktiv nicht erklärbare niedrige Mauer G vor dem Eingang des Gebäudes A demselben Zweck, also der Aufstellung solcher Weihgeschenke."*

[67] Il était formé de trois blocs évidés se superposant exactement et enserrés sur les quatre côtés par des monolithes de grès ferrugineux. Pour ceux qui les mirent en place, ils étaient une garantie d'inviolabilité, puisqu'il aurait d'abord fallu les écarter, pour ensuite accéder au tronc proprement dit (J.-B. DEVAUGES, 1973, p. 180, fig. 10 et p. 181).

[68] Ici aussi, comme pour le temple de Aachen, l'interprétation de cette structure a suscité bien peu d'intérêt de la part des archéologues, et pour cause : contactée afin qu'elle nous procure une photographie de cette maquette, Jill Greenaway, du Museum of Reading, nous signalait qu'autant sur ladite maquette que sur les photos prises lors des fouilles en 1907, on pouvait relever l'absence de toute plate-forme... : *"As you can see from the photograph there is no trace of a 6ft square platform as described by Lewis."* (lettre du 6 juillet 1999 dont nous la remercions ici).

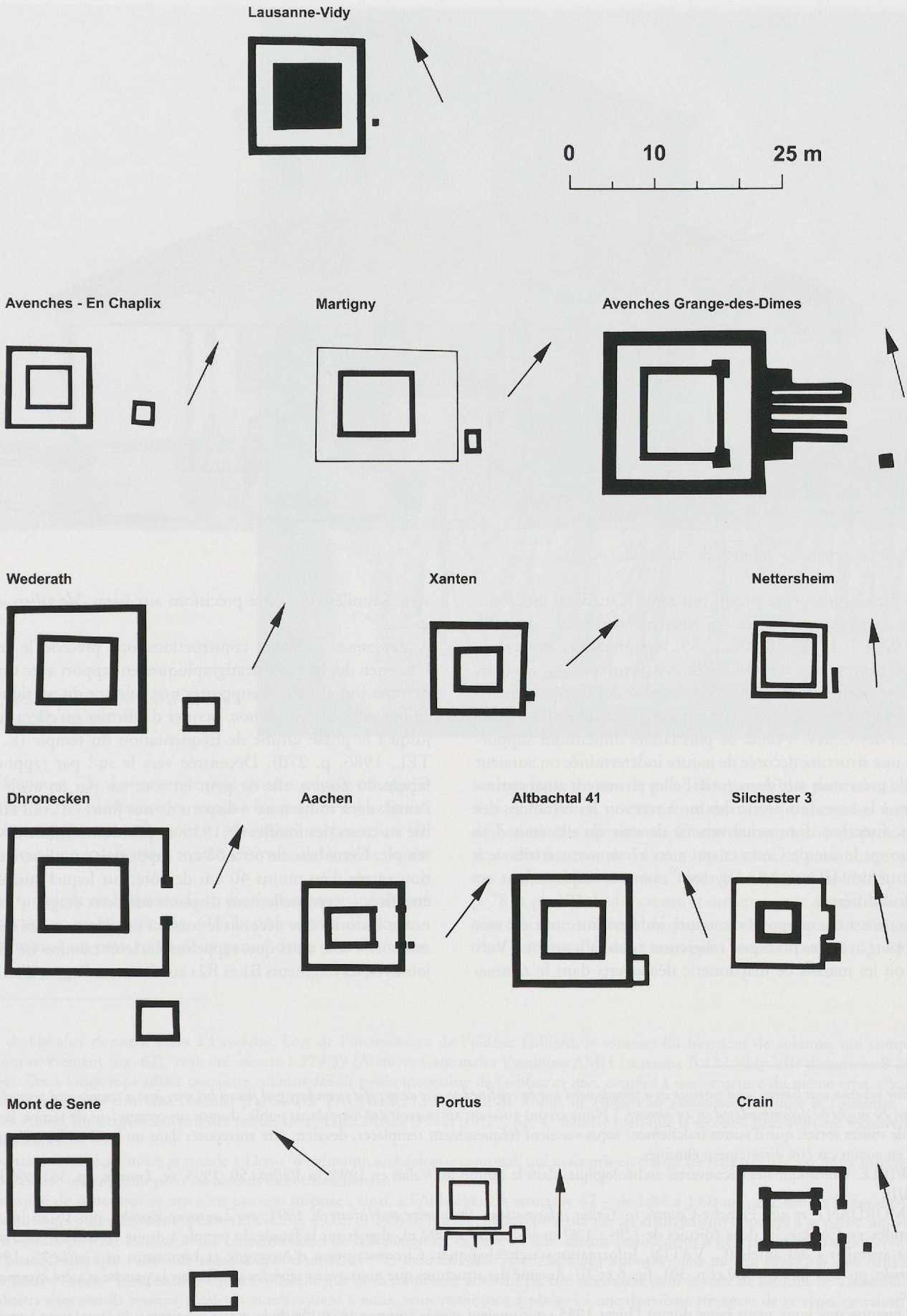


Fig. 59. Structure décentrée à gauche de la façade de divers temples gallo-romains.

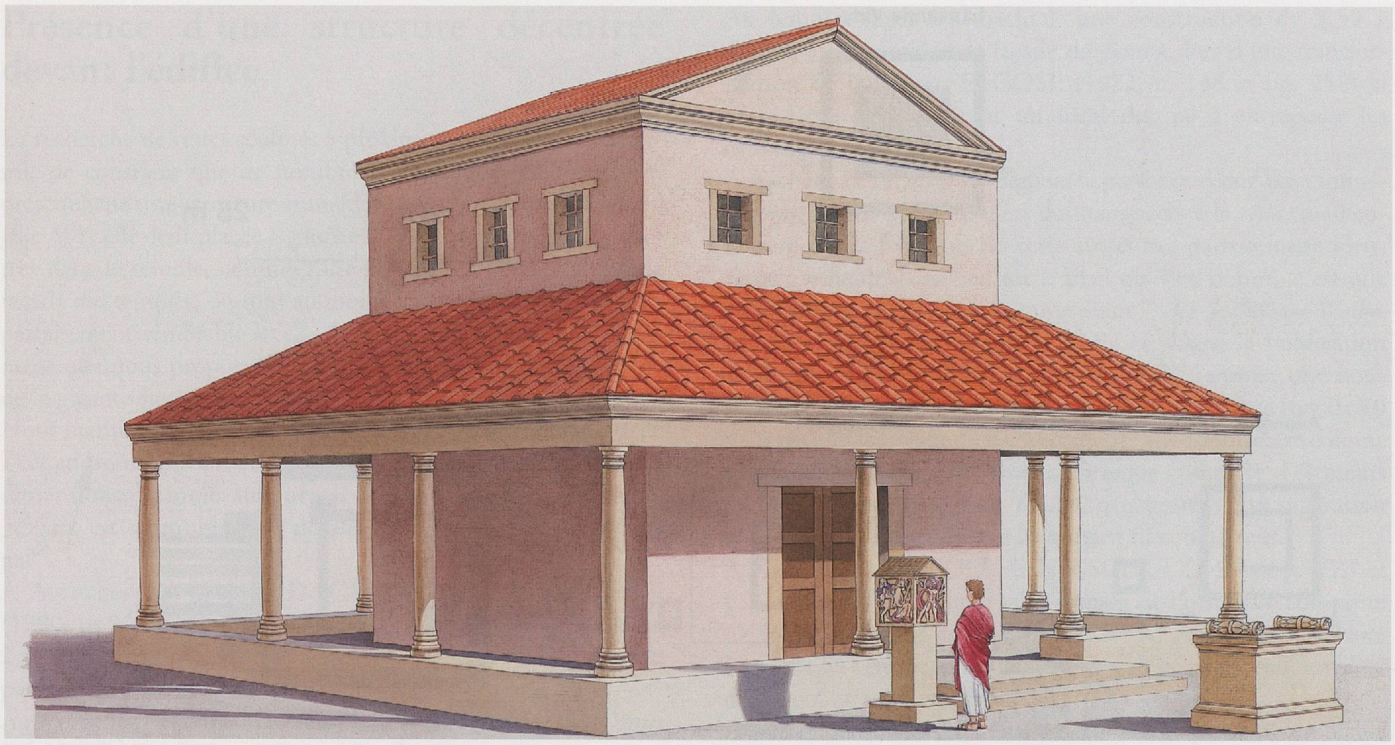


Fig. 60. Proposition de restitution du temple de *Lousonna*.

Quand les inventeurs respectifs ont tenté d'attribuer une fonction à ces structures, ils les ont souvent assimilées à des chapelles. M. J.T. LEWIS (1966, p. 35) interprétait les annexes de ce type comme des édicules destinés à l'entreposage des dons votifs ou comme des oratoires consacrés à des divinités secondaires, dont il met l'existence en rapport avec le libéralisme de la religion des Celtes[69] ; celles de plus faibles dimensions supportaient une structure décorée de nature indéterminée ou auraient servi de présentoir aux dons votifs ; elles pouvaient aussi correspondre à la base d'un tronc destiné à recevoir les offrandes des fidèles, fonction dont nous venons de voir qu'elle était déjà connue sur le site de Crain et qui a été récemment attribuée à une structure découverte à Leytron[70], où son emplacement est toutefois différent.

Ailleurs aussi des supports de nature indéterminée ont été mis en rapport avec des pratiques religieuses : ainsi à Lantenne-Vertière, où les massifs de maçonnerie découverts dans le *téménos* sont assimilés sans autre précisions aux bases *"de piliers destinés au culte"*[71].

A *Lousonna*, plusieurs constructions ont précédé le temple. L'examen des niveaux stratigraphiques en rapport avec une base destinée initialement à supporter une colonne du portique d'un édifice antérieur au *fanum*, permet d'affirmer qu'elle a subsisté jusqu'à la phase ultime de fréquentation du temple (E. ABETEL, 1986, p. 270). Décentrée vers le sud par rapport à la façade du *fanum*, elle ne peut en tout cas pas en avoir fondé l'autel, dont toute trace a disparu de nos jours : il avait été localisé au cours des fouilles de 1936 en position centrale devant le temple. Cette base de 66 x 68 cm supportait un pilastre de section carrée d'au moins 40 cm de côté, sur lequel auraient pu être fixés – éventuellement disposés sur deux étages – les panneaux historiés que décorait le combat des géants et des dieux[72] : mis côte à côte alors que, rappelons-le, leurs cassures ne sont pas jointives, les fragments B1 et B2a auraient une largeur d'au moins

[69] *"Celtic religion was liberal, and worship at a temple need not be confined to one deity ; if a secondary god found his way into a temple and proved himself popular, he might be accommodated in an annexe."* Nous savons aussi qu'après avoir été exposés au public durant un certain laps de temps, les objets votifs de toutes sortes, que d'autres fraîchement reçus venaient fréquemment remplacer, devaient être entreposés dans un local ad hoc : ils ne pouvaient en aucun cas être directement éliminés.

[70] F. WIBLÉ, Chronique des découvertes archéologiques dans le canton du Valais en 1994, in *Vallesia* 50, 1995, sv. *Leytron*, pp. 361-366 [p. 363 et pl. III].

[71] C. MORDANT *et alii*, Franche-Comté, in *Gallia informations. Préhistoire et Histoire* 2, 1991, sv. *Lantenne-Vertière*, pp. 15-16 [p. 15]. A Margerides, en Corrèze, les deux édicules de 1,96 x 1,87 m et de 1,98 x 1,92 m, alignés sur la façade du temple à droite en entrant dans celui-ci, ont été assimilés à des autels (C. VATIN, Informations archéologiques. Circonscription d'Auvergne et Limousin, in *Gallia* 25, 1967, sv. *Margerides*, pp. 299-301 [p. 300 et p. 301, fig. 6 et 7]). Aucune des structures que nous avons repérées placées sur la gauche n'a été interprétée de la sorte.

[72] Les mesures que nous avons faites durant l'hiver 1985 confirmaient que le sommet (379.15) de la partie subsistant de la colonne à gauche de l'entrée de la *cella*, dépassait du niveau de circulation devant le temple (379.03) : sur celui-ci, nous avons même retrouvé les restes de la première



Fig. 61. Edicule avec imitation d'un toit à deux pans à Mayence.

64 cm (supra, p. 78). Les restes de cette structure ayant échappé à l'attention de nos prédécesseurs, aucune fonction ne lui avait été attribuée jusqu'à ce jour[73]; nous y placerons nos bas-reliefs de préférence à une localisation contre les murs de la *cella* ou de l'*ambitus*.

L'aspect qu'aurait eu le dessus de ce monument reste incertain: pour fascinante qu'elle soit (fig. 60), la proposition d'une couverture imitant un petit toit à deux pans[74] devra tout de même tenir compte du peu de parallèles disponibles pour un tel dispositif. A Mayence, une structure de mêmes dimensions que celle de *Lousonna* – elle mesure 67 cm de large et 66 de profondeur pour une hauteur de 74 cm – était ornée de personnages sculptés en bas-relief sur trois côtés (G. BAUCHHENSS, 1984, p. 78 et pl. 121-124); creuse et ouverte sur le devant, elle aurait contenu une statuette de Jupiter: elle comportait l'imitation d'un toit de tuiles dont nous nous sommes inspiré (fig. 61).

---

marche de l'escalier donnant accès à l'*ambitus*. Lors de l'intervention de Frédéric Gilliard, le sommet du fragment de colonne, qui comportait encore son revêtement (fig. 62), avait été mesuré à 379.39 (Archives Cantonales Vaudoises AMH Lausanne B 132 Vidy VIII document B 2972 – détail 64). On a longtemps admis que cette colonne faisait partie intégrante de l'édifice et que, couplée à une structure du même type, elle aurait supporté un avant-toit couvrant l'escalier d'accès (D. PAUNIER, La présence de Rome, in *Histoire de Lausanne*, Toulouse et Lausanne, 1982, p. 53): en réalité, un examen attentif des relevés de F. GILLIARD (1942, p. 227, fig. 4) montre bien que la seconde base avait été recouverte par ce même escalier.

Nous exprimons ici toute notre gratitude à Denis Weidmann, archéologue cantonal, qui avait pris en charge les frais suscités par notre intervention de 1985, réalisée uniquement pour les besoins de cette recherche.

[73] Le réemploi de structures *in situ* n'est pas une surprise : ainsi, à l'Altbachtal, la structure 42 – de 1,84 x 1,60 m – sise devant le *fanum* 41, est modifiée au cours d'une deuxième phase (E. GOSE, 1972, p. 269). L'intérêt en est représenté par les changements apportés à sa partie supérieure: E. GOSE (ibid., p. 152) conclut à une transformation de la fonction de ce support qui, destiné initialement à une statue, ne comporterait plus, dans sa phase finale, que l'assise de soutènement d'un relief: *"... wird an Stelle eines Kultbildes wahrscheinlich nur ein Relief auf dem bankartigen Sockel gestanden haben."* Des fonctions autres que celle que nous proposons auraient pu être envisagées pour le reste de colonne de *Lousonna*: ainsi de nombreux sites ont-ils restitué plusieurs autels; quant à nous, nous renonçons à placer ici une deuxième structure de ce type, en raison de la proximité immédiate de l'autel découvert par F. GILLIARD (1942, p. 218).

[74] M. VERZÀR (1977, fig. 8) met un petit toit à *quatre* pans au-dessus de la statue qu'elle place au même endroit (supra, p. 94).



Fig. 62. Base de pilastre devant le temple de *Lousonna.*

Le choix d'un emplacement à l'extérieur du temple pour y placer nos bas-reliefs ne sera pas un obstacle, dans la mesure où précisément la religion gallo-romaine n'impose pas la présence des fidèles dans la *cella:* les rites se déroulaient fréquemment à l'extérieur de l'édifice (M.J.T. LEWIS, 1966, p. 24), comme le confirment les autels placés généralement devant celui-ci.

L'endroit où était placée la gigantomachie sur les parallèles utilisés pour nos reconstitutions (supra, pp. 49-59) permet, certes, quelques autres suggestions: à Yzeures-sur-Creuse et à Leptis Magna, elle orne la base de divers types de colonnes; au Vatican, elle décore un sarcophage et à Aphrodisias, elle aurait été placée sur une balustrade[75]. Mais à *Lousonna*, la présence d'un sarcophage peut être écartée sans trop d'hésitations: malgré l'origine chthonienne des anguipèdes, elle n'est pas acceptable en plein centre de la localité et il s'agirait d'un des rares monuments de ce type de toute la Suisse antique, dont aucun n'a de toute manière une ornementation aussi prestigieuse[76]. L'attribution de cette gigantomachie à la décoration d'une balustrade d'origine indéterminée paraît bien peu probable en raison de la faible hauteur qu'auraient les plaques une fois reconstituées.
De la même manière, nous pourrons exclure une table mithriaque puisque – à part Jupiter, le géant succombant à ses traits et Hélios sur son char –, ni le taureau, ni aucun des personnages caractéristiques de ce type de structure n'est visible ici, ceux présents étant de toute manière à une trop grande échelle pour provenir d'un tel monument. Le revêtement des parois de l'autel par des plaques décorées de reliefs nous paraît lui aussi à exclure, les situations de ce type étant des plus rares (supra, p. 91), tout comme la présence d'une frise sur l'entablement de l'édifice, possibilité à laquelle nous avons renoncé, le type même de notre *fanum* semblant s'y opposer lui aussi.
L'examen de cette grande série de *fana* nous a permis un autre constat important dans la recherche de l'emplacement du buste dont nous avons dit qu'il pourrait représenter la divinité majeure du temple de *Lousonna:* nous avons eu confirmation de l'existence d'une statue dans la *cella* des *fana* où parfois elle était même placée dans une niche.

Nous serons donc en présence d'un édifice de type gallo-romain tout à fait conventionnel, au fond de la *cella* duquel se serait trouvée la statue de la divinité. Devant le temple, décalée par rapport à l'axe de celui-ci, une structure supportait des bas-reliefs représentant une gigantomachie, tandis qu'un autel était placé en position centrale en face de l'entrée de la *cella.*

[75] A Pergame et à Lagina, mais aussi à Perge ou Corinthe, les monuments concernés ont des dimensions ou une spécificité telles, pour Corinthe il s'agit du *scaenae frons* du théâtre, qu'il est difficile d'imaginer des constructions de ce type pour la bourgade lémanique : si la découverte récente d'un théâtre à *Lousonna* aurait pu fournir des données susceptible d'influencer le présent travail, il est bien vite apparu que le caractère provincial de cet édifice en aurait limité à l'extrême une décoration qui, pour l'instant, s'est en effet avérée inexistante (D. WEIDMANN, Découverte d'un théâtre gallo-romain à Vidy, in *Mémoire Vive* 9, 2000, pp. 54-57).
[76] L'épaisseur mesurée sur des sarcophages dans l'un ou l'autre musée étranger correspondrait à celle de nos blocs; la hauteur reconstituée est elle aussi assez proche de celle de ces composantes funéraires. En plus du sarcophage du Vatican (supra, pp. 56-57), il convient de mentionner ici *LIMC* 491, 499, 500, 501, 503 tous décorés, d'une manière ou d'une autre, de gigantomachies.

VI. La construction du temple de *Lousonna* et son contexte historique

Si les fouilles récentes ont confirmé la présence de l'agglomération helvète[1] *précédant le* vicus *de* Lousonna, *aucun lien direct ne permet d'y rattacher le temple de tradition celtique construit sur le forum de la localité, et dont la version qui nous est connue remonte à l'époque romaine. Alors que la dévotion à des divinités indigènes romanisées va de soi, la gigantomachie destinée à compléter le* fanum *dans une phase successive renverra plus précisément au culte de l'empereur et à la commémoration de ses victoires.*

Les temples du *vicus* de *Lousonna*

Au cours des fouilles de 1985, les chercheurs de l'Institut d'archéologie et d'histoire ancienne de l'Université de Lausanne ont mis au jour, à l'extrémité occidentale du *vicus,* une enceinte sacrée dans laquelle s'élève un temple carré, entouré d'une galerie à colonnade, de type gallo-romain et de même orientation que celui placé sur le forum. Il était accompagné de plusieurs petites constructions annexes: des foyers et des structures en rapport avec des opérations de crémation étaient implantés tout autour, témoignant de pratiques religieuses. Bien que les niveaux archéologiques supérieurs aient été passablement bouleversés par l'exploitation d'un établissement horticole, la date d'abandon de ce premier temple a pu être fixée approximativement au milieu du 3ème siècle de notre ère[2].

Le temple du forum, à proximité duquel ont été découverts les restes de la gigantomachie – ses fondations sont visibles sur la Promenade archéologique –, le remplaça-t-il alors? La monnaie découverte sous les fondations de la *cella* (infra, p. 100) en place en tout cas la construction dans une phase successive et les pièces trouvées aux abords de l'édifice en confirment une fréquentation tardive; 70 sur 83 sont postérieures au début du règne de Septime Sévère, ce qui en représente les 90,9%[3]. A l'inverse, le matériel céramique récolté aux abords du temple de l'extrémité occidentale de la localité ne dépasse pas le début du 3ème siècle, et sur les 21 pièces de monnaie qu'on y a découvertes, d'après nos comptages, 6 seulement sont postérieures à 258. La mise en parallèle des séries numismatiques des deux édifices religieux confirme leur succession possible: ainsi, le temple primitif présente-t-il 71,43% de pièces antérieures aux invasions, contre 19,27% pour celui de la Promenade archéologique, avec même une lacune complète entre 138 (pièces 3737 et 3738) et 258 (pièce 3145). Rien n'empêche donc de proposer une désaffectation de ce temple après qu'il eut cédé sa place à celui du forum.

Aujourd'hui, il n'est plus possible de suivre à la lettre la proposition de D. VAN BERCHEM (1944, p. 135) d'une première destruction du temple du forum au milieu du 2ème siècle: en effet, aucune trace d'incendie ni de couche de démolition remontant à cette époque n'a pu être décelée; tout au plus un mur presque parallèle à la façade de l'édifice, découvert entre l'*ambitus* et la *cella,* ferait-il penser à une première tentative de construction, peut-être interrompue pour des motifs économiques ou techniques, avec enfin, vers 200, l'érection du temple dans sa version définitive, dont les restes peuvent être observés de nos jours encore.

---

[1] T. LUGINBÜHL et A. SCHNEITER ont en effet mis au jour un réseau de constructions, remontant à la période entre 40 et 20 avant J.-C., de part et d'autre d'un chemin dont le tracé sera repris ultérieurement par l'un des grands axes de la localité gallo-romaine (*La fouille de Vidy "Chavannes 11" 1989-1990,* Lausanne, 1999, p. 467 [*CAR* 74]).

[2] D. PAUNIER et L. FLUTSCH, Organisation spatiale et chronologique du sanctuaire de Lousonna-Vidy, in *Les sanctuaires celtiques et le monde méditerranéen,* Paris, 1991, pp. 169-177 [p. 174] (Dossiers de protohistoire 3).

[3] Ces données numériques sont établies à partir du catalogue de C. MARTIN, Les monnaies, in *Lousonna,* pp. 101-191 [pp. 163-164].

Erection du monument

Le temple du forum – dans l'état actuel des recherches il reste le principal édifice religieux du *vicus*[4] – avait une *cella* carrée de 7,70 m de côté, destinée à abriter la statue de la divinité. La construction se trouvait sur l'axe principal du *vicus,* vraisemblablement dans une position plus centrale que ne le laisse entendre l'actuelle carte archéologique du site, même si lors des fouilles entreprises à l'occasion de l'Exposition nationale de 1964[5] le *vicus* prenait rapidement l'aspect d'une rase campagne au fur et à mesure qu'on s'éloignait vers l'est.
A 3,50 mètres de l'entrée se trouvait une structure, aujourd'hui disparue, et que F. GILLIARD (1942, p. 218) assimila à l'autel du temple, malgré la forme particulière que l'on déduirait de ses fondations et une orientation légèrement oblique par rapport à la façade du *fanum.*

Alors qu'aucun lien ne peut être établi avec les constructions qui ont occupé l'esplanade devant le *fanum* de la Promenade archéologique, une monnaie de Septime Sévère a été découverte au cours d'un sondage conduit jusque sous les fondations de l'édifice et permet d'en fixer la construction à la fin du 2ème siècle de notre ère[6]; cette date correspond à celle que proposait D. VAN BERCHEM (1944, p. 135), obtenue par le recours à d'autres critères il est vrai[7]. Immédiatement devant le temple, un foyer contenait de la céramique remontant aux années 150-200 et 150-250 : rien ne permet de le mettre en rapport avec des activités cultuelles et il paraît avoir été utilisé jusqu'au dernier moment quand, une fois les travaux de construction terminés, fut aménagée l'esplanade devant le *fanum*[8].
Les séries monétaires découvertes devant le temple confirment que les premières offrandes remontent au 3ème siècle, bien que cet usage ait pourtant existé depuis l'époque celtique: F. WIBLÉ (1983, p. 65) l'a bien montré pour le sanctuaire gallo-romain de Martigny, où les trouvailles monétaires se répartissent presque régulièrement sur les 450 ans d'occupation du site[9].
Les datations proposées pour les autres *fana* du territoire suisse actuel par I. FAUDUET et P. ARCELIN (1993) dans leur banque de données tendraient à indiquer une construction tardive du *fanum* de *Lousonna* par rapport à ceux-ci : aucune datation ne nous est cependant proposée pour la plupart des édifices. Découverts récemment, les deux temples de tradition indigène d'Avenches *Au Lavoëx* auraient été érigés à partir de 164 de notre ère d'après l'expertise dendrochronologique[10].

A Leptis Magna, les travaux de construction de la basilique qu'ornaient les blocs historiés de la gigantomachie auraient commencé après la deuxième guerre parthique en 198, pour se terminer autour de 216 (supra, p. 59). Un programme impérial de constructions, facilité par l'important butin ramené d'Orient, aurait pu être décidé par Septime Sévère ; or, dans ce contexte, il est intéressant de mentionner la présence de son armée dans notre région lors du soulèvement d'Albinus, qu'il finira par vaincre à Lyon, le 19 février 197 (HIST. AUG. SPART. *Sept. Sev.* 11, 7) : l'année précédente, les armées de Septime Sévère s'étaient mises en route depuis la Pannonie en direction de la Gaule afin de mater cette révolte. A partir de l'interprétation d'une inscription trouvée sur le col du Simplon (*CIL* V 6649), aujourd'hui conservée à Vogogna (I), G. WALSER[11] suggère une occupation des cols alpins par les avant-gardes : sous leur protection, le souverain aurait rassemblé ses troupes à l'est du Jura[12], sans que la gigantomachie érigée à *Lousonna* fasse référence à son passage dans la localité même[13],

[4] A part l'édifice qui l'a précédé à l'ouest du *vicus* et les trois oratoires à l'extrémité de la basilique, il convient de signaler la proposition que fit B. DUMUR, à partir de la découverte d'inscriptions votives, d'un sanctuaire dans la partie haute du cimetière du Bois-de-Vaux (Le vieux Lausanne, in *RHV* 9, 1901, pp. 193-208 [p. 203]).
[5] M. SITTERDING, Les quartiers à l'est du Flon, in *Lousonna*, pp. 92-100 [p. 93] : *"... il est peu vraisemblable que, de ce côté-ci, le* vicus *se soit étendu encore très loin."* Depuis lors, seule la découverte du théâtre, et celle de deux bâtiments maçonnés dans son voisinage immédiat (F. ESCHBACH, Découverte d'un nouveau quartier à *Lousonna*-Vidy, in *Mémoire Vive* 11, 2002, pp. 56-57 [p.57]), sont venues compléter de façon significative la carte du site en direction de l'est.
[6] Il s'agit d'une pièce du type *RIC* 6.1, p. 183, n° 668 (IMP III) ou du type *RIC* 6.1, p. 184, n° 676 (IMP IIII), frappés tous deux en 194.
[7] *"C'est également de la fin du 2ème siècle ou du début du 3ème siècle que nous daterons la gigantomachie de Vidy."* Il appuyait toutefois sa datation sur celle de l'enfouissement du trésor de *Lousonna* vers 144-147 à l'occasion d'un événement de guerre qu'on mettait en rapport avec la couche d'incendie devant le temple, et que personne n'avait encore datée (E. ABETEL, 1988, p. 19).
[8] Cinq niveaux d'époque romaine furent mis au jour à cet endroit : le plus ancien, qui n'a pu être daté, prenait appui sur le sol vierge. Les deux suivants se succèdent autour de 50 après J.-C., époque à laquelle remonte aussi la construction dont la base d'une des colonnes du portique sera récupérée pour supporter les bas-reliefs représentant la gigantomachie.
A l'exception d'un petit vase de forme atypique, aucun matériel céramique provenant de la case V" – c'est ainsi qu'avait été désigné le *fanum* – n'est déposé au Musée romain de Lausanne-Vidy : sans doute les fouilleurs jugèrent-ils les monnaies trouvées devant le temple (supra, p. 99), ainsi que les sculptures de la gigantomachie, suffisamment significatives pour négliger ce matériel de toute façon inutilisable sans relevés stratigraphiques. Nous remercions Nathalie Pichard Sardet, à l'époque conservatrice du Musée romain de Lausanne-Vidy, pour les contrôles qu'elle avait bien voulu effectuer.
[9] A. GEISER et F. WIBLÉ, Monnaies du site de Martigny, in *AS* 6, 2, 1983, pp. 68-77 [pp. 74-75].
[10] P. BLANC, Le développement de l'urbanisme, in *AS* 24, 2, 2001, pp. 20-31 [p. 30].
[11] Confini, amministrazione e strade della Rezia fra Antichità e Medioevo, in *Il Crinale d'Europa. L'area illirico-danubiana nei suoi rapporti con il mondo classico*, Roma, 1984, pp. 155-165 [p. 163] (Biblioteca Internazionale di Cultura 13). Sans mentionner la source utilisée, G. WALSER parle d'une armée venant de Pannonie forte de 50 000 hommes.
[12] DION CASSIUS (76, 6, 1) évoque l'affrontement de deux armées de 150 000 hommes chacune.
[13] Cette campagne est confirmée par une inscription trouvée à Bulla Regia en Tunisie (*ILAfr* 455) : *expeditio(nem) felicis(simam) Gall(icam).*

ceci bien que la mise en rapport avec un événement particulier représente une hypothèse des plus fascinantes…

Pour J.-J. HATT (1989, p. 115), *"la victoire des Sévères assura la suprématie des armées et de l'administration sévérienne (…). Nous assistons alors à un nouveau développement des monuments de la piété collective, sous la forme de stèles à quatre dieux et de colonnes de Jupiter à l'anguipède"*; il envisageait même une réorganisation des provinces rhénanes par les Sévères (J.-J. HATT, 1957, p. 101), susceptible de contribuer elle aussi à la réalisation de ce programme de constructions. Les liens étroits des gigantomachies, celles de Leptis Magna et de *Lousonna*-Vidy en tout cas, avec les colonnes à l'anguipède, ne seront pas contredits par une datation précise de ces dernières lorsqu'elle est rendue possible par l'épigraphie: l'érection des quelques colonnes portant une mention consulaire, trouvées en Rhénanie, se situe surtout dans la première moitié du 3ème siècle[14].

Certes, nous ne pouvons exclure que cette multitude de monstres serpentiformes ait pu être due à un engouement purement esthétique pour le thème du géant ophidien qui serait apparu durant cette période. Indépendamment de tout choix officiel de ce symbole, il faut aussi signaler les nombreux témoignages d'une activité édilitaire accrue sous la houlette de Septime Sévère; ils se retrouvent sur les milliaires datés de son règne découverts dans le canton de Vaud[15]: l'inédit publié par F. MOTTAS (1980, p. 166) et *CIL* XII 5532 (*H.-M.* 380) placés sur la route de Genève à Nyon, *CIL* XIII 9064, entre *Lousonna* et Orbe, *CIL* XIII 9066 entre Avenches et *Lousonna* et *CIL* XIII 9067 entre Avenches et Yverdon. Ces milliaires remontent aux années 201 à 204: s'ils ne font pas référence à des travaux déterminés, un programme d'ensemble ou pour le moins une période d'intense activité peuvent en être déduits[16].

Fonction du monument

A moins que nous ne nous trouvions dans un lieu de pèlerinage ou à l'endroit où était vénérée une divinité à laquelle les fidèles en appelaient dans des circonstances déterminées, la simple présence d'offrandes monétaires ne permet aucune conclusion quant à la nature du vœu exprimé ou de celui qui aurait été exaucé: il pouvait aussi bien s'agir du geste d'un commerçant ayant conclu un fructueux marché que de celui d'un transporteur arrivé à bon port[17] ou d'un voyageur ayant échappé à une menace[18]; de même pourrions-nous avoir affaire à l'expression d'une coutume locale.

A *Lousonna*, le *fanum* ne semble pas avoir de vocation particulière, sauf si l'on y privilégie le culte de Jupiter *vainqueur des géants* impliquant qu'on remercie la divinité pour son intervention dans un contexte guerrier, le renvoi à Jupiter devenant de toute manière inévitable en cas de victoire (J. SCHEID, 2001, p. 146); la gigantomachie pourrait être liée à un événement historique connu[19], et les trophées visibles à Leptis Magna sur les socles de colonnes décorés de scènes semblables confirment en effet l'utilisation du combat victorieux de Jupiter pour commémorer les exploits guerriers de Septime Sévère[20] (fig. 34). Sans cela, l'existence d'un édifice comportant des scènes tirées de ce mythe dans le *vicus* lémanique paraîtrait exceptionnelle dans une contrée libre depuis presque 150 ans de toute présence militaire[21] et placée loin en retrait de la ligne du Rhin.

Même si c'est donc le rappel d'un événement déterminé qui nous semble le plus susceptible de justifier l'existence d'un tel monument à une date aussi précoce, on ne peut bien sûr exclure qu'il s'agisse de l'évocation plus générale de l'ensemble des succès de l'empereur, assimilé à Jupiter, et dont la toute-puissance allait garantir la sécurité et la paix à ses sujets. Au fil des années, la gigantomachie véhiculera un message toujours plus d'actualité;

---

[14] La sculpture surmontant la colonne de Kastel, la plus ancienne d'entre elles, datée de 170 (*CIL* XIII 7270), n'a d'ailleurs pas été retrouvée. Les colonnes de Schierstein (*CIL* XIII 7609) et Heddernheim (*CIL* XIII 7352), sur lesquelles était placé un cavalier, sont datées de 221 et 240. Alors que W. MÜLLER (1975, p. 22, n. 27) mettait le groupe à l'anguipède de Tongres à une date postérieure à 200, J. MERTENS (Interférences culturelles aux confins des provinces de la Germania Inferior et de la Belgica: Tongres et la sculpture provinciale au IIe siècle, in *Sculpture d'époque romaine*, pp. 35-48 [p. 39]) en situe, il est vrai, l'érection au milieu du 2ème siècle.

[15] Ces bornes ont été publiées en dernier lieu par G. WALSER in *CIL* XVII/2 aux nos 137, 136, 499, 672 et 673.

[16] La remise en état du réseau routier est par contre mentionnée explicitement sur les milliaires de Caracalla, successeur de Septime Sévère (F. MOTTAS, 1980, pp. 166-167), ces deux empereurs comptabilisant à eux seuls près du quart des bornes épigraphes du territoire suisse (W. DRACK et R. FELLMANN, *Die Römer in der Schweiz*, Stuttgart, 1988, pp. 621-623).

[17] A partir de l'examen des dons monétaires, F. WIBLÉ (1983, p. 66) démontre que des offrandes votives en rapport avec un franchissement heureux du Grand-Saint-Bernard étaient faites non seulement sur le col même, mais au moins jusqu'au temple de Martigny.

[18] Dans la seconde moitié du 2ème siècle déjà, la colonie de Nyon (*CIL* XIII 5010) avait dû se doter d'un *praefectus arcend(is) latrocin(iis)* (J.-L. VEUTHEY, Le préfet à la répression du brigandage: nouvelles données, in *EL* 2, 1994, pp. 69-82); à partir de la fin du 3ème siècle, au péril extérieur s'était ajoutée la menace des Bagaudes, source d'insécurité dans certaines parties de la Gaule: de nombreuses personnes étaient donc susceptibles d'avoir été confrontées aux raids et rapines qui marquèrent cette période, ainsi Martin de Tours lors de sa traversée des Alpes (*Mart.* 5, 4).

[19] Attribuant la gigantomachie d'Yzeures à l'époque de Septime Sévère et Caracalla, A. GRENIER (1958, p. 415) précisait: *"Le triomphe des dieux sur les géants symbolise le triomphe de Septime Sévère et la dédicace qui accompagne ces sculptures paraît une expression du loyalisme (...) d'un partisan déclaré du vainqueur…"*

[20] En un premier temps, J. MERTENS (Réflexions à propos du "cavalier aux Géants" à Tongres, in *RAE* 23, 1982, pp. 47-53 [p. 53]), et J.-J. HATT (1989, p. 109) ne le contredisait pas, pensait qu'à Tongres (supra, p. 42), il s'était bel et bien agi de célébrer une victoire par l'érection d'une colonne à l'anguipède. Signalons aussi le médaillon de Septime Sévère daté de 207 (*LIMC* 545) avec l'inscription *IOVI VICTORI*, représentant Jupiter sur un quadrige foudroyant deux géants.

[21] Nous pouvons remonter sans difficultés jusqu'au siège d'Avenches, en 69 après J.-C., par la *legio XXI Rapax* (TACITE *hist.* 1, 68).

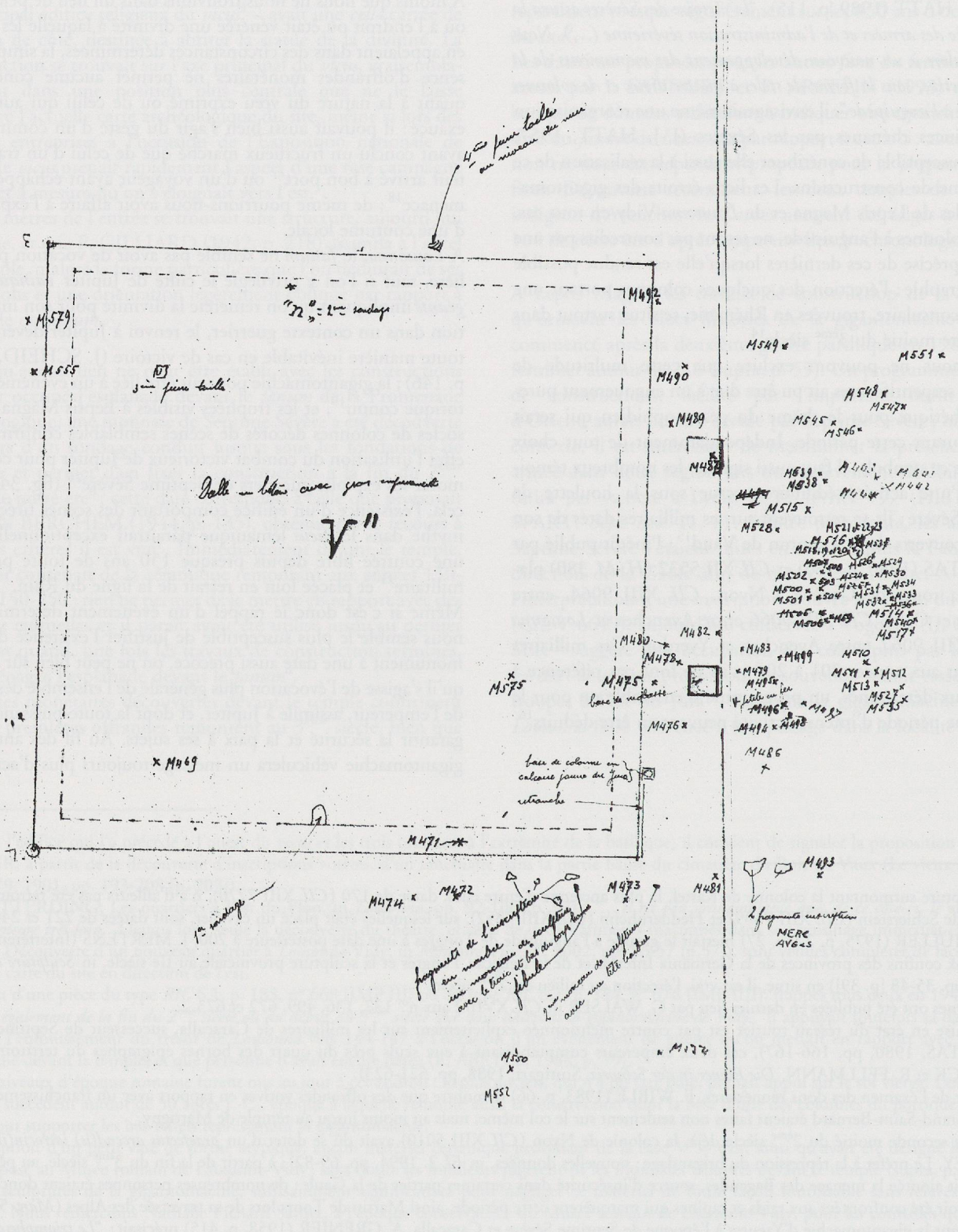


Fig. 63. Relevé effectué au cours des fouilles de *Lousonna* en 1936 – case V" avec position de la dédicace à Mercure, emplacement des monnaies, restes sculptés et base de molasse du pilastre.

en effet, dès le moment où les Alamans menaceront la région, l'évocation de la victoire des dieux servira à rassurer les populations en leur rappelant que leur souverain en armes veillait sur elles.

Certes, des interprétations moins ambitieuses, simplement en rapport avec le quotidien des individus, peuvent être proposées quant à la fonction du monument: elles n'iraient pas sans rappeler celles que nous avons faites pour les colonnes à l'anguipède sur lesquelles l'ordre cosmique, rétabli par la défaite des géants, ira de pair avec la paix romaine, garante de la stabilité terrestre, cette *Tellus stabilita* que revendiquent les monnaies d'Hadrien[22]. Le culte impérial, dont nous avons vu l'importance qu'il prend à cette époque, et sa généralisation consécutive peuvent aussi justifier l'existence de nos bas-reliefs: au travers des sacrifices à l'empereur ce sont la cité et ses dieux qui seront honorés (W. VAN ANDRINGA, 2002, p. 147).

La dédicace *H.-M.* 190 en l'honneur de Septime Sévère trouvée à Avenches, mérite ici d'être mise en parallèle avec la gigantomachie de *Lousonna:* l'empereur y porte le titre de *conservator orbis* – conservateur du monde: si cette expression est rare dans l'épigraphie latine, la formule grecque dont elle s'inspire fait immédiatement songer à la victoire sur ces monstres qui menaçaient l'ordre cosmique: σωτὴρ τοῦ κόσμου.

A *Lousonna*, localité à vocation commerciale, nous verrons que les donateurs ont fort bien pu réserver dans le même temple une place à Mercure (infra, p. 107), sous les auspices duquel ils avaient placé leurs activités; même si, que ce soit par sa nature ou par une éventuelle dédicace, aucun objet votif ne vient la confirmer, la présence du dieu protecteur des commerçants et des voyageurs[23] est attestée par les fragments d'inscription trouvés dans la même couche archéologique[24], mêlés aux restes de la gigantomachie (fig. 63).

Les fidèles

Après avoir évoqué l'ouvrage lui-même ainsi que les artistes qui y travaillèrent (supra, p. 80), passant au dernier élément de l'incontournable trilogie établie par P. BRUNEAU[25] – la clientèle – nous aurions bien voulu préciser ici la perception qu'eurent de la gigantomachie les *vikani Lousonnenses* (*CIL* XIII 5026) d'origine indigène; comme le relève aussi G. BAUCHHENSS (1981, p. 54), le strict respect des composantes originales du récit par les artistes sur un monument public indique en tout cas une bonne connaissance de la mythologie classique de la part de la population[26].

Le *fanum* de *Lousonna* peut avoir été érigé par les membres d'une corporation ou ceux d'une association religieuse, peut-être aussi avec les deniers de la communauté: nous savons que les *vicani* de Soleure (40. *BRGK* 1959, 52) avaient décidé de l'érection d'un temple à Jupiter. Même si c'est la gloire de l'empereur qui est célébrée par la représentation d'une gigantomachie à *Lousonna*, sa mise en place sera l'œuvre de particuliers, bien plus que le résultat d'une décision officielle[27]: si les édifices publics sont parfois réalisés avec l'argent de l'Etat, la tendance serait que le plus souvent des donations servent à payer de tels ouvrages, surtout lorsque ce seront des constructions à vocation religieuse[28]. Les réalisations les plus diverses sont envisageables quand on considère que l'érection de ces monuments pouvait être le fruit d'une initiative privée[29]: les textes antiques nous enseignent en effet que quiconque aurait pu obtenir l'autorisation d'élever à ses propres frais un lieu de prière; pour s'en convaincre, il suffira de parcourir la correspondance de PLINE le Jeune[30].

---

[22] *TELLVS STABIL* sur un denier d'Hadrien de 134-138 (*RIC* 2, p. 372, n°s 276 à 278 mais aussi n°s 791 et 835 aux pages 441 et 445).

[23] W. VAN ANDRINGA (2002, p. 119) relève plusieurs dédicaces à Mercure en remerciement pour de retours de voyage heureux.

[24] Légende de la photo 183 b du 12 novembre 1936 (Archives Cantonales Vaudoises AMH A 75/6.7 Lausanne), sur laquelle sont visibles les deux premiers blocs de notre liste: *"Fragments de sculptures provenant de stèles votives recueillis au sud-est de la case V" (il s'agit du fanum); elles se trouvaient dans une couche d'incendie épaisse dans laquelle on a découvert également les deux fragments d'une inscription que l'on a reconstituée comme suit MERC(VRIO) AVG. S... QVI LEVS(ONNAE) CONSIST(VNT).* "L'inscription, dont le sens général serait *"... a été dédié à Mercure par [ceux] qui résident à Lausanne"*, fut publiée par P. COLLART et D. VAN BERCHEM (1939, pp. 133-134) et est reprise par H. NESSELHAUF et H. LIEB (40. *BRGK* 1959, 26). Frédéric Gilliard établit une stratigraphie sommaire, alors qu'il situait l'emplacement de cette découverte sur un plan (Archives Cantonales Vaudoises AMH B 132 Lausanne Vidy XIII B 3044 [= n° 190]).

[25] Situation méthodologique de l'histoire de l'art antique, in *Antiquité classique* 44, 1975, pp. 425-487 [pp. 444-456].

[26] D'un point de vue différent D. PAUNIER (1997, p. 19), comme pour les mausolées d'Avenches *En Chaplix*, deux siècles auparavant toutefois, *"...de caractère élitiste, dont le décor mythologique, entièrement gréco-romain, s'adresse d'abord aux couches sociales acculturées"*. Il va de soi qu'à l'inverse nous n'attendrons par des autochtones une perception des systèmes d'interprétation philosophiques auxquels auraient pu renvoyer ces programmes décoratifs... (J. SCHEID, 1998, p. 151).

[27] *"Aber auch die kommunalen Einheiten scheinen keine eigentliche Politik betrieben zu haben, sondern überliessen vieles der privaten Initiative."* (H. E. HERZIG, Gibt es eine Baupolitik in der Schweiz zur römischen Zeit?, in *Politique édilitaire dans les provinces de l'Empire romain.* Colloque roumano-suisse, Deva 21-26 octobre 1991, Cluj-Napoca, 1993, pp. 9-14 [p.11]).

[28] M. TRUNK relève toutefois: *"Schlecht steht es um Informationen über die Finanzierung öffentlicher Bauprojekte in den Provinzstädten. (...) In den meisten Fällen bleibt jedoch die Frage nach dem Stifter spekulativ."* (*Römische Tempel in den Rhein- und westlichen Donauprovinzen*, Augst, 1991, pp. 143-144 [*FiA* 14]).

[29] Pour C. ROLLEY (1981, p. 166), certaines gigantomachies de l'est et du centre-est de la France, apparues très tôt, au tournant du 1er et du 2ème siècle – celle de Sens (supra, p. 54), ou d'autres à Avallon et à Nuits-Saint-Georges où *"il semble qu'on ait eu, dans le temple, une statue de géant vaincu"* (ibid., p. 166, n. 19) –, auraient pu répondre à des préoccupations locales.

[30] Lettre à l'empereur Trajan (*epist.* 10, 24, 2): *"...j'en écrivis aux décurions, afin qu'ils marquassent le lieu où je pourrais bâtir un temple à mes frais..."*

Dans la bourgade des bords du Léman qui, selon toute évidence, jouait un important rôle économique, nous imaginerons volontiers un riche étranger établi dans la localité – commerçant ou fonctionnaire – à l'origine de la gigantomachie, ou un autochtone qui aurait peut-être eu l'occasion de voir des monuments de ce type au cours de ses voyages[31] : la dédicace aux Suleviae – divinités protectrices celtiques – *CIL* XIII 5027 permet de conclure de façon indéniable à la présence d'Helvètes romanisés sur le site, puisqu'elle énumère les membres d'une famille d'origine indigène dont deux représentants portent les noms de Dédale et Icare. Nous faisions allusion dans notre introduction (supra, p. 9) aux catégories de personnes susceptibles d'avoir effectué de longs déplacements dans l'Antiquité, malgré la durée de ceux-ci et la faiblesse des moyens de locomotion. Plusieurs objets produits dans l'aire méditerranéenne ou dont la décoration s'inspirait de sujets originaires de Grèce ou d'Italie existent d'ailleurs à *Lousonna:* qu'il s'agisse du sistre[32], du fragment de relief égyptien[33], de la dédicace à Cérès[34] et du graffito en langue grecque[35] ; du médaillon représentant la chute d'Icare[36] et du calice dit de Xanthus[37], produits dans des ateliers de Gaule – peut-être d'Helvétie pour ce qui en est du médaillon[38] – et dont l'iconographie s'inspirait de traditions ou de récits classiques. Un exemple probant de cette présence méditerranéenne dans le voisinage immédiat de *Lousonna* reste la peinture murale de la *villa* du Prieuré à Pully : la course de chars qui y est représentée pourrait bel et bien avoir été réalisée pour un personnage aisé, actif dans la localité portuaire voisine, et connaissant de telles manifestations plus que seulement par le récit qu'il en avait entendu[39]. La gigantomachie n'aurait guère fait que de s'ajouter à cette liste : en outre, si d'un point de vue technique le monument paraît franc de toute contamination provinciale, les personnages et les symboles religieux qu'il comporte seront facilement adaptés aux croyances indigènes. La représentation du combat des dieux et des géants permettrait aussi à la cité et à sa haute bourgeoisie de témoigner de leur fidélité à l'empereur et de leur fierté d'être intégrés à la romanité[40], entité non seulement politique et économique, mais aussi culturelle et religieuse.

Mythes indigènes

Même si le thème des géants est un pur produit de la culture et de l'art classiques, la datation de la gigantomachie de *Lousonna*-Vidy (supra, p. 99) ne nous permettrait de toute manière pas d'interpréter son utilisation comme une tentative de la part des Romains de supplanter certains mythes, voire d'éventuelles pratiques, ayant survécu dans la religion des habitants de l'endroit : alors que M. CLAVEL-LÉVÊQUE (1972, p. 132) a bien montré que c'est dès le 1er siècle après J.-C. que les nouveaux occupants ont essayé de séduire les fidèles indigènes en assimilant l'empereur à Lug, dieu de leur souveraineté nationale, de l'avis de G. C. PICARD[41], les tentatives pour transcrire dans un langage classique la mythologie celtique ne seraient pas allées au-delà du milieu du siècle.

---

[31] La possibilité de la contribution d'un riche donateur est suggérée par exemple par A. PARAT pour le *fanum* du Montmarte d'Avallon dans l'Yonne : *"Il faut expliquer le contraste d'un édifice si simple et de son contenu si riche. Il pouvait être le don d'un riche Gallo-Romain d'Avallon et destiné au culte public national."* (*Bulletin archéologique du Comité des travaux historiques et scientifiques. Année 1914*, Séance du jeudi 16 avril, Paris, 1914, pp. CII-CVIII [p. CIII]).

[32] Instrument du culte d'Isis de datation inconnue (N. PICHARD SARDET, 1993, p. 47 et fig. 23).

[33] Ce probable parement d'un autel, ou reste d'une frise décorative d'un petit sanctuaire domestique importé d'Egypte, représente deux divinités égyptiennes (N. PICHARD SARDET, 1993, p. 46 et fig. 22).

[34] 40. *BRGK* 1959, 23. Les sources épigraphiques indiquent que le culte de Cérès, symbole de fertilité féminine, mais surtout divinité agraire à l'époque impériale, reste principalement circonscrit à l'Italie et, dans une moindre mesure à l'Afrique (E. DE RUGGIERO, *Dizionario epigrafico di Antichità Romane* 2, Roma, 1961², sv. *Ceres*, pp. 204-211 [pp. 210-211]) ; les représentations monumentales proviennent elles aussi presque exclusivement de la péninsule (*LIMC*, vol. 4.1, sv. *Cérès*, pp. 893-908). R. FREI-STOLBA (1985, p. 101) précise que cette inscription *"wohl von einem Einwanderer aus Italien gestiftet worden ist."*

[35] A Contigny, des constructions romaines furent découvertes durant l'exploitation de la carrière de Champ-d'Asile, entre 1895 et 1897. Parmi les témoignages recueillis, l'inscription en langue grecque d'un vers pouvant se lire dans les deux sens – *versus reciprocus* – dont deux spécimens ont aussi été mis au jour à Pompéi, l'un peu d'années auparavant, en 1867. L'inscription, publiée à nouveau par M. FUCHS et Y. DUBOIS (Peintures et *graffiti* à la villa romaine de Contigny, Lausanne, in *ASSPA* 70, 1997, pp. 173-186), remonterait à la fin du 1er ou au 2ème siècle de notre ère (ibid., p. 176), laissant facilement imaginer la présence d'un personnage provenant de la région méditerranéenne dans la localité, même s'il est vrai que M. FUCHS (ibid., p. 184) suggère plutôt une origine gauloise du maître des lieux. J. GRUAZ (L'archéologie romaine dans le territoire de Vidy et de ses environs, in *RHV* 22, 1914, pp. 232-250 [p. 244]), qui le premier reproduisit le fragment de stuc, en plaçait la découverte en 1900, soit quatre ans après la première mention par A. DE MOLIN (Le graffito de Montoie, in *RHV* 4, 1896, pp. 346-347).

[36] C. BÉRARD et M. HOFSTETTER, Dédale et Icare : tradition ou renouveau, in *Bronzes hellénistiques et romains. Tradition et renouveau.* Actes du 5e Colloque international sur les bronzes antiques, Lausanne, 8-13 mai 1978, Lausanne, 1979, pp. 121-126 (*CAR* 17).

[37] C. DUNANT, Description du calice Drag. 11, in *Lousonna*, pp. 223-224.

[38] Concernant la localisation de l'atelier où aurait été produit ce médaillon, C. BÉRARD suggérait : *"il peut aussi bien s'agir d'Avenches, de Nyon ou plutôt d'une fonderie de Gaule proprement dite..."* (Une représentation de la chute d'Icare à Lousonna, in *RSAA* 23, 1963/64, pp. 1-9 [p. 7]).

[39] M. FUCHS, Pully : course dans l'hémicycle, in *Cirques et courses de chars. Rome – Byzance*, Lattes, 1990, pp. 99-108.

[40] W. VAN ANDRINGA (2002, p. 258) relève que c'est autour de la personnalité de Jupiter que s'organisa l'adhésion à la cité des deux groupes civiques que formaient les pérégrins et les citoyens.

[41] La mythologie au service de la romanisation dans les provinces occidentales de l'Empire romain, in *Mythologie gréco-romaine*, pp. 41-52 [pp. 43-44].

J.-J. HATT[42], pour lequel *"... le mythe de la Gigantomachie n'est que l'expression hellénisée du mythe de Taranis lançant la foudre sur la terre..."*, mettrait plutôt à l'actif des Gaulois eux-mêmes ces tentatives de récupération : il suggère que l'hellénisation des dieux gallo-romains du 2ème siècle en aurait permis un déguisement d'emprunt destiné à faire survivre des pratiques ancestrales sous un aspect modifié en apparence seulement. Mais si une explication à l'acceptation de Jupiter par les gens de l'endroit pouvait ainsi être trouvée, nous voyons difficilement la possibilité d'une transposition de divinités ophidiennes indigènes dans des personnages aussi bien intégrés à la mythologie classique que les géants : ceci même dans l'optique d'un syncrétisme appliqué à la totalité des divinités celtiques puisque, selon M. CLAVEL-LÉVÊQUE (1972, p. 92), finalement, ce n'est qu'un nombre restreint de dieux topiques ou monstrueux qui n'aurait pas trouvé de correspondance immédiate dans le panthéon classique[43].
A défaut d'un report pur et simple d'originaux celtiques sur des divinités gréco-romaines, on pourrait aussi avoir une représentation mettant en présence les principaux dieux du panthéon romain et les divinités locales (J.-J. HATT, 1966, p. 42) : c'est le cas sur le Pilier des Nautes, érigé à Lutèce, il est vrai sous le règne de Tibère déjà, peut-être en 17 après J.-C., et sur lequel nous relevons la présence purement romaine de Jupiter et Vulcain aux côtés des celtes Esus, brandissant un couperet, Smertios et Cernunnos, le dieu aux bois de cerf; les nautes en procession sont habillés à la manière des Gaulois et le taureau accompagné de trois grues est lui aussi d'origine strictement locale[44].

Dans le contexte gaulois[45], trois divinités sont à prendre en considération : Jupiter, recteur du ciel, Mars, dieu tribal – ils correspondent à Taranis et Esus, mentionnés par LUCAIN (1, 444-446) aux côtés de Teutatès – et Mercure, dieu procurant la richesse et l'abondance. A part le Soleil, les dieux dont nous proposons la présence dans la gigantomachie de *Lousonna*-Vidy sont ceux qu'avec Mercure et Minerve CÉSAR attribue aux Gaulois[46]. Toutes les divinités présentes sur les bas-reliefs ont un correspondant dans le panthéon celtique, et peut-être en serait-il allé de même pour celles susceptibles d'avoir complètement disparu du monument. F. GURY (1986, p. 634) relève que les Dioscures peuvent eux aussi être assimilés à des divinités germaniques ou gauloises, même s'il est difficile de distinguer ce qui est le substrat indigène de ce qui est le fruit d'une *interpretatio romana* dont les modalités sont souvent impossibles à définir : si nous nous en tenons à J.-J. HATT (1989, p. 129) les Dioscures, alliés de Cernunnos au moment où il remonte des Enfers, pourraient même contribuer à justifier la présence des géants, symboles des puissances chthoniennes que les deux frères auraient combattues pour libérer le dieu celtique. L'*"adaptation des mythes et de la théologie traditionnelle"* par *"les druides, fidèles à leurs idées, mais largement ouverts à la culture gréco-latine..."* (J.-J. HATT, 1989, p. 134) aurait grandement facilité l'intégration de ces croyances romaines aux cultes indigènes encore pratiqués dans la localité. La présence de la gigantomachie à proximité d'un monument de tradition celtique, à une date relativement basse, posera d'autant moins de problèmes que nous pourrons aussi la mettre en parallèle avec le phénomène de renaissance gauloise qui apparaît dès le règne de Marc Aurèle : W. MÜLLER (1975, p. 20) y fait référence pour expliquer la récupération des divinités romaines dont le monstre anguipède pourrait fort bien faire partie.

L'iconographie des géants a été mise au service du culte impérial par les Romains, bien que les monstres eux-mêmes n'aient fait l'objet d'aucune vénération[47] : à l'inverse, la gigantomachie ne peut être mise en rapport avec aucun culte, aujourd'hui inconnu, qui aurait été voué à des divinités d'origine indigène. Sans que l'apparition de la gigantomachie soit comparable à celle des religions orientales – nous songeons ici à la dévotion à des divinités comme Isis ou Mithra –, le combat des géants et des dieux est tout de même à considérer comme un apport externe, a priori exclusivement iconographique, aux cultes habituellement pratiqués en Helvétie.

Divinité vénérée

Si nous envisageons de placer la statue de Jupiter dans la *cella* du *fanum* de *Lousonna*, la pertinence d'une telle proposition devra être vérifiée en examinant dans quelle mesure le roi de l'Olympe était présent parmi les divinités vénérées en Helvétie et en Gaule[48].
D'autres études sont ainsi disponibles, qu'elles portent sur les dieux mentionnés d'une manière ou d'une autre sur le site même ou en Suisse romaine, ou qu'elles répertorient les

[42] Essai sur l'évolution de la religion gauloise, in *REA* 67, 1965, pp. 80-125 [p. 115].
[43] Le panthéon celtique pouvait être une réalité extrêmement fluctuante d'une cité à l'autre. Voir par exemple F. DREXEL (Götterverehrung im römischen Germanien, in *BRGK* 14, 1922 (1923), pp. 1-68 [pp. 18-19]) : si Mercure paraît omniprésent, tous les dieux de l'Olympe ne sont pas utilisés à des fins de syncrétisme. Le regroupement de plusieurs divinités celtiques présentant des affinités a pu s'effectuer sous le nom de l'un ou l'autre de ces dieux, renonçant à l'inverse à en récupérer certains autres.
[44] H. LAVAGNE, Le Pilier des Nautes, in *Lutèce. Paris de César à Clovis*, Paris, 1984, pp. 275-298, avec une nouvelle reconstitution due à J.-P. ADAM (pp. 299-307).
[45] E. THÉVENOT, *Divinités et sanctuaires de la Gaule*, Paris, 1968, pp. 234-235.
[46] *"Le dieu qu'ils honorent le plus est Mercure (...). Après lui ils adorent Apollon, Mars, Jupiter et Minerve."* (*Gall.* 6, 17, 2).
[47] *"Très fréquent est le commentaire mythologique des faits religieux (...). Il ne faut cependant pas en tirer la conclusion que les mythes appartiennent à la religion comme un corps de croyances et de certitudes..."* (J. SCHEID, 1998, p. 147).
[48] Si le culte impérial est attesté à de nombreuses reprises sur des inscriptions (infra, p. 108, n. 73), l'identification avec Jupiter est moins fréquente.

divinités vénérées dans l'ensemble des *fana* de Gaule, respectivement dans ceux du territoire correspondant à notre pays actuel.

Une première tentative d'identification de la divinité représentée aux côtés de la gigantomachie aurait pu se faire à l'aide des vingt-deux inscriptions trouvées à *Lousonna*. Dix d'entre elles reportent des noms de dieux. Malheureusement, les simples renvois à la divinité à laquelle en appelle le dédicant – Apollon (*CIL* XIII 5025 et 40. *BRGK* 1959, 22), Cérès (40. *BRGK* 1959, 23), Hercule (40. *BRGK* 1959, 25), Neptune à deux (40. *BRGK* 1959, 27 et 28) ou trois reprises (40. *BRGK* 1959, 29) car dans ce dernier cas il pourrait aussi s'agir de Mercure, les Suleviae (*CIL* XIII 5027) et une triade Sol, Genius, Luna (*CIL* XIII 5026) – ne nous donnent aucune indication sur les dieux vénérés par toute la communauté au point de leur consacrer un lieu de culte: seules des dédicaces d'édifices religieux[49] ou celles comportant un libellé plus explicite peuvent être réellement utilisées dans l'optique de notre démarche.

Nous avons compté les divinités mentionnées dans les 838 *fana* pris en considération par I. FAUDUET et P. ARCELIN (1993) dans leur banque de données sur les sanctuaires de Gaule[50]. Souvent, le nom du dieu celtique avait simplement été complété par celui d'une divinité romaine, peut-être en fonction de pouvoirs semblables qu'ils détenaient: il est donc fort plausible que parfois il soit seulement question d'un changement de nom. Sous réserve de la nature du lien avec la divinité romaine qui sera donc très différent d'une fois à l'autre, Mercure est mentionné à 21 reprises. Dans ce dénombrement, où quelquefois deux divinités se partagent un même lieu de culte, 53 fois une ou parfois deux divinités sont mentionnées: en plus de Mercure, Apollon[51] apparaît neuf fois, Mars[52] huit fois, Ritona trois fois, Epona, Minerve, Rosmerta et la déesse-mère deux fois chacune; ne font l'objet que d'une mention Ancamna, Diane, le Genius loci, Gisacum, Hercule, Maia, Neptune, Sequana, Sirona, Sucellus, Varnenonus et – signalé seulement une fois lui aussi – Jupiter.

La liste des principales divinités indigènes romanisées d'Helvétie, établie par J.-J. HATT[53], confirmerait la faible représentation de Jupiter, les découvertes effectuées depuis lors n'influençant que peu l'image déduite de ce décompte: Mercure était la divinité la plus souvent mentionnée chez les Helvètes (21x); viennent ensuite Mars (18x) et Apollon (14x), tous deux présents sur la gigantomachie de *Lousonna*-Vidy dédiée à Jupiter (17x).

Nous avons enfin confronté la proposition d'un culte de Jupiter à cet endroit, à l'attribution des temples gallo-romains de la Suisse actuelle aux divinités du panthéon romain. Pour ce faire, nous avons utilisé la liste proposée par V. REY-VODOZ[54] où, après avoir complété celle de R. FELLMANN (1992, p. 263), elle classe les *fana* en fonction du degré de certitude de leur interprétation: sur les 40 sites qu'il répertoriait, elle signale que pour douze d'entre eux pourraient subsister quelques doutes; elle en supprime trois, dont le Grand-Saint-Bernard pour des raisons géographiques[55], et en propose enfin cinq nouveaux[56].

Aucune inscription ne permet donc de mettre le roi de l'Olympe en rapport direct avec un *fanum*, et seule la présence d'une représentation de la divinité peut suggérer une consécration à Jupiter: c'était le cas à Thoune Allmendingen, où la découverte d'une statue du dieu trônant peut justifier cette attribution[57], et à Bad Bubendorf (R. FREI-STOLBA, 1985, p. 89), où certains chercheurs placent une colonne à l'anguipède (supra, p. 46). Quelques inscriptions peuvent certes être mises en rapport avec l'érection d'un temple en honneur du roi de l'Olympe, mais sans que nous nous prononcions toutefois sur les caractéristiques de l'édifice auquel elles se rapportent: à Windisch (*CIL* XIII 5194), Moudon (*CIL* XIII 5043), Soleure (40. *BRGK* 1959, 52) et Massongex (*H.-M.* 56 et 58). Un tel culte est enfin attesté au Grand-Saint-Bernard, que nous prenons en compte ici malgré sa présence en milieu alpin[58].

Trois temples seraient dédiés à Mercure – Lenzburg (40. *BRGK* 59, 53)[59], Martigny (*AE* 1981, 454)[60] et Ursins (*CIL* XIII 5049) – et deux à Mars Caturix – celui de Riaz (*CIL* XIII 5035

[49] Ce pourrait ainsi être le cas de 40. *BRGK* 1959, 27 mentionnant Neptune, à qui aurait été dédié celui des trois oratoires à l'extrémité de la basilique dans lequel fut découverte l'inscription.

[50] Nous ne commenterons pas ici ce que Isabelle Fauduet et Pierre Arcelin entendaient par sanctuaire gallo-romain: ainsi les oratoires à l'extrémité de la basilique de *Lousonna* entrent-ils dans leur décompte, ce qui est d'ailleurs à l'origine de la présence de Neptune et d'Hercule dans cette énumération des divinités vénérées.

[51] Le nom du dieu romain a été repris par une divinité indigène, comme pour Apollon Vindonnus ou Apollon Moritasgus.

[52] Parfois Lenus Mars, Mars Caturix ou Mars Mullo, mais aussi Belado que nous assimilerons à Mars Beladonni mentionné par *CIL* XII 503.

[53] La place de la Suisse romaine dans les cultes indigènes de la Gaule, in *ASSPA* 91, 1978, pp. 164-169 [p. 164].

[54] La Suisse dans l'Europe des sanctuaires gallo-romains, in *Les sanctuaires de tradition indigène en Gaule romaine*. Actes du colloque d'Argentomagus, Paris, 1994, pp. 7-16 [p. 13]. Au décompte établi à l'époque, sont venues s'ajouter les découvertes de Meyriez et d'Avenches *Au Lavoëx* (supra, p. 83, n. 2).

[55] La comparaison avec les sites mentionnés par R. FREI-STOLBA (1985) ne suscite aucun commentaire majeur, si ce n'est l'absence des découvertes récentes: Porrentruy, Douanne (île Saint-Pierre), Avenches *En Chaplix*, ainsi que des sites d'Arbon, Saint-Cierges et du Chasseron. Sa proposition de temple à Rorschach (ibid., p. 89) n'est pas reprise dans les deux synthèses que nous avons utilisées, tandis qu'elle reporte la découverte de deux temples gallo-romains à Winterthour (ibid., p. 91).

[56] Parmi ceux-ci, l'enclos aux trois oratoires placé à l'extrémité de la basilique de *Lousonna*.

[57] M. BOSSERT, Ein thronender lebensgrosser Iuppiter aus dem gallorömischen Tempelbezirk von Thun-Allmendingen, in *AS* 11, 3, 1988, pp. 113-123.

[58] Pour le col du Julier, voir R. FREI-STOLBA (1985, p. 80).

[59] Associé à Maia ou Rosmerta (R. FREI-STOLBA, 1985, p. 99).

[60] G. WALSER, *Römische Inschriften in der Schweiz. III. Teil*, Bern, 1980, n° 285. C'est ce temple qui porte la désignation Martigny II (F. WIBLÉ, *Le Valais avant l'Histoire. 14000 av. J.-C.-47 apr. J.-C.*, Sion, 1986, p. 206).

et 5036)[61] et celui de Nonfoux (*CIL* XIII 5046). Alors que les 29 temples restants auraient été consacrés à des divinités non identifiées[62], d'autres fois il n'a pas été possible de localiser l'édifice dont provenaient certaines dédicaces[63].

A première vue Jupiter, omniprésent dans les autres parties de l'Empire ou dans les régions de romanisation précoce, ne paraît donc pas s'imposer dans ce contexte gaulois; mais dans la mesure où l'empereur pouvait attribuer ses victoires à l'intervention du roi de l'Olympe, quand il n'irait pas jusqu'à s'y identifier, l'érection de la gigantomachie pour commémorer les succès impériaux peut fort bien avoir débouché sur une présence de Jupiter à cet endroit. Si l'attitude des souverains romains à l'égard de ce dernier a pu évoluer au fil des règnes et qu'occasionnellement l'un ou l'autre d'entre eux s'est même placé sous les auspices d'une autre divinité, en général ils se sont mis sous sa protection, lui attribuant leur accession au pouvoir et la réussite de leurs entreprises, mais faisant aussi dépendre de lui le salut de l'Empire. Le fait de détenir leur pouvoir de Jupiter les aurait placés au-dessus des institutions humaines, les mettant à l'abri de toute contestation[64]: de leur côté, les fidèles auraient dès lors adressé leurs prières au roi de l'Olympe, lui demandant de maintenir toute sa confiance à leur souverain, car ce n'est que dans ces conditions que la prospérité de l'Empire aurait été garantie.

Tandis que la proposition d'un lieu de culte dédié à Jupiter reposerait essentiellement sur la présence d'une gigantomachie en honneur de l'empereur en cet endroit[65], nous ne pouvons passer sous silence la dédicace à Mercure (40. *BRGK* 1959, 26) découverte en même temps que nos restes sculptés dans la couche de destruction du *fanum* (supra, p. 103, n. 24): ce fragment mesure encore 36 cm de haut x 26 de large et, quelle que soit la reconstitution de l'inscription, ses dimensions, de même que sa belle facture, permettraient de l'attribuer au temple.

Nous savons (supra, p. 105, n. 46) que Mercure était bel et bien la divinité la plus vénérée chez les Gaulois[66], *"capable de faire gagner de l'argent et de protéger le commerce"* (CÉSAR *Gall.* 6, 17, 1): J.-J. HATT (1989, p. 28) confirme ce propos du général romain en précisant que de telles informations lui auraient été transmises par des commerçants, et le rôle économique joué par la bourgade lémanique ne s'opposerait pas à ce que cette divinité y ait été favorisée.

Ceci impliquerait naturellement une consécration du temple aux deux divinités. A Rome, chaque groupe social avait ses dieux et, s'il le fallait, il aurait pu se placer sous les auspices d'un nouveau, plus à même de répondre à ses préoccupations immédiates: la multiplication des dieux était une constante de la religion romaine, songeons simplement aux nombreuses triades capitolines[67]. Les habitants du lieu, de toute manière romanisés de longue date, n'auraient eu aucune difficulté à reprendre cet usage à leur compte[68]; A. GRENIER (1960, p. 478) précisait: *"le dieu gallo-romain n'était pas un dieu jaloux, il admettait aisément à côté de lui, dans le même lieu de culte, d'autres divinités"*; W. VAN ANDRINGA (2002, p. 281) considère comme une généralité le fait que Jupiter ait été associé à une divinité locale préexistante et précise à son tour: *"Les dieux se côtoyaient et ne se concurrençaient pas, du moment qu'était affirmée de façon régulière la suprématie de Jupiter et de l'empereur sur les dieux locaux"*. Une situation que T. LUGINBÜHL (1996, p. 13) envisage d'ailleurs lui aussi pour le *fanum* de *Lousonna*[69], de la même manière que G. BAUCHHENSS (1981, p. 21) relevait la pratique d'un autre culte à côté de celui de Jupiter[70] dans son

---

[61] Après l'avoir complétée par un fragment découvert au cours de ses fouilles, P.-A. VAUTHEY (1985, p. 40) y ajoute l'inscription *CIL* XIII 5037/4 ainsi qu'un quatrième reste épigraphe.

[62] Sans tenir compte de *Lousonna*: Aeschi, Arbon, Augst *Grienmatt, im Sager, Sichelen* I à III, Avenches *Grange-des-Dîmes* et *En Chaplix*, Baden, Berne *Engehalbinsel* I et II, Dietikon I et II, Frenkendorf *Schauenburgerflue*, Martigny I (et non II, p. 106, n. 60), Mollis *Hüttenböschen*, Munzach, Muri, Oberwinterthur, Porrentruy, Riehen *Pfaffenloh*, Tegna, Saint-Cierges, Schleitheim, Studen *Gumpenboden* et *Ried*, Ufenau et Yvonand. Nous plaçons ici le temple de Kaiseraugst *Flühweghalde*, dont l'attribution à l'une ou l'autre divinité a fait l'objet de fréquents changements ces dernières années (C. BOSSERT-RADTKE, 1992, pp. 20-22).

[63] En plus des dédicaces à Jupiter, nous mentionnerons celles à Apollon à Soleure (*CIL* XIII 5169) et à Maia à Genève (*H.-M.* 113). La dédicace d'un temple à Isis – *CIL* XIII 5233 – scellée de nos jours dans le vestibule de l'entrée principale de l'église *Saint-Sébastien* à Wettingen, provient selon toute vraisemblance de Baden: mais dans ce cas, il ne pourrait de toute manière s'agir d'un *fanum*. En dernier lieu S. A. TAKÁCS, *Isis and Sarapis in the Roman World*, Leiden, 1995, pp. 132-134 (EPRO 124).

[64] *"The emperor and his policies are above human criticism because his power is rooted not in human institutions but in his election by the supreme god of the state"* (J. F. FEARS, The Cult of Jupiter and Roman Imperial Ideology, in *ANRW* II. 17.1 (1981), pp. 3-141 [p. 81]).

[65] Bien qu'ils figurent sur des dédicaces à d'autres divinités, deux sévirs augustaux sont mentionnés à *Lousonna*: Publius Clodius Cornelius Primus (*CIL* XIII 5026) et Caius Maecius Firmus (40. *BRGK* 1959, 25), entre la fin du 2ème et le début du 3ème siècle pour le premier d'entre eux, *"curator vikanorum"* au moment précisément où se construit le temple que décorera la gigantomachie.

[66] TACITE (*Germ.* 9) le place aussi en tête des divinités vénérées par les Germains.

[67] *"Rares sont les rites et les sanctuaires dans lesquels une divinité est invoquée seule."* (J. SCHEID, 1998, p. 132).

[68] J. SCHEID (2001, p. 174) recommandait toutefois une grande prudence lors de tels parallèles: *"La transposition dans le cadre des cités pérégrines doit a priori être prescrite, à moins qu'une étude préalable n'ait pu établir une homologie réelle. Il faut donc éviter de parler de religion romaine en général, sans songer à un cadre institutionnel, historique et géographique particulier."*

[69] *"... ainsi qu'une dédicace à Mercure Auguste et les vestiges d'un bas relief représentant une gigantomachie qui lui étaient associés, le désignent probablement comme un temple voué au culte officiel de l'empereur, associé au dieu hybride Mercure-Lug..."*

[70] *"Die Säulen standen dabei oft in heiligen Bezirken, die wahrscheinlich oder sicher einem anderen Gott als Jupiter geweiht waren."*

étude sur les colonnes à l'anguipède : nous avons vu à plusieurs reprises (supra, p. 89) qu'une structure de ce type prenait place près d'un temple dédié à une autre divinité, sans que soit indiqué le rapport entre leurs cultes respectifs : souvent ce sera un sanctuaire dédié à Mercure, tandis qu'à Yzeures-sur-Creuse (supra, p. 57) un temple en honneur de Minerve jouxtera la gigantomachie[71].
Si nous nous en tenons à une construction ex nihilo remontant au règne de Septime Sévère, rien ne s'oppose à ce que dès le début les deux divinités aient été vénérées côte à côte, dans un monument lié de toute manière au culte de l'empereur, comme le suggèrerait la dédicace à *MERC(VRIO) AVG.* (supra, p. 103, n. 24). Dans cette éventualité, nous pourrions imaginer que les structures dédiées à chacun des dieux auraient eu des positions respectives déterminées et plus ou moins semblables : il ne subsiste en réalité que des témoignages aussi différents qu'une inscription mentionnant Mercure et un bas-relief en l'honneur de Jupiter, ainsi qu'une statue de ce dernier selon notre interprétation ; en plus de celle du roi de l'Olympe, faut-il imaginer la présence d'une statue de la seconde divinité dédicataire dans un autre endroit de l'enceinte sacrée ? L'absence totale de restes archéologiques, autres que ceux que nous étudions ici, ne permet malheureusement aucune réponse[72].

Le culte de deux divinités au même endroit n'impliquait pas forcément des constructions jumelles, comme deux niches identiques contenant la statue de chacun des dieux, quand ce ne serait un ensemble formé par deux *fana* semblables, placés l'un à côté de l'autre. Même dans l'hypothèse – bien peu vraisemblable et que nous n'avons de toute manière pas retenue – où le temple de *Lousonna* aurait été initialement prévu pour qu'on y pratique seulement le culte de Mercure, l'usage de vénérer plusieurs dieux au même endroit était assez fréquent pour que nous envisagions que des fidèles de l'empereur ajoutent un monument à la gloire de Jupiter, installant en outre sa statue dans le temple même : le respect que les Gaulois vouaient au souverain (J.-J. HATT, 1989, p. 121) et les fréquents renvois qui lui étaient faits dans les dédicaces de tous genres[73] auraient eux aussi contribué à faciliter cette modification dans l'affectation initiale du temple, surtout quand l'empereur se serait trouvé au centre de cette nouvelle dévotion.

S'il est tentant de placer un événement particulier à l'origine de ce monument, de façon plus générale les géants rappellent implicitement l'orgueil de ceux qui ont voulu s'en prendre à plus grand ou à plus fort qu'eux, à l'image des barbares tentant de franchir les limites de l'Empire ou à celle des usurpateurs osant contester le pouvoir impérial. Certes, de religieux qu'il était au début, le message politique ne cède pas à son tour sa place à une admonestation aux vaniteux de ce monde : pourtant, les géants seront aussi l'allégorie de l'arrogance au même titre que dans les textes bibliques ou dans les récupérations que les premiers auteurs chrétiens feront de l'épisode mythologique.

Destiné probablement à rappeler les victoires de Septime Sévère dans une localité à vocation commerciale comme l'était la bourgade lémanique, le succès de Jupiter sur les géants peut avoir été commémoré à l'endroit même où était vénéré Mercure, dieu des affaires et divinité principale du panthéon celtique. Dans la mesure où le culte de Jupiter serait ainsi associé à celui d'une divinité plus proche des racines religieuses, mais aussi des activités quotidiennes des habitants de la localité, il aurait été accepté sans difficultés par les autochtones, romanisés depuis près de deux siècles ; ceux-ci s'accommodèrent facilement des dieux de leurs nouveaux maîtres et des rites et traditions qu'ils avaient apportés avec eux. Le rappel du combat mythologique contre les forces du Mal sera à nouveau d'actualité au moment où, près d'un demi-siècle plus tard, les envahisseurs alamans feront peser une menace toujours plus pressante sur cette région qui paraissait avoir été épargnée jusque-là.

[71] De nouvelles propositions pourraient être faites à *Lousonna*, à condition qu'aboutissent les tentatives de recomposition des restes d'une inscription monumentale (40. *BRGK* 1959, 36) trouvés eux aussi à proximité du temple : les lettres ont 13 cm de haut, mais sont parfois seules sur un fragment tant elles sont grandes. En 1939 déjà, P. COLLART et D. VAN BERCHEM (1939, p. 139, n. 57) déploraient qu'il n'avait pas encore été possible d'en tirer parti ; en 1960, H. NESSELHAUF et H. LIEB (1959, p. 135) relataient l'information que leur avait donnée Colin Martin, en reportant dans leur article écrit en allemand, un *"entassés dans la cabane"* parfaitement explicite.
[72] Nous avons vu que dans la *cella* du *fanum* de Hochscheid (supra, p. 90) furent mis au jour un autel dédié à Apollon, les fragments de sa statue et de celle de Sirona ; devant le temple se trouvait un deuxième autel dédié aux deux divinités.
[73] W. VAN ANDRINGA, Cultes publics et statut juridique de la cité des Helvètes, in *Roman Religion in Gallia Belgica & the Germaniae*, Luxembourg, 1994, pp. 169-194 [p. 190] (Bulletin des Antiquités Luxembourgeoises 22, 1993).

VII. La destruction du temple de *Lousonna*

Les témoignages archéologiques des débuts du christianisme sont fréquents en Suisse, songeons non seulement aux ensembles épiscopaux de Genève et de Martigny, mais aussi aux nombreuses chapelles privées construites dans les villae *dont le maître avait adopté la foi nouvelle*[1]. *Rares sont cependant les allusions aux premiers chrétiens ou aux missionnaires des débuts, ne serait-ce que dans le cadre d'une hypothèse de recherche. Ceci est sans doute propre à un pays où la confession réformée a longtemps été prépondérante: les interprétations des débuts du christianisme étaient dès lors laïcisées à l'inverse de ce qui s'est longtemps fait en France voisine, où le clergé local avait la mainmise sur de nombreuses sociétés savantes, la réussite des premiers chrétiens étant implicitement mise à l'actif de l'Eglise catholique. Plus que des faits réels, les éléments qui suivent seront donc des repères pour un cadrage du contexte religieux de notre contrée à l'époque romaine.*

Propositions concernant la destruction du temple de *Lousonna*

Les fragments A1 et A2, recueillis à proximité immédiate de l'angle sud-est du temple de *Lousonna*, sont mentionnés spécifiquement dans les rapports de fouilles: ils proviennent d'une couche d'incendie qu'il a été possible de faire remonter à la seconde moitié du 4ème siècle à partir des pièces de monnaie provenant de dons votifs qu'elle contient[2].

Or, rien ne s'oppose au maintien de ce monument jusqu'à cette époque: ainsi des monnaies à l'effigie de Dioclétien représenté en *IOVI FVLGERATORI*, frappées entre 288 et 296 (*LIMC* 549 à 551), figureront précisément une gigantomachie[3]; T. ZAWADSKI[4] propose une allusion au combat entre les géants et les dieux dans les vers d'un oracle cité par AMMIEN MARCELLIN (29, 1, 33). Au début du 5ème siècle encore, CLAUDIEN (*Gig.* – supra, pp. 26-27) nous restitue le récit de cette épopée; W. KIRSCH[5] y voit une récupération du récit mythologique semblable à celles auxquelles avaient procédé HORACE (*carm.* 3, 4, 49-60) et MARTIAL (8, 50, 1-10) par le passé: l'allusion renverra aux combats victorieux du général Stilichon et au jeune prince Honorius.

Si nous privilégiions un fait de guerre, la destruction de ce temple se situerait plus vraisemblablement autour de 355: à cette époque, l'empereur JULIEN (*ad Ath.* 7, 279a) parle de quarante-cinq villes de Gaule détruites par les barbares qui auraient occupé toute la rive gauche du Rhin, tandis qu'à la lecture du récit d'AMMIEN (14, 10, 6), en 354 le pont de Kaiseraugst semblerait ne plus exister: l'enfouissement du trésor d'argenterie dans l'enceinte de la même forteresse remonte lui aussi à ces années[6].

---

[1] Les dates proposées pour l'ensemble épiscopal de Genève et pour la cathédrale de Martigny iraient à l'encontre de l'hypothèse de R. FELLMANN (1992, p. 353), envisageant que ce n'est qu'après l'édit de 391 que des églises auraient été construites dans nos régions: dans une telle éventualité, les témoignages ponctuels remontant au 4ème siècle, seraient dus aux initiatives privées de quelques individus isolés plaçant dans des tombes de riches objets liturgiques avec des symboles et inscriptions chrétiens, construisant des *memoriae* à l'intérieur de leur domaine. A Sion, l'inscription du *praeses* Pontius Asclepiodotus (*CIL* XII 138) mentionne l'érection d'un édifice religieux en 377 après J.-C., mais il est vrai qu'il est impossible d'en connaître la fonction.

[2] Nous arrivons à cette datation à partir des monnaies dont Frédéric Gilliard avait relevé l'emplacement (fig. 63). Tandis que les 78% est postérieur à 253, les deux pièces les plus récentes remontent, l'une à l'empereur Valentinien II (383-392), l'autre à la fin du règne de Théodose: elle a été frappée à Aquilée en 393, à l'effigie de son fils Honorius (*RIC* 9, p. 107, n° 58d). Elles proviendraient du bas de la couche d'incendie, ce qui a priori ne trouve pas d'explication. Les comptages établis par H. W. DOPPLER mettaient en évidence une continuité d'occupation jusqu'à cette époque pour de nombreuses localités de Suisse: à Windisch – les 11,75% (949 pièces) des 8079 monnaies découvertes sont postérieurs au règne de Magnence –, à Martigny – 9,21%, soit 138 pièces –, à Coire – 8,94% (32 pièces) –, à Baden – 4,42% (41 pièces). *Lousonna* ne présenterait que 21 pièces, soit les 2,18% de l'effectif (Die römische Münzen aus Baden, in *Handel und Handwerk im römischen Baden*, Baden, 1983, pp. 3-12 [p. 9]).

[3] Par exemple, *RIC* 5.2, p. 235, nos 145-146 (*LIMC* 549).

[4] Les procès politiques de l'an 371/372 (Amm. Marc. XXIX 1, 29-33; Eunapius, Vitae Soph. VII 6,3-4. D 480), in *Labor Omnibus Unus, Gerold Walser zum 70. Geburtstag*, Stuttgart, 1989, pp. 274-287 [p. 286] (Historia Einzelschriften 60).

[5] Claudians Gigantomachie als politisches Gedicht, in *Rom und Germanien*, Berlin, 1982, pp. 92-98 [p. 95] (Sitzungsberichte der AdW der DDR 15 G).

[6] H.-A. CAHN le situe entre 351 et 357 (*Der spätrömische Silberschatz von Kaiseraugst*, Basel, 1984, p. 53 [Basler Beiträge zur Ur- und Frühgeschichte 9]).

Nous ne pourrions certes oublier la moins spectaculaire des fins, celle d'un temple laissé à l'abandon faute de ressources financières pour en assurer l'entretien, qu'il ait été du ressort d'un particulier ou d'une association privée, ou que l'ensemble ait été placé sous la responsabilité des pouvoirs officiels: la couche d'incendie concernerait donc un édifice déjà ruiné au moment de l'incursion.

Il est impossible d'apprécier le rôle qu'auraient encore pu jouer les autorités locales ou provinciales dans l'entretien des temples. Dans une époque marquée par de fréquents changements d'empereur avec les luttes de succession en découlant à chaque fois, les priorités devaient être d'un tout autre ordre pour des édiles, déconcertés de surcroît par l'apparition de religions nouvelles; ceci alors qu'il se serait agi de privilégier l'entretien des armées engagées sur la ligne du Rhin immédiatement voisine, menacée de rupture par des vagues d'envahisseurs toujours plus pressantes.

L'évolution des conditions économiques sur le Plateau suisse est un sujet très difficile à appréhender si l'on ne dispose que de projections des connaissances déjà aléatoires sur la situation en Gaule voisine. Les temps sont certes moins favorables que durant la période d'expansion caractérisant le 1er siècle et où prospèrent des localités comme le *vicus* de Winterthour ou l'agglomération de Martigny: il faut toutefois rappeler que *Lousonna,* et c'est ce que confirment les explorations effectuées par D. PAUNIER[7] et ses collaborateurs sur sa frange occidentale, continue de vivre une période de relative prospérité.

Cependant, à choisir entre une destruction du temple par des envahisseurs ou suite à une lente désagrégation consécutive à son abandon, c'est une troisième hypothèse que nous allons essayer de développer ici. Bien que la présence d'une couche d'incendie fasse songer en premier lieu à un événement guerrier[8], le démantèlement de la gigantomachie par les chrétiens[9] – de toute manière, il se serait lui aussi déroulé dans des conditions pour le moins conflictuelles – ne peut être exclu[10]. Nous allons donc orienter notre recherche dans cette direction, rien ne permettant de favoriser les deux autres explications, apparemment privilégiées jusqu'ici, et qui trouvaient de toute manière leur justification dans des événements contemporains à l'implantation du christianisme dans notre région; les travaux récents n'insistent-ils pas sur la survie de la localité bien au-delà des invasions auxquelles elle était censée avoir succombé[11]? Si les cultes païens semblent avoir résisté plus longtemps dans la partie occidentale de l'Empire, la présence de fortes communautés chrétiennes dans les environs immédiats, avec même un évêque à Martigny, et vraisemblablement à Genève aussi[12], ne peut qu'avoir accéléré l'éradication du paganisme.

Implantation du christianisme sur le Plateau suisse

A peu près en même temps que les premières églises apparaissent dans les enceintes du Bas-Empire au cours de la seconde moitié du 4ème siècle – entre 350 et 370 à Genève –, Justinianus, évêque résidant à Kaiseraugst, participa au concile de Cologne en 346; la mention de Théodule, évêque de Martigny, présent à Aquilée, remonte à 381, Isaac, évêque de Genève, était signalé aux environs de 400[13].

En raison de l'exiguïté du territoire pris en considération, entre les Alpes et la chaîne du Jura, la présence des premiers évêques de la région aux conciles de la seconde moitié du 4ème siècle permettrait de proposer avec une bonne approximation des dates pour la destruction du *fanum* de *Lousonna;* tout au plus pourrons-nous imaginer que la mise en place d'un siège épiscopal n'impliquait pas systématiquement le démantèlement immédiat des lieux de culte païens, qui pourrait s'être produit après une période de cohabitation plus ou moins longue. De telles déprédations auraient aussi pu être dues à l'action incontrôlée de missionnaires zélés (infra, p. 112, n. 24). Rien ne nous empêche, enfin, d'imaginer que l'administration locale aurait procédé elle-même à ces interventions si elle en avait reçu l'ordre directement de la *civitas* ou de l'autorité provinciale: dans une lettre remontant à 324, EUSÈBE de Césarée (*VC* 2, 46, 3) signale précisément que les gouverneurs avaient reçu comme directive de se mettre à la disposition des évêques et *"... d'exécuter avec le plus grand empressement tout ce qui leur serait demandé".* Dans tous ces cas, nous ne pourrons négliger la position qu'occupait le *vicus* de *Lousonna* sur un de ces grands axes de communication, dont on sait le rôle qu'ils jouèrent dans l'expansion du christianisme[14].

---

[7] *Le vicus gallo-romain de Lousonna-Vidy. Rapport préliminaire sur la campagne de fouilles 1983*, Lausanne, 1984 (*RMIAHA* 1); *Le vicus gallo-romain de Lousonna-Vidy. Rapport préliminaire sur la campagne de fouilles 1984*, Lausanne, 1987 (*CAR* 40); *Le vicus gallo-romain de Lousonna-Vidy. Le quartier occidental. Le temple indigène*, Lausanne, 1989 (*CAR* 42).

[8] Ce n'est que rarement qu'ont été pris en compte les ravages occasionnés par la foudre avant l'invention du paratonnerre au milieu du 18ème siècle...

[9] En 386, LIBANIOS (*Or.* 30 *Pro Templis* 9), dans une adresse à l'empereur Théodose, lui demande de protéger les temples contre les agressions de ceux qui s'acharnaient à démanteler les lieux de culte de l'ancienne religion.

[10] Une explication suggérée avant nous par T. LUGINBÜHL (1996, p. 13).

[11] Ce n'est d'ailleurs pas seulement à *Lousonna* que les conséquences des invasions ne furent pas aussi graves qu'on l'a longtemps cru (D. PAUNIER, 1997, pp. 25-26).

[12] Concernant Genève, C. BONNET précise: *"Les travaux se sont engagés un peu après le milieu du IVe siècle, ils ont duré jusque vers 370 (...) il paraît certain qu'un évêque a régi très tôt ce groupe de bâtiments..."* (*Les fouilles de l'ancien groupe épiscopal de Genève (1976-1993)*, Genève, 1993, p. 25 [Cahiers d'archéologie genevoise 1]).

[13] C. JÄGGI, Von römischen Pantheon zur christlichen Kirche, in *Die Schweiz zwischen Antike und Mittelalter*, Zürich, 1996, pp. 61-126 [p. 61]. Ce travail représente actuellement l'étude la plus complète sur les débuts du christianisme dans notre pays.

[14] *"Il* [le christianisme] *suit tout naturellement les vallées affluentes du Rhône et le réseau de routes romaines qui, sans être d'une densité exceptionnelle, permet néanmoins de relier Lyon, Vienne, Genève à l'Italie par les cols, ou les bords du Léman aux Alpes du Sud."* (J.-P. LEGUAY, Les origines du christianisme dans les Alpes du Nord, in *Doss Arch* 48, 1980/81, pp. 73-79 [p. 75]).

Dispositions légales à l'encontre des païens

L'interprétation des textes juridiques, l'étude de la lente implantation du christianisme en butte aux hérésies et confronté aux diverses formes de paganisme qu'il supplantait progressivement, sont l'objet de travaux spécifiques, mais donnent souvent lieu à des hypothèses contradictoires selon que leur auteur est un historien de l'Antiquité, un ecclésiologue, ou un juriste : à chaque fois, les liens paraîtront bien minces avec l'archéologie provinciale…[15] Pourtant, il nous a paru utile de relater ici des édits particulièrement significatifs, provenant principalement du Code Théodosien[16]; par leur inlassable répétition, et même s'ils s'appliquent souvent à la partie orientale de l'Empire[17], ils montrent combien fut laborieuse pour les instances impériales l'éradication des religions qu'elles ne reconnaissaient plus.

A partir de 331, suite à un édit de Constantin, qui n'a apparemment pas été repris dans le recueil de lois de Théodose II et qui ordonnait la fermeture des temples païens[18], on aurait même assisté à des destructions spontanées[19]; il n'est pas exclu que cette mesure n'ait touché que certains centres cultuels dont les pratiques pour le moins particulières étaient incompatibles non seulement avec les préceptes chrétiens, mais auraient été critiquées même par les intellectuels païens[20].

Le 1er décembre 346[21], Constance II ordonnait à Taurus, préfet du prétoire d'Italie, de fermer immédiatement les temples *"en tous lieux et toutes cités et d'en interdire l'accès…"* (COD. Theod. 16, 10, 4).

Tandis qu'en 362 ou 363, JULIEN l'Apostat (*Gal.* 206a) reprochait bel et bien aux chrétiens d'avoir détruit temples et autels, le 3 août 379, par la constitution signée à Milan – et la relative proximité de la capitale lombarde serait, peut-être, à prendre en compte –, Gratien proscrivait l'hérésie et le paganisme (COD. Theod. 16, 5, 5), sanctionnant énergiquement toute forme de prosélytisme.

L'édit de Théodose du 28 février 380, émis à Thessalonique, sans prononcer de condamnation formelle, enjoignait aux habitants de Constantinople de professer *"la religion que l'apôtre Pierre avait jadis enseignée aux Romains"* (COD. Theod. 16, 1, 2)[22]. Le 30 juin 381, le même, depuis Héraclée, prescrivait à Ausone, proconsul d'Asie, de faire remettre aux chrétiens les lieux de culte détenus par les hérétiques (COD. Theod. 16, 1, 3) : il est vrai toutefois que ce ne sont pas tant les adeptes des cultes païens, mais bien plutôt les tenants de la religion arienne qui étaient visés par de telles mesures.

Le retrait de l'autel de la Victoire de la salle des délibérations du Sénat de Rome, ordonné par Gratien en 382 probablement sous l'influence d'Ambroise, sera la première mesure spectaculaire contre le paganisme, en parallèle avec la confiscation des biens des collèges de prêtres et de vestales (AMBROISE de Milan *epist.* 18, 12). En réalité, ce ne semble encore être qu'une séparation entre l'Etat et le paganisme : ainsi les prêtrises et les collèges religieux païens conservent-ils le droit de recevoir dons et legs (AMBROISE de Milan *epist.* 18, 13-14).

---

[15] Voir ainsi les ouvrages intéressants par leur constant recours aux sources antiques, quoique plus de prime jeunesse, de J. GAUDEMET (1958) et de G. BARDY, P. LABRIOLLE et J.-R. PALANQUE, *De la paix constantinienne à la mort de Théodose*, Paris, 1939 (Histoire de l'Eglise 3, sous la direction de A. FLICHE et V. MARTIN).

[16] L'adresse des édits montre à quel point l'évolution des croyances fut propre aux diverses régions de l'Empire, à leur mentalité et à leur passé religieux respectifs. Les dates que nous proposons sont celles adoptées par l'édition de C. PHARR, *The Theodosian Code*, Princeton, 1952 (Princeton University Press).

[17] Si quelques-uns de ces édits concernent aussi la préfecture d'Italie, aucun de ceux que nous utilisons ici ne s'adressait en effet au préfet du prétoire des Gaules dont dépendait l'Helvétie romaine…

[18] *"Ensuite Constantin (…) ordonna, par un édit que les temples des païens fussent fermés, sans aucun massacre."* (OROSE *hist.* 7, 28, 28).

[19] *"Même dans les* autres provinces, *autant dans les campagnes que dans les villes, on comptait par milliers les personnes qui se convertissaient spontanément à la doctrine rédemptrice. Celles-ci, comme s'il s'était agi d'objets inutiles, détruisaient les statues de toutes sortes que jusque là elles avaient considérées comme étant sacrées et sans attendre aucun ordre abattaient les temples…"* (EUSÈBE de Césarée, *VC* 4, 39, 2). Dans sa traduction de la *Chronique* d'EUSÈBE de Césarée, JÉRÔME (*Chron.* ad a. 331) ajoutait *"Edicto Constantini gentilium templa subuersa sunt"*.

SOZOMÈNE (*HE* 2, 5, 4) laisse entendre que seuls les lieux de culte déjà à l'abandon auraient été définitivement démantelés : *"Parmi les temples, les uns furent privés de leurs portes, les autres de leurs toits, d'autres, par ailleurs négligés, étaient démolis et détruits."*

Mais le vrai motif semble plutôt avoir été l'intention de s'approprier les richesses renfermées dans les temples : *"C'est précisément pour cette raison qu'après que par ordre de l'empereur on en eut démonté les portes d'entrée, les vestibules des temples païens des diverses villes étaient complètement dépouillés de leurs ornements…"* (EUSÈBE de Césarée *VC* 3, 54, 2). SOZOMÈNE (*HE* 2, 5, 3) précise d'ailleurs : *"Des statues à leur tour, celles qui étaient en métal précieux, ou la partie des autres qui semblait être utile, étaient fondues et devenaient de l'argent du fisc…"*

[20] Voir les orientations bibliographiques fournies par L. TARTAGLIA à la p. 152, n. 130, de son commentaire de l'édition italienne – que nous avons traduite ici à notre tour – de la *Vita Constantini* d'EUSÈBE de Césarée.

[21] Cette date est toutefois l'objet de nombreuses controverses, les chercheurs plaçant tour à tour ce rescrit en 346, 354, 356… (J. GAUDEMET, 1958, p. 648, n. 2).

[22] Certains historiens en limitent toutefois la portée à l'Eglise de Constantinople. P. BARCELÒ et G. GOTTLIEB (Das Glaubensedikt des Kaiser Theodosius am 27. Februar 380 : Adressaten und Zielsetzung, in *Klassisches Altertum, Spätantike und frühes Christentum. Adolf Lippold zum 65. Geburtstag gewidmet*, Würzburg, 1993, pp. 409-423) estiment qu'un tel décret sanctionnait en premier lieu les hérésies auxquelles étaient confrontées les communautés chrétiennes et ne concernait que dans une moindre mesure les païens, dont certains continuaient d'occuper des postes importants dans l'administration impériale : *"Die in manchen Gegenden des Reiches zu dieser Zeit noch mehrheitlich heidnische Bevölkerung bleibt ausserhalb dieser kaiserlichen Einigungsbemühung."* (ibid., p. 413) et plus loin (ibid., p. 420) : *"Der Text der Verordnung bietet keine Anhaltspunkt dafür, dass heidnische Kulte eingeschränkt, behindert oder gar verboten wären."*

La succession de ces édits pris contre le paganisme montre bien les difficultés qu'on eut à l'extirper: SULPICE SÉVÈRE ne nous décrit-il pas, avec force miracles il est vrai, les risques encourus par Martin, évêque de Tours à partir de 371, au moment où il s'en prend aux lieux de culte païens[23]? Dans les campagnes, l'évangélisation ne semble avoir progressé que très lentement: VIGILE de Trente écrit à Jean Chrysostome (*ad Ioh. PL* 13, col. 552-558) au sujet du martyre du diacre Sisinnius, tué avec ses compagnons peu avant 397 (col. 553) par des montagnards qu'il tentait de convertir.

Si, dès 397, une constitution adressée par Arcadius à Asterius, comte d'Orient, parle de la récupération de matériaux provenant de la démolition des temples pour l'entretien des routes et des ponts (COD. Theod. 15, 1, 36), il faudra toutefois attendre le 10 juillet 399 pour que leur destruction soit ordonnée: par une constitution émise à Damas (COD. Theod. 16, 10, 16), Arcadius commandait à Eutychianus, préfet du prétoire d'Orient, de procéder au démantèlement des temples ruraux et à la destruction des instruments du culte; et encore, car le 20 août, s'adressant à Apollodore, proconsul d'Afrique, dans un rescrit signé à Padoue, il ne confirmera que l'ordre de retirer les représentations illicites des édifices religieux concernés, ceux-ci étant simplement saisis (16, 10, 18).

Force nous est de constater que les textes pouvant explicitement être mis en rapport avec la partie occidentale de l'Empire sont tardifs: ainsi n'est-ce que le 29 janvier 399 qu'Honorius (COD. Theod. 16, 10, 15) prescrit à Macrobe et Proclianus, vicaires d'Espagne et des Cinq provinces, la sauvegarde des ornements des temples dans leurs juridictions; par un décret émis à Rome le 15 novembre 407 à l'intention de Curtius préfet du prétoire d'Italie, il confisquera les revenus des temples; à son tour il ordonnera de retirer les statues des lieux de culte et les édifices seront revendiqués *ad usum publicum* (COD. Theod. 16, 10, 19), ceci afin d'éviter que des fanatiques religieux – chrétiens en l'occurrence – ne détruisent purement et simplement ces constructions[24]. Selon K. WEIDEMANN[25], la plupart des temples de Gaule auraient été démantelés à cette époque, mais nombreux sont ceux qui auraient encore existé durant la première moitié du 5ème siècle dans les régions de montagne. Par moments apparaît un important décalage entre des provinces touchées plus ou moins directement par ces ordonnances. L'implantation de la religion chrétienne y est freinée par diverses hérésies, parfois circonscrites à une contrée déterminée, d'autres fois plus générales.

Sous Théodose II, une constitution impériale émise à Constantinople le 14 novembre 435 et adressée à Isidore, préfet du prétoire, devra réitérer l'ordre de détruire *"tous les sanctuaires, temples, édifices de l'idolâtrie s'il en reste encore d'intacts"* (COD. Theod. 16, 10, 25): aux temples et aux sanctuaires seraient substituées des églises, tandis que les contrevenants étaient menacés de peine de mort. Le 31 janvier 438 (NOVELL. Theod. 3, 4) Théodose II, comme certains continuaient de braver ouvertement ses ordonnances, devait répéter la menace de peine capitale à l'encontre de ceux qui se seraient rendus coupables de prosélytisme.

Le 12 novembre 451 encore, Marcien et Valentinien III (COD. Iust. 1, 11, 7) interdisaient toute réouverture des temples fermés et tout sacrifice *"sous menace de confiscation et de mort"*.

Situation effective

Si l'arsenal juridique mis en place nous est parfaitement connu, nous avons évoqué la difficulté représentée par la localisation précise des endroits où de telles mesures furent effectives, la période qu'elles couvrent s'étendant en outre sur plus d'un siècle. Par ailleurs, l'identification même des acteurs en présence reste problématique: dans notre région, la destruction des temples fut-elle le fait de missionnaires, d'émissaires des évêques voisins ou d'officiers impériaux chargés d'appliquer la loi?

A l'exception du temple gallo-romain de Martigny (F. WIBLÉ, 1983, p. 66), du *mithraeum* de la même localité[26], de l'ensemble cultuel de Thoune *Allmendingen*[27] et du lieu de culte consacré à une divinité orientale, découvert à Zillis[28], les destructions de

---

[23] *"... De fait, il avait mis le feu, en certain village, à un sanctuaire païen tout à fait ancien et très fréquenté..."* (*Mart.* 14, 1) et plus loin: *"Dans un autre village, du nom de Levroux, Martin voulut démolir également un temple (...), mais la foule des païens s'y opposa tant et si bien qu'il fut repoussé, non sans violences."* (14, 3). Enfin: *"Il retourna donc au village et, tandis que les foules païennes le regardaient, sans bouger, démolir jusqu'aux fondations cet édifice impie, il réduisit en poussière tous les autels et les statues."* (14, 6). Notons encore: *"... Tandis qu'il démolissait également un autre temple, la foule des paysans païens en furie se rua sur lui..."* (15, 1); l'effet de persuasion de sa démarche était tel que *"... sa sainte prédiction adoucissait si bien les âmes des païens qu'illuminés par la vérité, ils renversaient eux-mêmes leurs temples"*. (16, 4).

[24] *"Ces noirs-vêtus... courent sus aux sanctuaires avec des gourdins, des pierres, des barres de fer, et certains même, sans rien de tout cela, avec leurs mains et leurs pieds. Après quoi c'est un vrai butin de Mysiens: toits effondrés, murs sapés, statues abattues, autels renversés."* (LIBANIOS, *Or* 30 *Pro Templis* 9, traduction de F. JOUAN citée par J. FONTAINE à la p. 739 de son édition de SULPICE SÉVÈRE, *Vie de Saint Martin*, tome 2, Paris, 1968 [*SC* 134]).

[25] Paganisme et christianisme, in *A l'aube de la France. La Gaule de Constantin à Childéric.* Catalogue de l'exposition, Paris, 1981 pp. 85-120 [p. 87].

[26] Après avoir été abandonné à l'extrême fin du 4ème siècle, l'édifice fera l'objet d'une destruction systématique de la part des premiers chrétiens (F. WIBLÉ, Dieux et sanctuaires du Valais romain, in *Gli antichi e la montagna.* Atti del convegno – Aosta 21-23 settembre 1999, Torino, 2001, pp. 45-64 [p. 52]).

[27] *"Ainsi à Thoune-Allmendingen, il s'agit sans équivoque d'iconoclasme..."* (S. MARTIN-KILCHER, Des statues romaines brisées témoignent d'un iconoclasme antique dans les Préalpes bernoises, in *Iconoclasme. Vie et mort de l'image médiévale.* Catalogue de l'exposition Musée d'histoire de Berne et Musée de l'oeuvre Notre-Dame, Musées de Strasbourg, Zurich, 2001, pp. 138-139 [p. 138]).

[28] J. RAGETH, Ein spätrömischer Kultplatz in einer Höhle bei Zillis (GR), in *RSAH* 51, 3, 1994, pp. 141-172 [p. 168].

temples attribuées aux chrétiens manquent en Suisse romaine[29]. Encore faudrait-il déterminer si dans les régions voisines, où des destructions de lieux de culte païens sont signalées, il s'agit d'une réalité archéologique ou d'un fait purement hagiographique, car dès le début, le rôle des chrétiens est affirmé: *"certainement, la réputation de Martin comme destructeur de temples fut si grande qu'aux 5e, 6e et 7e siècles une ruine romaine apparaissait aux chrétiens du lieu comme un temple détruit sous son impulsion"* (A. ROUSSELLE, 1990, p. 157)[30].

De notre côté du Jura s'impose une perception réservée du rôle des premiers chrétiens, par des chercheurs souvent de confession réformée et généralement laïcs; sur l'autre versant, jusqu'à un passé récent nous avons été confrontés au rappel incessant des évangélisateurs des premiers siècles sous la plume d'innombrables ecclésiastiques placés à la tête des sociétés savantes locales: entre ces deux extrêmes, il importait cependant pour nous d'émettre une telle proposition, hypothèse de travail bien plus que conclusion définitive.

La destruction du temple par les premiers chrétiens ne serait en tout cas pas contredite par la datation déduite des monnaies découvertes dans la couche d'incendie immédiatement devant le *fanum:* on s'accorde généralement à situer les premières missions de Martin et de ses disciples en Gaule voisine, autour de 375, l'année de la mort de Valentinien 1[er][31]. Durant la période concernée, les dispositions prises contre les païens, même si elles seront encore répétées au milieu du 5ème siècle, remontent au moins au règne de Gratien (367-383). Avec la présence de deux évêchés dans le voisinage immédiat, apparus relativement tôt par rapport à certains sièges épiscopaux de Gaule ou d'Italie[32], rien n'exclut donc une christianisation de la région lémanique à cette époque déjà[33].

Les géants chez les premiers chrétiens

Si, bien plus que le démantèlement du temple proprement dit, il s'agissait d'imputer aux premiers chrétiens la destruction de la représentation de la gigantomachie en tant que telle, il serait alors opportun d'en rechercher la justification: dégoût devant ces créatures monstrueuses indépendamment de leur présence aux côtés des principales divinités païennes ou, plus simplement, intention délibérée d'anéantir tout ce qui pouvait avoir un rapport proche ou lointain avec l'ancienne foi; diversement, volonté spécifique d'abattre la représentation d'individus dont les méfaits auraient été dénoncés déjà par les premiers théologiens. Nous pouvons nous demander dans ce second cas s'il est possible que les géants de la mythologie aient été assimilés à ceux de la Bible. Dans ce but, il est difficile d'apprécier le niveau de formation des missionnaires qui évangélisèrent nos contrées et de déterminer si l'enseignement qu'ils prodiguaient comportait des renvois à l'Ancien Testament, au point, peut-être, de faire référence aux géants de la *Genèse* pour les confondre ensuite avec ceux de la mythologie[34].

Pour ce qui est des membres du clergé issus d'un milieu aisé, leur instruction était essentiellement classique et pouvait dès lors être à l'origine de l'intérêt qu'ils auraient porté aux géants. Ces monstres devaient leur rappeler les épopées lues dans leur jeunesse et étaient les seuls survivants de la mythologie antique à avoir conservé une place dans la littérature chrétienne. Mais si les évêques semblaient bel et bien être choisis parmi les membres les plus doctes des assemblées chrétiennes, il arrivait aussi qu'un personnage fût appelé à la tête d'une communauté, simplement parce qu'il avait donné un exemple de dévotion et de foi. A.-G. HAMMAN précise: *"Mais tous les évêques n'étaient pas Hilaire, Ambroise ni Augustin. Au moment où les sièges se multiplient, les titulaires proviennent d'origines plus modestes: leur bas niveau de culture se fait sentir"*[35]. Les *Statuta ecclesiae antiqua,*

---

[29] Nous émettrons quelques réserves quant à l'application dans nos régions de l'ordre donné en 398 par Théodose, et relaté par AUGUSTIN (*civ.* 5, 26), de faire disparaître les statues de Jupiter: *"... Théodose renversa les statues de Jupiter élevées dans les Alpes et consacrées, paraît-il, à ce dieu contre lui, je ne sais par quels rites."* Les événements se déroulent dans les Alpes Juliennes suite à l'usurpation d'Eugène (G. WALSER, Le temple de Jupiter au Grand-St-Bernard, in *BEPAA* 18, 1986, pp. 55-62 [p. 56]).

[30] A Yzeures-sur-Creuse (supra, p. 57), les restes de la gigantomachie avaient servi à asseoir les fondations d'un premier lieu de culte chrétien construit vers le milieu du 5ème siècle.

[31] Bien qu'il s'agisse de fouilles anciennes, E. MÂLE (*La fin du paganisme en Gaule et les plus anciennes basiliques chrétiennes,* Paris, 1950, pp. 37-38) signalait plusieurs sites religieux pour lesquels les séries monétaires s'interrompaient à cette date: le Montmarte d'Avallon, le sanctuaire de la forêt d'Halatte au nord de Senlis, ainsi que trois petits temples découverts en Normandie. Il en serait allé de même au Mont Beuvray (J.-G. BULLIOT, 1874, p. 159). À Chênehutte-les-Tuffeaux, la série monétaire s'interrompt en 378 (G. AUBIN, Informations archéologiques. Circonscription des Pays de la Loire, in *Gallia* 41, 2, 1983, sv. *Chênehutte-les-Tuffeaux,* pp. 313-315 [p. 315]).

[32] Ainsi, Côme en 379 et Aoste en 388 (R. BROGGINI, Itinerari tardo antichi nelle Alpi centrali e cristianizzazione dell'alto Verbano, in *Verbanus* 10, 1989, pp. 219-241 [p. 240]), Grenoble en 381 (P.-A. FEVRIER, *Premiers temps chrétiens en Gaule méridionale,* [Lyon], 1986, p. 24).

[33] D'un point de vue purement administratif, J. GAUDEMET (L'Eglise d'Occident et la Rhénanie, in *Rome et le christianisme,* pp. 5-22 [p. 11]) soulevait le problème posé par la nature des structures ecclésiastiques et leur réalité institutionnelle: *"Où trouve-t-on un évêque; comment maintient-il les liens hiérarchiques et la fidélité dogmatique avec les communautés lointaines?"* Et si les liens avec l'évêque sont déjà incertains, qu'en sera-t-il de ceux avec Rome (J. GAUDEMET, 1958, p. 15)?

[34] *"Or les géants étaient sur la terre en ces jours-là; et après cela, quand les fils de Dieu s'approchaient des filles des hommes et qu'ils engendraient pour eux-mêmes, c'étaient-là les géants du temps passé, les hommes fameux."* (*Gn* 6, 4). Des allusions y sont aussi faites in *Nb* 13, 33 et *Dt* 2, 10.

[35] Le tournant du IVe siècle. Contexte politique, géographique, social, ecclésial et doctrinal du siècle, in *Initiation aux pères de l'Eglise. Vol. 4. Les pères latins,* Paris, 1986, pp. 27-60 [p. 48]. La difficulté à recruter des candidats offrant un bon niveau de culture ne surprendra pas: les milieux aristocratiques et lettrés, confrontés à des changements historiques sur lesquels ils n'ont plus prise, s'attachent aux traditions romaines, en restant fidèles à la vieille religion nationale. Le christianisme est la *"... religion des pêcheurs de Galilée, (...) une religion barbare, méprisable comme telle, en face d'un paganisme dont les lettres de noblesse remontent à l'époque homérique."* (H.-I. MARROU, *L'Eglise de l'Antiquité tardive (303-604),* Paris, 1985, p. 86). Ce n'est qu'à partir du 5ème siècle que les grandes familles adhèrent à la foi nouvelle.

auxquels renvoie J. GAUDEMET (1958, p. 136), sont un peu plus tardifs, C. MUNIER[36] en situant la rédaction autour de 475 : dans le préambule, ils exigent de la part des évêques une connaissance des textes religieux (l. 4), parmi lesquels l'Ancien et le Nouveau Testament sont mentionnés un peu plus bas (ll. 23-24).

Les géants, conçus comme des êtres de démesure et de révolte, avaient là aussi servi à symboliser toute personne ou tout parti ayant osé contester l'ordre établi. La *Genèse* nous permet d'en faire une première description : ce sont des êtres forts, grands de taille, belliqueux, orgueilleux mais aussi peu intelligents. Ainsi lit-on dans le *Livre du Siracide* (16, 7) : *"Il n'a pas pardonné aux antiques géants qui s'étaient révoltés à cause de leur force."*[37] Dans le *Livre de Baruch* (3, 26) on précise : *"C'est là que furent engendrés les fameux géants, ceux du commencement, de haute stature et versés dans l'art de la guerre"*, puis, plus loin *"... ils périrent, car ils n'avaient pas de discernement, ils périrent à cause de leur irréflexion"* (*Ba* 3, 28)[38], ce que confirme le *Livre de la Sagesse* (14, 6) : *"... aux origines, lorsque périssaient les géants orgueilleux."*[39] Dans le *Livre d'Hénoch*[40] (10, 9-11), l'archange Gabriel aura personnellement la charge d'éliminer les géants ; saint Michel est associé à cette entreprise, leur mission étant de faire disparaître ces monstres, fruit de la mésalliance entre les anges et les filles des hommes (*Gn* 6-4 repris in 9, 8-9[41]), et décrits comme étant des anthropophages (7, 3-5), ce qui n'est pas sans rappeler FGrH 70 F 34 (supra, p. 34, n. 64).

L'intrusion des textes grecs se manifeste à partir du 3ème siècle avant J.-C. dans la *Septante*, cette traduction de la Bible destinée à une large diffusion parmi les communautés juives hellénisées, mais aussi fort utile à tous ceux qui n'en maîtrisaient pas la langue originale : les auteurs, qui travaillèrent à partir d'une version aujourd'hui perdue de l'Ancien Testament, auraient bel et bien *"interprété le texte hébreu à la lumière du mythe des Titans précipités dans le Tartare chez Hésiode"* (*Th.* 729-730), les assimilant aux géants de la *Genèse* (M. DELCOR, 1976, p. 15)[42]. L'influence du mythe grec est confirmée par le fait que jusqu'alors, il n'avait jamais été question dans l'Ancien Testament de la punition de ces géants par leur envoi aux Enfers ; dans le *Livre des Jubilés* (5, 10), remontant au 2ème siècle avant J.-C., il sera dorénavant précisé que *"ceux-ci ont été enchaînés dans les profondeurs de la terre, à perpétuité..."*[43]
Le Pseudo-Eupolème, qui écrivit en Palestine durant la première moitié du 1er siècle avant J.-C.[44], identifiait *Nemrod* avec *Kronos*, fondant en un seul récit deux passages de la *Genèse* – *Gn* 6, 4 et *Gn* 10, 8-9, dans lequel est simplement mentionné Nemrod[45] – et la *Théogonie*[46] d'HÉSIODE.

Les allusions les plus probantes aux géants de l'Antiquité se trouvent sans doute chez PHILON d'Alexandrie[47], qui vécut durant la première moitié du 1er siècle après J.-C., non tant dans son *De Gigantibus*, mais dans ses *Quaestiones et Solutiones in Genesim* où il donne des précisions nous éclairant sur les liens pouvant exister entre les géants de l'Antiquité et ceux de la *Genèse :* en 2, 82, commentant *Gn* 10, 8-9, il reprend l'opposition qui nous est devenue familière au fil des pages :
"... à la façon d'un géant préférant les choses terrestres aux célestes, il rend véridique la fable qui concerne les Géants et les Titans. En effet, vraiment, celui qui a le zèle des choses terrestres et corruptibles lutte sans cesse et livre bataille aux natures célestes, dignes de louange et admirables, élevant un rempart et construisant la terre comme une tour contre le ciel."[48]

---

[36] Statuta ecclesiae antiqua, in *Concilia Galliae*, texte établi et commenté par G. MORIN, Turnhout, 1963, pp. 162-188 [pp. 164-165] (Corpus christianorum series latina 148).
[37] Ce livre aurait été écrit par Ben Sira vers 180 avant J.-C. Titulaire d'une haute fonction à Jérusalem (39, 4), il avait eu l'occasion d'effectuer de fréquents voyages (34, 9-11).
[38] Présentant des affinités avec le *Livre du Siracide*, cette partie du *Livre de Baruch* remonterait elle aussi au 2ème siècle avant J.-C.
[39] Ce livre, rédigé en grec et de date incertaine, mais sans doute pas antérieur à 50 avant J.-C., s'apparente aux récits du judaïsme alexandrin.
[40] Nous reprenons la traduction proposée par A. CAQUOT, in *La Bible*, pp. 471-625. Le *Livre d'Hénoch*, daté de la première moitié du 2ème siècle avant J.-C., est conservé dans une version éthiopienne connue depuis le 18ème siècle : elle repose sur un original grec, lui-même traduit de l'araméen. Initialement, la deuxième section, occupée dans cette version par *Les "Paraboles" d'Hénoch*, aurait contenu *Le livre des géants*, qui n'y figure plus, mais avait été repris par le canon manichéen avant sa disparition (J. T. MILIK, 1976, p. 58).
[41] *"Ils sont allés vers les filles des hommes de la terre, ils ont couché avec elles (...). Les femmes ont mis au monde des titans* [var. S, É *des géants*] *par la faute desquels la terre s'est remplie de sang et de violence."*
[42] Sur l'assimilation des titans aux géants, supra pp. 30 et 74.
[43] Nous utilisons la traduction proposée par A. CAQUOT, in *La Bible*, pp. 635-810.
[44] D. WINSTON et J. DILLON, Commentary, in *Two Treatises*, pp. 229-358 [p. 272].
[45] Nemrod est considéré un géant dans la mesure où, lorsqu'il commente *Gn* 10, 8-9 in *quaest. in gen.* 2, 82, PHILON d'Alexandrie traduit héroïque par géant : *"Pourquoi Cuš engendre-t-il Nemrod qui commença à être un géant chasseur* ["chasseur géant" dans la traduction de Marguerite Harl et "Gigas venator" chez Philon] *en face du Seigneur et, pour cette raison, on dira : comme Nemrod, géant chasseur en face de Dieu ?"* Ces détails concernant Nemrod, roi de Babylone, sont des ajouts qui ne figurent pas dans les versions hébraïques de la Bible, ce qui pourrait aussi confirmer l'influence des récits mythologiques sur les traducteurs de la *Septante*.
[46] Kronos y est mentionné à plusieurs reprises, comme au vers 73.
[47] V. NIKIPROWETZKY, L'Exégèse de Philon d'Alexandrie dans le De Gigantibus et le Quod Deus, in *Two Treatises*, pp. 5-75 [pp. 70-71].
[48] Les *Quaestiones et Solutiones in Genesim* posent un intéressant problème philologique : le texte latin sur lequel on travaille de nos jours est une traduction remontant à 1826 de la version en langue arménienne de l'original grec, aujourd'hui disparu, et dans laquelle diverses contaminations répondaient aux besoins de la tradition arménienne : ainsi en 1, 92, où les géants ont la taille d'Hayk, l'ancêtre des Arméniens. On lira avec intérêt l'introduction de C. MERCIER à l'édition des *Quaestiones* utilisée ici.

Le renvoi à la mythologie classique était déjà présent en 1, 92 (*Gn* 6, 4) – *"Les poètes racontent que les géants nés de la terre étaient enfants de la terre.*[49] *"*–, mais malgré les sources grecques dont il s'est inspiré[50], et tandis qu'il mentionne l'existence de plusieurs gigantomachies[51], Philon d'Alexandrie ne tient aucun compte de la nature ophidienne de ces monstres.

FLAVIUS JOSÈPHE (37-~95) apparente lui aussi les géants de la *Genèse* à ceux de la mythologie grecque (*AJ* 1, 73). Il rappelle que par leur union avec les filles des hommes, les anges donnèrent naissance à des créatures dont les actions rappellent les audacieux exploits que les Grecs attribuaient aux fils de Gé:

"En effet, de nombreux anges de Dieu s'unirent à des femmes et engendrèrent des fils arrogants et dédaigneux de toute vertu, car se fiant à leur propre force: les exploits qu'on leur attribue sont semblables aux actes audacieux que les Grecs rapportent des Géants."

Tous ces éléments montrent bien *"combien certains milieux du judaïsme hellénistique étaient portés à établir des parallèles entre les mythes grecs et la Bible"* (M. DELCOR, 1976, p. 46).

Si dans *Gn* 6, 4 c'est de la nature des géants dont il est question, leurs méfaits sont par contre évoqués dans l'épisode de la tour de Babel (*Gn* 11, 4) dont l'érection ne peut que rappeler celle de la rampe par laquelle les monstres de la mythologie tentèrent d'accéder à l'Olympe[52].

La mise en parallèle des deux récits est confirmée par PHILON d'Alexandrie qui déclarait:

"Olympe, Ossa, Pélion sont des noms de montagnes. C'est une tour que le Législateur introduit à leur place, une tour que les hommes de cette époque construisirent, désireux par démence, en même temps que par folie des grandeurs, d'atteindre le ciel." (*Confus.* 4-5).

Nous constaterons un apparentement identique chez les auteurs chrétiens, comme le Pseudo-JUSTIN (*coh. Gr.* 28, 5) qui écrit probablement durant la deuxième moitié du 3ème siècle:

"Et si l'on veut maintenant regarder vers la tour grâce à laquelle l'humanité d'alors avait cru pouvoir se ménager un moyen de monter au ciel, on en trouvera une imitation allégorique adéquate avec l'histoire d'Otos et Ephialte telle que la conte Homère."

La monstruosité des géants chez les auteurs chrétiens

Il est ardu de déceler une interprétation de l'anguipède chez les auteurs chrétiens ou une position déterminée à l'égard de ces créatures: ils indiquent clairement que les géants de la *Genèse* ne sont pas les ophidiens de la mythologie, mais bien qu'on ne les présente plus comme les protagonistes du récit, ils ne tomberont pas forcément dans l'oubli.

ORIGÈNE (~185-254), en défendant l'antériorité du récit biblique attribué à Moïse, soulève le problème des similitudes et des confusions possibles entre ces deux groupes de personnages:

"... à mon sens, personne avant Homère, n'a jamais parlé des Aloïdes[53]*, mais je suis certain que Moïse a écrit l'histoire de la tour bien avant Homère et même l'invention de l'alphabet grec."* (*Cels.* 4, 21, 15-18).

Le Pseudo-CLÉMENT de Rome (*hom.* 8, 15, 1), qui aurait écrit vers 220-230, explique clairement que les géants de l'Ancien Testament ne sont pas des anguipèdes et que, pour cette raison, ils se différencient de ceux de la mythologie:

"De ces unions illégitimes naquirent des bâtards, d'une taille beaucoup plus élevée que les hommes. Ce sont eux qu'on appela plus tard les géants. Ils n'avaient pas des pieds de dragon (δρακοντόποδες) ils ne soulevèrent pas non plus une guerre contre Dieu, comme il est chanté dans les légendes blasphématoires des Grecs; mais ils étaient d'un caractère sauvage et d'une stature supérieure à celle des hommes, puisqu'ils étaient nés d'anges, inférieure toutefois à celle des anges, puisqu'ils avaient été enfantés par des femmes..."

EUSÈBE de Césarée (265-340) connaît l'existence des anguipèdes, qu'il décrit avec emphase:

"Où est la race des géants théomaques et le sifflement des serpents qui aiguisaient leurs langues pour cracher sons et propos impies à la face du Tout-Puissant?" (*laud. Const.* 9 – traduction F. M.).

GRÉGOIRE de Nazianze (~330-390), compte les géants parmi les divinités de la mythologie grecque:

"Il serait indiqué de leur déclamer la Théogonie d'Hésiode, avec ses guerres et ses mêlées, ses Titans, ses Géants dont les noms ne sont pas moins effrayants que les actions: (...) vos monstres à pieds de dragon, *vos dieux qui brandissent la foudre, les îles qu'ils lancent, projectiles et en même temps tombeaux des adversaires situés sur la trajectoire, les fruits amers engendrés et mis au jour par ces créatures: les Hydres, les Chimères, les Cerbères, les Gorgones, êtres qui rivalisent dans toute espèce de mal."* (*c. Iulian* 1, 115).

Pour CYRILLE d'Alexandrie, patriarche de cette ville entre 412 et 444, l'explication de la monstruosité ophidienne est à

---

[49] On mettra en parallèle le propos d'AMBROISE de Milan (*Noe*, 4, 8, 6-8) quand, réfutant le même passage, il écrit: *"L'auteur de l'écriture divine ne veut pas, à la manière des poètes, faire des Géants les fils de la Terre."* (traduction F. M.).

[50] A. MOSES, introduction au *De Gigantibus*, p. 14.

[51] *"Peut être quelqu'un pense-t-il que le Législateur fait allusion aux fables des poètes sur les géants..."* (*Gig.* 4, 58).

[52] Le rapport entre les géants de la mythologie et ceux de la tour de Babel est relevé par de nombreux auteurs dans l'Antiquité. Un constat que l'on retrouve aussi chez V. NIKIPROWETZKY: *"La fable des Titans est, a-t-on dit, étrangère à la Bible et le récit biblique de la construction de la Tour ne contient rien qui, de soi, ressemble à une guerre contre les dieux. Mais le rapprochement était à peu près inévitable."* (*La troisième Sybille*, Paris, 1970, p. 23 [Etudes juives 9]). L'intention des bâtisseurs d'accéder à l'endroit où est Dieu représente en tout cas un parallèle parfait avec l'entreprise des géants mythologiques construisant une rampe pour atteindre le sommet de l'Olympe, là où résident les dieux... AUGUSTIN (*civ.* 16, 4) ne dit-il pas *"mais qu'aurait pu faire la vaine présomption des hommes en élevant vers le ciel contre Dieu une pareille masse à pareille hauteur...?"*

[53] Nous avons vu (supra, p. 33) comment bien vite les Aloades aussi avaient été assimilés aux géants.

rechercher dans le fait que les auteurs grecs auraient manifesté une trop grande fantaisie dans leurs descriptions, leurs géants étant le fruit d'une pure exagération[54]:
"Nous n'adhérerons en aucune façon aux affabulations des Grecs. C'est chez eux, en effet, que les intellectuels, les poètes surtout, ont pris l'habitude d'exposer et de façonner à leur idée la nature des choses. Ils s'imaginent qu'il faut rehausser ce qui est petit et méprisé, et l'embellir d'affabulations grandiloquentes. L'un raconte que la Sicile tout entière a été précipitée dans le ciel par un seul des géants..." (*Argumenta Glaphyrorum* 2, 2 (*PG* 69, col. 56A) – traduction F.M.).

Mais la monstruosité des géants n'est pas toujours mentionnée, et on peut imaginer que c'est précisément en raison du lien que certains auteurs auraient fait avec l'érection de la tour de Babel où ces personnages, par ailleurs descendants des anges, sont décrits sous des traits parfaitement humains. AUGUSTIN (354-430), faisant allusion aux géants de *Gn* 6, 4, parle d'*"... anges prévaricateurs [qui] se sont unis aux filles des hommes; d'où seraient nés les géants"* (*civ.* 3, 5); toujours dans le même passage il précise *"... c'est-à-dire des hommes d'une taille et d'une force démesurées..."*, propos qu'il confirmera plus loin, lorsqu'il parlera *"d'hommes dépassant de beaucoup notre stature"* (*civ.* 15, 23): ce n'est donc pas une partie de leur corps que la nature aurait empruntée à une autre espèce qui est mise en évidence, et les géants de la mythologie paraissent être totalement ignorés!

Utilisation du thème du géant chez les pères de l'Eglise

Les pères de l'Eglise tendront bien vite à démythifier les anguipèdes: l'image de ces créatures sera utilisée lorsqu'il s'agira d'illustrer tout personnage inculte ou ayant eu un geste ou une attitude irrespectueux de l'ordre naturel des choses, et non conforme à la bienséance ou à la religion, quand dans ce dernier cas il s'agira de stigmatiser l'une ou l'autre hérésie. Ils feront allusion à ces créatures lorsqu'il faudra illustrer une hypothèse ou un propos, invraisemblables ou poétiques.
AMBROISE de Milan (340-397) s'est servi de l'image du géant de la mythologie pour qualifier l'homme inculte:
"Et on peut considérer que les hommes sont semblables à des géants quand ils ne s'intéressent qu'au culte de leur chair sans avoir aucun soin de leur âme, comme ceux qui, nés de la terre, selon la version des poètes, et pleins de confiance dans leur physique impressionnant n'ont eu, dit-on, que mépris pour les choses d'En-Haut" (*Noe* 4, 8, 10-14 – traduction F. M.).

SALVIEN de Marseille, qui écrit probablement son *De Gubernatione* entre 439 et 451, à l'instar d'Augustin dénonce les jeux du cirque: il s'en prend plus précisément aux chrétiens qui en y assistant offensent Dieu
"... non par hasard ou par ignorance, mais à la manière de ces géants d'autrefois, qui dans leurs efforts insensés tentèrent, lisons-nous, de gravir les hauteurs des cieux..." (6, 23).

Pour Jean CHRYSOSTOME (~349-407), la poursuite de la richesse qui caractérise ses contemporains est aussi insensée que le fait de croire aux centaures, aux chimères, aux *dracontopodes*, à Scylla ou aux autres monstres, tous des pures inventions (*ad Col.* 7)[55].

SIDOINE APOLLINAIRE (~430-~486), évêque de Clermont-Ferrand, qui souvent ne fait d'ailleurs que de plagier Claudien[56], gardera par contre une vision parfaitement canonique du géant de la mythologie:
"Je ne parlerai pas ici de la cohorte née de la Terre, dont la vigueur était encore augmentée par son venin et qui, en plus d'une taille passant la mesure, se terminait par des serpents aux corps enroulés et tendait vers le ciel des jambes couvertes d'écailles, présentant une bouche à la place des pieds. Ainsi, cette arrogante jeunesse à la triple forme, foulant la terre d'un pied dévorant, courait d'étonnante manière, en avançant sur des têtes, et, tandis que sonnaient les trompettes des dieux, osait bientôt provoquer les habitants du ciel de ses pieds sifflants, en réponse au bruit du tonnerre." (*carm.* 9, 76-87).
La culture classique dans laquelle avait été instruit ce prélat s'exprime ici comme chez de nombreux pères de l'Eglise antique, mais avec la gigantomachie, elle résonne comme un ultime exercice de style nostalgique; ceci alors que les géants bibliques devaient lui être connus et que les monstres serpentiformes de la mythologie gréco-romaine avaient donné lieu à toutes sortes de récupérations dues à l'image hautement symbolique qu'ils véhiculaient.

Cette revue des utilisations du motif des géants serait incomplète si nous n'y ajoutions ces quelques cas où le Christ lui-même est comparé à ces monstres.
Dans son hymne 5 *Intende qui regis Israel* (17-20), AMBROISE de Milan mettra en parallèle la double personne du Christ, avec les corps hybrides des ophidiens:

"Qu'il s'avance, quittant sa couche
– palais princier de pudeur –,
le géant à double nature:
qu'allègre, il parcoure sa route."

---

[54] Bien vite ce mythe avait été contesté: au 6ème siècle avant J.-C. déjà, XÉNOPHANE (1, 21-22) soulignait que c'était une histoire inventée; d'après le commentaire de SERVIUS à l'Enéide (3, 578), au 1er siècle avant J.-C., Varron aurait tenté de lui donner une explication rationnelle; PAUSANIAS (8, 29, 2) ironisait sur ce récit monstrueux: *"Que les géants aient eu des serpents à la place des jambes, c'est une légende dont l'absurdité a été démontrée..."*

[55] *PG* 62, l. 51-54. Traduction italienne par C. PIAZZINO, *S. Giovanni Crisostomo, Omelie sulla lettera di S. Paolo ai Colossesi*, Torino, 1939 (Corona patrum salesiana, serie greca 6).

[56] *"... in Anschluss an Claudians Gigantendichtung..."* (W. SPEYER, in *RLAC* 10, sv. *Gigant*, col. 1247-1276 [col. 1269]). Ce que confirme A. LOYEN dans son commentaire de l'édition des *Poèmes* de SIDOINE APOLLINAIRE, p. 84, n. 13, où il précise même les passages originaux qui auraient été repris.

Cette comparaison se justifie autant par la double nature des anguipèdes de la mythologie, que par celle des monstres de la Genèse issus du croisement des anges et des hommes (*Gn* 6, 4), alors que le Christ était né d'un père divin et d'une mère humaine.
AUGUSTIN, puisant aux mêmes sources qu'Ambroise son maître, met à son tour en parallèle la majesté du Seigneur avec la grandeur des géants, démarche qu'il explicite dans son sermon 377 *In ascensione Domini*[57] :
" (...) Il a bondi joyeusement comme un géant". Quelle sorte de géant? il a vaincu la mort en mourant. Quelle sorte de géant? il a brisé les portes de l'enfer: il est sorti, et il est monté. Qui est ce roi de gloire, pour lequel il a été dit à certains princes: "Elevez vos portes, ô princes! et élevez-vous, ô portes éternelles"? Elevez-vous car il est grand: vous êtes trop petites pour l'accueillir..." (*PL* 39, col. 1672 – traduction F. M.)[58].

Au vu de la connaissance des monstres anguipèdes que nous avons pu constater chez les premiers auteurs chrétiens, la proposition d'une destruction du monument de *Lousonna* due à la volonté de s'en prendre précisément à la représentation de ces créatures dénaturées est envisageable: on pourrait leur avoir attribué un aspect satanique, de la même manière qu'avaient dû le faire les fidèles de l'Eglise de Pergame (supra, p. 52); d'ailleurs, le diable ne revendique-t-il pas la paternité de ces créatures dans les *Actes de Thomas* (32, 2), apocryphe remontant à la première moitié du 3ème siècle?: *"... je les ai perdus par le désir des femmes, j'ai engendré par eux des fils, les géants."*
Cette destruction, que nous attribuerons aux premiers chrétiens, n'a en soi rien de particulier: nous avons vu (supra, p. 112, n. 23) comment Martin de Tours avait évangélisé le pays des Éduens autour de 375, y détruisant temples et idoles, subissant parfois la violente réaction des populations locales encore paganisées; élu évêque de Tours en 370, c'était un ancien militaire, tout comme Victrice (PAULIN de Nole, *epist.* 18, 7), placé sur le siège épiscopal de Rouen vers 385. A. ROUSSELLE (1990, p. 155) souligne que *"Parmi les plus actifs des chrétiens en Gaule à la fin du 4ème siècle, il y eut des soldats convertis. Hommes de force physique, entraînés aux actions dangereuses par la guerre aux frontières, accoutumés à reprendre aux barbares des terres envahies, ils ont, et Martin en premier, appliqué les techniques du combat à l'affrontement religieux".*

Le rôle que peut avoir joué la formation théologique serait par contre bien aléatoire si l'on part de l'idée que grand nombre de ces destructions pourrait être dû à des individus isolés; il eût suffi que Martin – dans notre cas, l'évêque en charge de la région nous concernant –, à défaut de pouvoir lui-même battre de long en large les campagnes de son diocèse, confie à son clergé l'exécution de ces basses œuvres: avec les débordements qu'un tel mandat pouvait impliquer, il y aurait eu de fortes chances pour que les anguipèdes de la cité lémanique ne fassent l'objet d'aucun traitement spécifique, mais succombent au cours d'une journée ordinaire...

Les conditions dans lesquelles fut démantelée la gigantomachie de *Lousonna* ne seront certainement jamais élucidées. Encore récemment, l'explication historique d'une destruction due à une situation de guerre est celle qu'on avançait le plus fréquemment pour la plupart des localités du Plateau suisse: elle est aujourd'hui souvent remise en question. Reste la possibilité de placer un événement naturel à l'origine de cette destruction, ou celle de proposer un abandon pur et simple du monument. Nous avons pourtant opté pour une voie nouvelle, pas plus convaincante, mais tout aussi plausible que celle d'une destruction survenue au cours d'un conflit, ceci au moment où le passage du paganisme au christianisme dans le territoire de la Suisse actuelle reste encore à étudier. S'appuyant sur les destructions de temples repérées dans les textes antiques et sur les allusions qui pouvaient être faites à la gigantomachie, elle permet en outre de constater que, si le combat des géants et des Olympiens avait fini par disparaître de l'art monumental, de nombreux textes en conservaient le témoignage.

[57] Nous remercions François Mottas qui nous a communiqué ce texte jusqu'ici inexploité.
[58] Ambroise et Augustin s'inspirent en effet tous deux des mêmes passages du *psaume de David*: *" Dans le soleil il a posé sa tente, et lui-même, comme un époux sortant de sa chambre nuptiale, a bondi joyeusement comme un géant pour avaler sa route"* (*psalm.* 18 (19), 6 – traduction F. M.): se pose encore une fois (supra, p. 114, n. 45) le problème du mot γίγας qui en grec peut aussi être un adjectif se traduisant par géant ou puissant, mais pour lequel Jérôme, traduisant la *Vulgate* à partir du grec, dans sa version des *Psaumes,* avait adopté le sens de géant, exclusivement nominal en latin.

VIII. La survie du thème de la gigantomachie

Avec la fin du paganisme, seuls quelques écrits de la littérature patristique mentionneront encore l'existence des monstres anguipèdes, disparus surtout en raison d'un oubli de la mythologie antique, puisque rien ne laisse en effet supposer qu'on leur ait préféré les géants de la Bible. La monstruosité devient l'exclusivité du diable ou de personnages que la tradition chrétienne a toujours représentés sous ces traits. Pourtant, bien que leur présence ne se limite plus qu'à quelques cas isolés de l'art ou de la culture antique, les géants finiront par survivre aux Olympiens.

La transmission du message

Nous avons évoqué les problèmes posés par la transmission d'un récit ou d'une image de la Grèce classique à l'époque romaine, la présence de certains détails ne pouvant pas s'expliquer en recourant à la mémoire collective ou à la tradition, qu'elle soit orale ou même écrite. Le problème n'en est que plus ardu au moment de proposer un lien entre l'Antiquité et la Renaissance, alors que les supports susceptibles d'avoir véhiculé l'image de l'anguipède paraissent encore plus difficiles à retrouver. Si parfois il est impossible de proposer un original à certaines représentations[1], nous avons établi avec plus ou moins de succès la façon dont la gigantomachie a pu survivre à la fin de l'Antiquité. Pour cela, elle a emprunté divers cheminements qui lui ont permis de parvenir à la Renaissance : plus précisément elle peut avoir été véhiculée par la transmission orale, par la tradition littéraire et, enfin, par la représentation iconographique, que ce soit, dans ce dernier cas, sur des monuments, des objets mobiliers ou des illustrations de textes antiques. Des filières que nous allons parcourir maintenant[2].

La tradition orale

S'il ne nous a pas été possible de contrôler l'affirmation de R. SCHINDLER, il écrivait au milieu des années soixante[3], selon laquelle à l'époque le mythe du cavalier au géant aurait encore été présent dans des contes populaires de la Sarre et de la Moselle, au 19ème siècle en tout cas nous avons pu relever la réminiscence de certains récits mythologiques dans les traditions grecques. B. SCHMIDT (1877, p. 131) eut l'occasion de publier la traduction d'une légende entendue sur l'île de Zacynthe : le récit de la gigantomachie s'était bel et bien transmis de génération en génération durant deux millénaires, et il n'est pas à exclure qu'à l'examen des recueils de contes grecs, on puisse constater qu'il avait aussi survécu dans d'autres endroits de Grèce. B. SCHMIDT (ibid., p. 14) n'écartait pas totalement la possibilité d'une renaissance tardive de ces récits, ce qui paraît pour le moins singulier étant donné le nombre de points communs avec l'épopée antique que nous avons notés[4]. Cet épisode mythologique qui ne s'éloigne pas des gigantomachies classiques[5] – la version allemande est longue d'un peu plus de vingt

---

[1] Parlant des monstres dans l'imagerie médiévale, M. DURAND-LEFEBVRE relevait : *"C'est ici que les traces d'une inspiration directe sans autre raison que la loi du libre caprice sont le mieux visibles"* ajoutant à la page suivante : *"... nous devons reconnaître que les imagiers romans étaient de prodigieux inventeurs d'être irréels"* (*Art gallo-romain et sculpture romane. Recherche sur les formes*, Paris, 1937, pp. 145-146).

[2] Nous nous inspirons en partie de la classification proposée par A. GOLDSCHMIDT, Das Nachleben der antiken Formen im Mittelalter, in *Vorträge der Bibliothek Warburg* 1921-1922, pp. 39-50 [p. 42].

[3] Gallorömische Götter, Kulte und Heiligtümer im Saarland, in 12. *Bericht der Staatlichen Denkmalpflege in Saarland* 1965, pp. 79-106 [p. 91].

[4] *"Hier ist kein zwingender Grund zu der Annahme vorhanden, dass die Märchen selbst aus dem Altertum stammen, sondern es können in jüngere, aus der Fremde eingewanderte Erzählungen bei ihrer Weiterverbreitung ältere im Volke noch fortlebende Erinnerungen absichtlos und unvermerkt einverwerbt worden sein."*

[5] On note particulièrement le rappel de l'entassement des montagnes les unes sur les autres (*Od.* 11, 311-315. ANTIPATER DE SIDON *Hell. Epigr.* 410-417), les géants éliminés à coups de foudre (Pseudo-APOLLODORE 1, 6, 2. EURIPIDE *Hec.* 473, *Ion* 212-215) ou le fait que les survivants finiront leurs jours enfermés dans les entrailles de la terre (CALLIMAQUE *Del.* 141-144).

lignes (ibid., p. 131) – ne mentionne pas d'ophidiens : un des géants, après que la meute a été foudroyée une première fois, tente d'atteindre le ciel à l'aide d'une longue perche faite de joncs mis bout à bout ; les anges sont appelés et mettront un terme à la révolte, les géants survivants étant condamnés à passer le reste de leur vie enfermés dans une montagne.
Le même auteur (B. SCHMIDT, 1871, p. 201) indique qu'au 19ème siècle encore, la population de Zacynthe mettait en rapport les secousses sismiques qui ébranlent l'île à intervalles réguliers avec les géants enfermés sous la surface de la terre : il cite ainsi le propos parfaitement digne de foi d'un paysan de l'île – *"von glaubwürdiger Seite"* –, qu'il date même du mois d'août 1862, affirmant que le dernier cataclysme était dû à l'effondrement d'une construction souterraine bâtie par les géants[6].

La transmission littéraire

Lorsque le thème du géant sera à nouveau exploité à la Renaissance, les peintres s'inspireront d'un nombre limité d'auteurs classiques de la haute époque, chez lesquels la monstruosité de nos personnages n'était pas mentionnée explicitement. De prime abord, on est surpris qu'à défaut de recourir aux sources mythologiques, ils n'aient pas utilisé les écrits des auteurs chrétiens de l'Antiquité tardive qui avaient signalé l'aspect ophidien des géants ; de la même manière, on pourrait s'étonner que ceux qui avaient passé commande de ces fresques n'aient pas exigé une représentation exacte de ces créatures. En réalité (infra, p. 133), il semble bien qu'intentionnellement on évita tout rappel de l'hybridation caractérisant les géants de la mythologie.
Après un premier renouveau des études classiques à l'époque de Charlemagne[7] (J. ADHÉMAR, 1939, p. 8), dès le 15ème siècle se manifestera un retour aux modèles littéraires antiques : c'est dans la période prégothique qu'on aurait cherché des exemples s'inspirant de l'Antiquité, comme dans une copie carolingienne du *Chronographe de 354* (J. SEZNEC, 1993, p. 223). Mais l'ouvrage le plus souvent utilisé sera la *Généalogie des Dieux* – les *Genealogiae* – de BOCCACE (J. SEZNEC, 1993, p. 259) : bien que l'auteur ne paraisse avoir eu qu'une connaissance pour le moins indirecte de la littérature classique, durant deux siècles les lettrés puiseront leurs informations sur les dieux antiques dans ce répertoire. Les *Genealogiae* de BOCCACE[8] contenaient déjà une information fondamentale concernant les géants :
"... comme (...) ils paraissaient pour ainsi dire ramper à la manière des serpents, on a prétendu qu'ils avaient des pieds de serpent." (p. 39r – traduction F. M.).

Alors que dans une optique purement philologique, les originaux ne devraient pas être dénaturés, les quelques textes antiques en circulation étaient presque systématiquement mis au goût du jour et avaient fait l'objet d'un grand nombre d'adaptations. Avec l'apparition de l'imprimerie, tout écrit était en premier lieu destiné par son éditeur à propager le savoir : dès lors, il n'est pas absurde de penser que dans cette optique on y ait ajouté les éléments les plus disparates[9]. Les *Métamorphoses* d'OVIDE n'échappèrent pas à un tel traitement : les versions initiales, imprimées durant la première moitié du 16ème siècle, ne reposaient pas sur l'original, mais sur une paraphrase en latin tardif. Elle avait été utilisée par Giovanni del Virgilio, professeur de rhétorique et grammairien, ami de Dante, pour donner un cours à l'Université de Bologne en 1322/23[10] : aucune représentation figurée d'anguipèdes ne semble être connue de ce compilateur qui fera pourtant autorité en matière de mythologie...
Clercs et théologiens s'opposeront à la diffusion des lettres anciennes, qu'ils considéreront comme les vecteurs d'une culture profane, inutile et dangereuse : *"ces faibles vestiges de culture antique semblaient aux théologiens, préoccupés avant tout de la lutte contre le paganisme, receler toutes sortes de dangers"* (J. ADHÉMAR, 1939, p. 7), *"allant jusqu'à craindre la renaissance en faveur de l'humanisme des vieux cultes païens, qu'on avait eu tant de peine à déraciner"* (ibid., p. 18)[11]. Le recours à ces textes leur était toutefois indispensable, étant donné qu'ils y trouvaient le matériel nécessaire à la pratique d'un langage élégant et à la rédaction de leurs lettres, traités théologiques ou sermons.
Une des premières traductions littérales à partir de l'original des *Métamorphoses* est due à Fabio Maretti et fut imprimée à Venise en 1570 : encore est-elle en octosyllabes, ce qui dut rendre l'exercice des plus périlleux (B. GUTHMÜLLER, 1977, p. 36, n. 4).

---

[6] B. SCHMIDT (1871, p. 202) signale une contamination intéressante de cette légende par le personnage d'Achille : les géants n'auraient pu être frappés mortellement que si on les atteignait au talon.
[7] On lira avec intérêt le bilan que P. RICHE fait du renouveau carolingien aux pages 111 à 118 de son ouvrage *Ecoles et enseignement dans le Haut Moyen Age*, Paris, 1999³.
[8] Edition de Venise, 1494 (*The Renaissance* 2). Boccace leur consacre le chapitre 68 de son livre 4 ; il mentionne les géants et leur tentative d'attaquer Jupiter en arrivant à lui après avoir entassé des montagnes les unes sur les autres (p. 39r) ; il attribue le récit de cet événement à Ovide (p. 38v).
[9] *"Die Grenzen der Übersetzung zur Kompilation und zur Umarbeitung sind deshalb fliessend"* (B. GUTHMÜLLER, 1977, p. 35).
[10] *"Der antike Text verliert in der massiven Einfügung zusätzlichen Materials aus anderen Quellen seine Identität"* (B. GUTHMÜLLER, 1977, p. 47).
[11] GRÉGOIRE le Grand (-540-604) écrit à un évêque de Gaule : *"... nous avons appris, et nous ne pouvons le rappeler sans honte, que votre fraternité enseignait la grammaire à certaines personnes. Nous l'avons mal pris (...), parce que, dans une même bouche, les louanges du Christ sont inconciliables avec les louanges de Jupiter. Considérez vous-même combien il est grave et impie pour un évêque de chanter des vers..."* (*epist.* 11, 34 [*MGEpist.* 2.3, p.303] – traduction F. M.).

Les représentations iconographiques

De nombreux supports iconographiques sont aussi susceptibles d'avoir assuré la transmission de l'image du géant : d'une part ceux de grandes dimensions, statues ou bas-reliefs de toutes sortes, dont nous avons déjà évoqué de nombreux spécimens restés parfois *in situ* depuis l'Antiquité ; d'autre part ceux plus petits, d'un usage individuel ou privé, gemmes, monnaies – éventuelles médailles – mais aussi illustrations de textes antiques.

Les monuments

Nous avons minutieusement parcouru le recueil *Le statue di Roma* d'U. ALDROVANDI[12], aux pages 115 à 315 de l'édition de Venise, 1562, de l'ouvrage de L. MAURO, *Le Antichità della città di Roma*. Plus de 1600 statues sont localisées avec précision[13] et au moins 800 autres sont comptées en vrac, par groupes allant de cinq à 400[14]... Simples têtes, aperçues parfois par dizaines au fond d'une arrière-cour, mais aussi bas-reliefs ou sculptures de personnages mythologiques ou historiques, dont le signalement est accompagné par la mention du lieu de leur découverte ou par le récit de l'exploit auquel ils avaient participé. Or, dans aucun cas n'apparaît un géant, même pas anthropomorphe, et ceci alors que les pièces intéressantes font l'objet d'une description, comme par exemple une table mithriaque (ibid., p. 301). Un personnage anguipède de sexe féminin est présent sur un bas-relief dans le jardin du cardinal de Carpi, à Monte Cavallo (ibid., p. 302) : *"... un'Hercole che tiene una donna per li capelli, le cui gambe vanno à* (sic) *finire in due serpi. Vogliono che questa sia la palude Lernea, dove Hercole vinse l'hidra, che era un serpente*[15]*."*

Les gemmes et les monnaies

Tout comme celui pour les textes antiques, l'engouement pour les monuments aurait subi des vogues alternées : pour J. ADHÉMAR (1939, pp. 109-111), après qu'au 7ème siècle Grégoire de Tours avait été le seul à s'intéresser à l'art antique, *"l'humanisme complet"* se serait manifesté au 8ème siècle, puis au 11ème et enfin au 12ème siècle, à la fin duquel l'attention portée aux œuvres d'art du passé se serait estompée : *"les trouvailles de statues antiques ne laissent aucune trace dans les textes ; les mosaïques et les peintures disparaissent, seules les pierres gravées conservent quelque vogue"* (ibid., p. 117).

D'après J. ADHÉMAR (1939, pp. 106-107), des collections de pierres gravées antiques auraient été constituées dès le 8ème siècle ; d'autres étaient enchâssées dans des reliquaires ou des objets liturgiques et souvent des intailles seront utilisées comme sceaux au bas de chartes ou d'actes publics : ainsi Pépin le Bref a-t-il en 751 un buste d'Auguste sur son sceau et en 753 une tête de Bacchus, son fils Carloman un buste de Diane en 769, Charlemagne un Marc Aurèle en 774 ou un Jupiter Sérapis en 812[16]. Charles VI, et il n'est pas le seul à en avoir rassemblé un grand nombre, d'après un inventaire de 1399, aurait eu 101 camées dans sa collection[17].

En 1615, une nouvelle édition des *Imagini* de V. CARTARI remontant à 1556 et illustrées pour la première fois en 1571 – les *Vere e Nove Imagini*[18] –, tient compte des découvertes archéologiques de l'époque, ainsi que des représentations de gemmes et d'intailles disponibles : comme le précise la page de garde, les images des dieux sont *"cavate da' Marmi, Bronzi, Medaglie, Gioie & altre memorie antiche"*. Elle ne nous laisse toutefois qu'une reproduction approximative du monstre anguipède. Cesare Malfatti, l'illustrateur de cette réédition (fig. 64), dessine à la page 343 Jupiter sur un char, foudroyant un anguipède vêtu d'une tunique inédite dans l'imagerie gréco-romaine[19], mais dont est évidente l'origine orientale.

A peu près à la même époque, G. DU CHOUL, qui reproduit près de 468 avers et revers de monnaies et médailles antiques dans son *Discours de la religion des anciens Romains illustré*[20], ne signale encore aucun coin monétaire utilisant le personnage de l'anguipède.

---

[12] *Delle statue antiche, che per tutta Roma, in diversi luoghi, e case si veggono.*

[13] Rien n'exclut qu'une partie, sans doute infime, d'entre elles ne soit en bronze, comme celles des pages 185 et 186, que nous n'avons pas prises en compte. Une légère correction à ce chiffre pourrait être apportée en ne comptant par exemple, qu'une fois les ensembles formés par un torse non identifié et une tête, mentionnée elle aussi sans autres précisions, qui aurait pu appartenir à la même statue. Mais l'ordre de grandeur resterait le même.

[14] *"Vi sono appresso da CCCC altre teste picciole di piu* (sic) *forte di pietra ; fra le quali vi sono molti Hercoli, Sileni, Pani, è* (sic) *molte forti di maschere"* (p. 217).

[15] Il s'agit du fragment de sarcophage de la Villa Albani publié en 1897 par C. ROBERT (*Die antiken Sarkophag-reliefs III.1 Einzelmythen (A-H)*, reprint Roma, 1969, n° 118', pp. 139-140). On relèvera l'utilisation de l'anguipède pour représenter cette autre créature ophidienne qui, si elle semble au premier abord n'avoir aucun lien mythologique avec les géants, naît en réalité de Typhée (P. GRIMAL, 1988[9], sv. *Hydre de Lerne*, p. 215).

[16] G. DEMAY, *Des pierres gravées employées dans les sceaux du Moyen âge*, Paris, 1867. Dans l'ordre : n° 273 à la p. 55, n° 101 à la p. 28, n° 36 à la p. 18, n° 292 à la p. 57 et n° 1 à la p. 13.

[17] E. MÜNTZ, Essai sur l'histoire des collections italiennes d'antiquités, in *RA* 37, 1879, pp. 45-54 [p. 45, n. 2]. Diverses collections ayant appartenu à des prélats romains sont mentionnées dans la deuxième partie de cet article, parue dans le même volume (ibid., pp. 84-93). La tendance aurait été à la collection des menus objets archéologiques alors que, jusqu'au 15ème siècle au moins, les sculptures de la ville de Rome continuèrent à finir dans les fours à chaux (ibid., p. 89).

[18] Padoue, 1615 (*The Philosophy* 12).

[19] L. PIGNORIA, à la page 555 des notes à cette même édition, affirme que cette gigantomachie s'inspirerait d'un denier de la *gens Cornelia*. En réalité, ces pièces, frappées par Cnaeus Cornelius Sisena vraisemblablement entre 118 et 107 avant J.-C., représentaient un géant renversé par un quadrige se dirigeant *vers la droite* (*LIMC* 542).

[20] Lyon, 1556 (*The Renaissance* 9).



Fig. 64. Jupiter foudroyant un géant tiré de V. CARTARI, *Le vere nove immagini de gli dei antichi*, Padova, 1615.

Il convient donc de ne pas exagérer le rôle qu'auraient pu jouer les documents de ce type dans la transmission du thème de la gigantomachie : ainsi, *l'inventaire des pierres gravées du cabinet du roi* de 1664, avec les compléments apportés en 1691, ne mentionne aucune image susceptible de nous concerner parmi celles accompagnant les quelque 485 objets décrits (E. BABELON, 1897, appendice aux pp. 383-419).

N. DACOS (1980, p. 103) rappelle qu'à de nombreux égards l'œuvre de Giovanni da Udine, peintre d'une gigantomachie à la Renaissance et sur lequel nous revenons plus bas (infra, pp. 135-136), s'inspire de tels objets puisque par endroits dans ses stucs il reproduit fidèlement certaines gemmes du trésor des Médicis ; ainsi, alors qu'avec Perino del Vaga – autre peintre de géants – il travaille sous les ordres de Raphaël, pour la décoration des loges du Vatican il utilisera la représentation d'Apollon et Marsyas[21]. Il est vraisemblable qu'en parcourant les pierres taillées de la collection des princes florentins, il en ait rencontré qui étaient ornées d'anguipèdes comme *LIMC* 51, 55 et 70, encore visibles dans les collections du Musée de Florence, lorsque A. GORI[22] en dressa l'inventaire au début du 18ème siècle.

N. DACOS (1980, p. 90, n. 18) considère même comme fort probable que le camée d'Athénion (*LIMC* 53) ait été utilisé par Niccolò Spinelli, graveur actif à Florence entre 1484 et 1492 : il aurait recopié fidèlement les chevaux du char de Jupiter, ignorant toutefois les géants anguipèdes. Ce modèle sera de toute manière repris, à peu près à la même époque, par Valerio Vicentini († 1546), graveur qui travailla à de nombreuses reprises pour Clément VII, puis pour Paul III, et qui recopiera



Fig. 65. Camée d'Athénion – Musée National de Naples.

cette fois-ci l'ensemble de la scène (E. BABELON, 1897, p. LXXXVII). Le parcours de cette pièce, elle se trouve actuellement au Musée National de Naples (fig. 65), est des plus fascinants : remontant aux 3-2ème siècles avant J.-C., elle inspirera Ingres lors de son séjour italien (infra, p. 150) et nous donnera la confirmation que la transmission de l'image anguipède des géants est bel et bien liée à la découverte d'objets les représentant.

[21] Aujourd'hui Musée National de Naples n° 213, inv. 26051.

[22] *Museum Florentinum, exhibens insigniora vetustatis monumenta quae Florentiae sunt*, 8 volumes, Florence, 1731-1766 : vol. 2, pl. 35.2 ; vol. 1, pl. 57.7 ; vol. 2, pl. 35.3.

Les illustrations de textes antiques

L'importance des illustrations des documents antiques, sur laquelle insiste K. WEITZMANN[23], n'a été confirmée qu'une seule fois pour les gigantomachies : il s'agit des géants (*LIMC* 588) d'une enluminure du manuscrit dit de *Nicandre*, à la Bibliothèque Nationale de Paris, Cod. suppl. gr. 247. Fol. 47r (fig. 66). L'identification des anguipèdes est immédiate, certains tendent les mains vers le ciel tandis que d'autres semblent saisir des pierres au sol ; ils se caractérisent par des corps de serpents très longs et fins, que l'on ne retrouve guère que chez les monstres des mosaïques de Piazza Armerina (*LIMC* 587). Aucun parallèle explicite ne peut en revanche être proposé pour les postures de ces personnages. Ce manuscrit des *Theriaca et Alexipharmaca* de NICANDRE provient vraisemblablement de Constantinople et remonterait au 10ème siècle, mais pour K. WEITZMANN (1954, p. 55) les géants auraient été repris tels quels dans un exemplaire illustré, antérieur au 3ème siècle, de la *Bibliothèque* du Pseudo-APOLLODORE : cet ouvrage aurait été le manuel de mythologie le plus utilisé à Constantinople et dont de nombreux manuscrits de l'ère byzantine reprennent d'ailleurs des scènes. Les anguipèdes sont placés ici dans un contexte tout autre que celui de la gigantomachie, puisqu'ils paraissent illustrer le chapitre destiné aux serpents et autres bêtes venimeuses nés du sang des titans.

Le psautier d'Utrecht, autre document mentionné pour ses représentations de géants au Haut Moyen Age, remonterait à la seconde moitié du 9ème siècle ; il ne comporte par contre que des personnages anthropomorphes. Aucune datation n'a pu être proposée avec certitude pour l'original dont il s'inspire (S. DUFRENNE, 1978, pp. 11-12 et n. 21), bien qu'on tende à le placer au 4ème ou au 5ème siècle (ibid., p. 12), à une époque où les corps anguipèdes étaient déjà ignorés ; ces géants sont confinés dans le rôle d'atlantes, comme aux feuillets 54v et 56 où, par paires de deux, les jambes arc-boutées, ils supportent un globe calé sur leurs épaules[24].

Ce sont là les deux seuls cas que nous ayons repérés ; nous imaginerions volontiers quelque découverte dans les fonds encore incomplètement exploités d'une bibliothèque monastique ; qui sait si on n'y trouverait pas des documents qui, par surcroît, comporteraient des illustrations de la gigantomachie ? C'est en tout cas un espoir que Caterina Furlan partage avec nous, mais l'aspect démoniaque de ces créatures monstrueuses, les liens étroits qu'elles pouvaient entretenir avec le paganisme (supra, p. 120), sont susceptibles d'avoir conduit à leur élimination pure et simple.

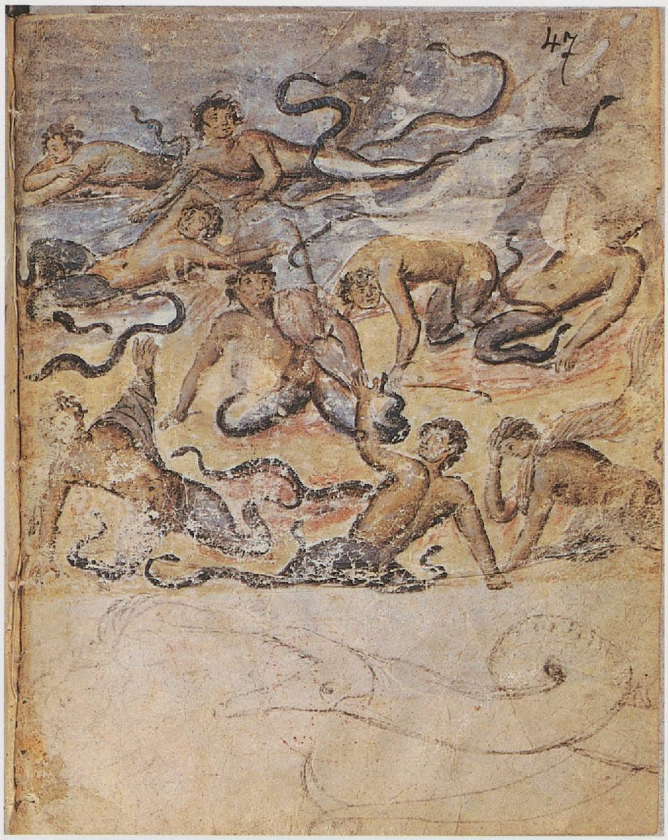


Fig. 66. Géants représentés dans le manuscrit de Nicandre – Bibliothèque Nationale de Paris.

Au Moyen Age, les manuscrits des poètes classiques comportaient rarement des figures (J. SEZNEC, 1993, p. 196) : ce sont les premiers recueils encyclopédiques qui seront illustrés, en reprenant scrupuleusement les descriptions des divinités que donnaient les textes antiques pour pallier l'absence d'un modèle plastique. Ces éléments n'auraient naturellement pas permis de restituer leur véritable physionomie aux personnages ou aux créatures mythologiques. J. SEZNEC (1993, p. 199) montre bien comment on tentait *"sans autre secours que celui des textes de* reconstituer *les dieux du paganisme ; et comment de cette tentative, sont sorties des figures tout à fait étrangères à l'Antiquité".*

Les géants de l'*agora* d'Athènes[25]

Quand il ne résidait pas à Venise[26], Cyriaque d'Ancône voyageait pour le compte de la Sérénissime République : il passa ainsi par Smyrne et Pergame en 1431, puis à Ephèse en 1446[27].

[23] Il écrit d'ailleurs : *"That these models were mainly, or nearly exclusively, illustrated manuscripts will become apparent in the course of our investigation"* (*Greek Mythology in Byzantine Art*, Princeton, 1984², p. 5 [Studies in Manuscript Illumination 4]).

[24] S. DUFRENNE (1978), par exemple pl. 13.4 (54v) et 13.6 (56).

[25] Parmi les gigantomachies de l'art monumental, à part celle-ci, seule celle de la Porte Noire de Besançon (H. WALTER, 1986) resta visible jusqu'aux temps modernes.

[26] I. FAVARETTO, *Arte antica e cultura antiquaria nelle collezioni venete al tempo della Serenissima*, Roma, 1990, p. 48 (Studia archaeologica 55).

[27] E. W. BODNAR, *Cyriacus of Ancona and Athens*, Bruxelles, 1960, pp. 18 et 54 (Latomus 43).

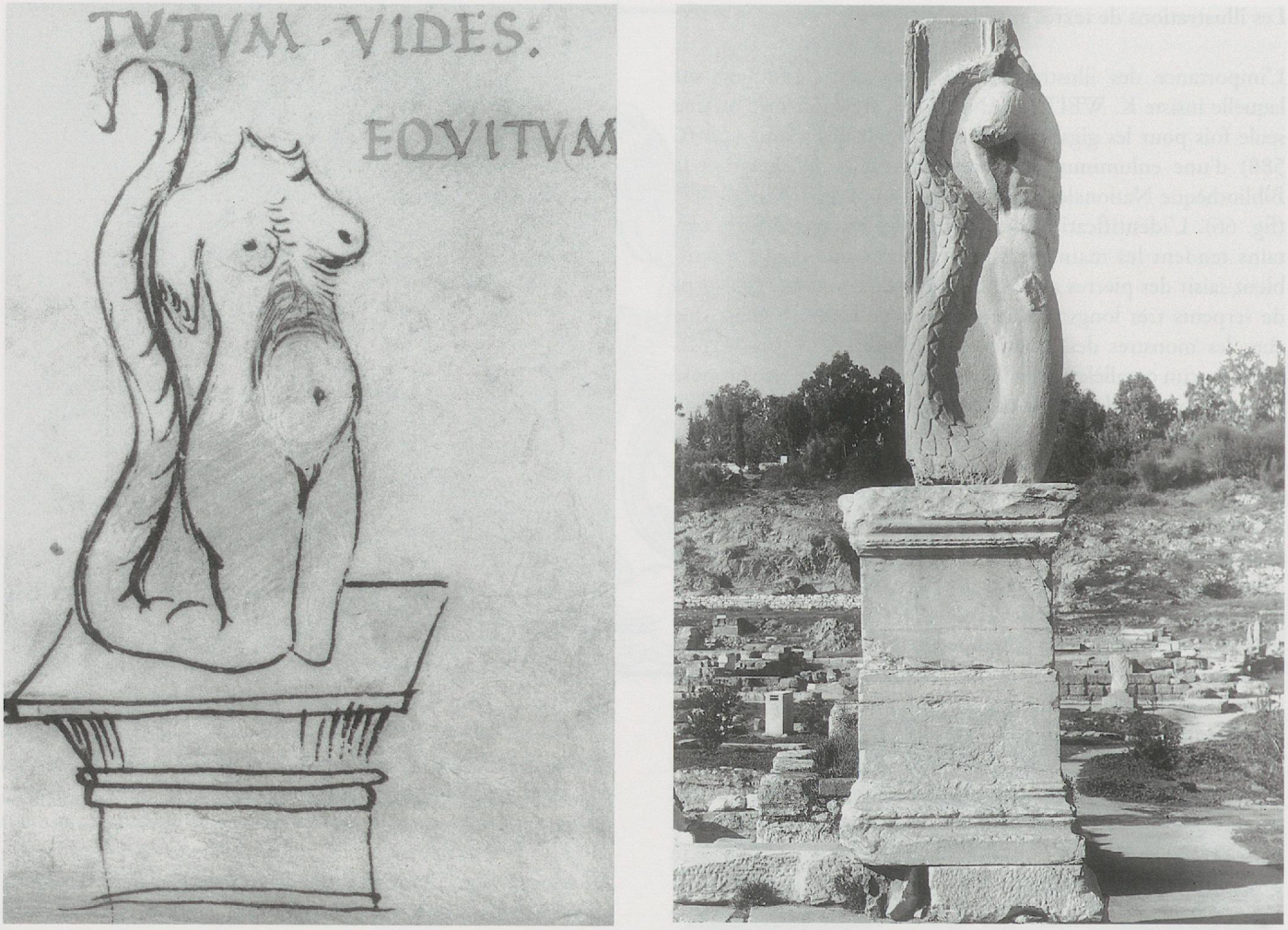


Fig. 67. Géant du Gymnase des géants de l'*agora* d'Athènes – Dessin par Cyriaque d'Ancône.

L'anguipède d'aspect féminin, reproduit par Cyriaque d'Ancône (fig. 67) est le dessin d'un des piliers du Gymnase des Géants sur l'*agora* d'Athènes, qu'il avait visitée en avril 1436[28]; deux de ces structures existent encore de nos jours. La longueur de la partie squamée et sa position, remontant dans le dos du personnage, ne permettent pas de prendre cette créature pour un triton, dont un spécimen est aussi visible sur l'*agora* et dont le motif sera souvent utilisé dans l'art de la Renaissance.

Le *Codice vaticano barberiniano latino 4424* est le recueil de dessins de Giuliano da Sangallo (~1445-1516) dans lequel il avait recopié le géant anguipède de Cyriaque d'Ancône[29]; on y trouve aussi la représentation de nombreux édifices antiques, encore existants ou totalement disparus, de leurs détails, ainsi que des machines et instruments nécessaires à leur réalisation. Ce manuscrit passa au frère de Giuliano, Antonio da Sangallo il Vecchio (~1455-1535), qui devait ensuite le transmettre à Antonio da Sangallo il Giovane (1483-1546).

Bien que E. PARMA ARMANI (1997, p. 273) suggère que cette collection de relevés ait pu être utilisée par divers artistes, ce n'est toutefois qu'occasionnellement qu'elle est indiquée comme étant la source d'inspiration des peintres de la Renaissance: C. HUELSEN (1910, p. XXXVI) était d'avis que même les membres de la famille da Sangallo auraient eu des difficultés à consulter ce recueil jalousement conservé. Ceci expliquerait peut-être que le géant anguipède n'ait fait l'objet d'aucun commentaire, à moins que l'on ait fait le choix délibéré de ne pas reproduire une telle créature.

Il va cependant de soi qu'Antonio da Sangallo il Giovane dut utiliser cette importante source d'informations. Il avait travaillé avec Perino del Vaga qui, en 1518-1520, avait assuré pour lui la décoration du palais qu'il était en train de construire à Rome à l'intention de Melchiore Baldassini (E. PARMA ARMANI, 1997, p. 38); vers 1518 il était susceptible d'avoir rencontré Giovanni da Udine et Giulio Romano sur le chantier de la Villa

[28] Renonçant à évoquer la statue d'un anguipède de sexe féminin – ce serait un *unicum,* sous réserve, toutefois, de la représentation de l'Hydre de Lerne (supra, p. 121, n. 15) –, C. HUELSEN (1910, pp. 35-36) y voyait plutôt une imprécision dans le dessin de Cyriaque.

[29] Deux manuscrits comportent cette illustration: d'une part l'original de la plume de l'Anconitain, le *Berolinensis Hamiltonianus 254* (ex 458), feuillet 88v, de la Deutsche Staatsbibliothek; d'autre part le *Vaticanus Barberinus latinus 4424,* feuillet 27 de la numérotation de C. HUELSEN, copie due à Giuliano et Francesco da Sangallo et remontant aux années ~1485 à 1514 (C. HUELSEN, 1910, pp. XXVII-XXVIII de l'introduction).

Madama à Rome, s'assurant d'ailleurs la collaboration de ce dernier pour la réalisation du palais Alberini[30] : on imagine volontiers qu'il ait pu rendre l'un ou l'autre des auteurs de gigantomachies que nous présentons au chapitre suivant (infra, p. 135), attentif à la présence d'un anguipède dans son précieux recueil.

Sur une possible permanence de groupes du cavalier à l'anguipède

La disparition de nombreuses coutumes religieuses dans les campagnes oblige souvent à en rechercher les témoignages jusque dans la littérature du début du siècle passé[31] : ainsi G. GASSIES[32] affirmait-il qu'aux endroits où des groupes du cavalier à l'anguipède avaient survécu, les gens des campagnes n'hésitaient pas à les vénérer comme étant des représentations de saint Georges ou de saint Michel.





Fig. 68. Représentation de Dieu le père sur une croix à Lutzelbourg (Moselle) – dessin publié in R. THEURET, *L'art populaire en France* 2, Strasbourg, 1930, et photographie de 2001.

[30] G. GIOVANNONI, *Antonio da Sangallo il Giovane*, Roma, [1959], pp. 27 et 333.

[31] Un élément digne d'intérêt dans la transmission de ce motif iconographique pourrait être ce cavalier dont un bas-relief orne quelques églises médiévales, sa monture écrasant un petit personnage, et que les historiens de l'art ont longtemps assimilé à l'empereur Constantin. Malgré la relative dispersion de ces monuments par rapport aux régions de forte implantation des colonnes à l'anguipède, la proposition d'y voir à l'origine un Jupiter à l'anguipède serait certes fascinante ; en réalité, l'archétype semble malgré tout devoir être recherché à Rome, où les pèlerins avaient pu contempler la statue équestre en bronze de l'empereur Marc Aurèle, dont ils auraient ensuite assuré la diffusion à une époque où le guerrier vaincu pouvait encore être observé sous les pieds du cheval (supra, p. 43). A ce sujet, H. LE ROUX, Une influence du pèlerinage sur l'art. Les énigmatiques cavaliers romans. Jacques ou Constantin ? in *Doss Arch* 20, 1977, pp. 75-86.

[32] Cavalier et anguipède sur un monument de Meaux, in *REA* 4, 1902, pp. 287-297 [p. 295].

A. MORLET (1939, pp. 19-21) signale le réemploi particulier du groupe à l'anguipède d'Egliseneuve-près-Billom, dans le Puy-de-Dôme: après sa découverte en mai 1849, la statue fut restaurée, fixée sur un plateau de bois et, une fois hissée sur un chariot, promenée de localité en localité où, moyennant rétribution, elle était montrée comme une statue de César terrassant un Gaulois vaincu.

Des représentations d'anguipèdes découvertes à la fin du 19ème siècle en Armorique (J. TRÉVÉDY, 1888 et J.-Y. ÉVEILLARD, 2000)[33], une est susceptible d'être restée visible depuis l'Antiquité ou pour le moins d'être réapparue relativement tôt: à Guélen dans le Finistère (J.-Y. ÉVEILLARD, 2000, p. 29), sous l'Ancien Régime, la redevance féodale était déposée à l'intention du seigneur du lieu sur les restes d'un cavalier à l'anguipède placé sur un soubassement de granit (ibid., p. 24); la statue paraissait avoir été amenée à cet endroit depuis un habitat gallo-romain, voire même protohistorique, découvert à proximité (ibid., p. 25). Il est cependant difficile de voir dans cet usage une quelconque continuation d'un rite millénaire, cette statue semblant plutôt correspondre à un point de rencontre facile à reconnaître. La survie de cette sculpture, par ailleurs fortement endommagée, peut s'expliquer par le fait qu'elle était trop massive pour avoir été placée au sommet d'une colonne susceptible d'être renversée ou dont elle aurait fini par tomber en se brisant; J.-Y. ÉVEILLARD (2000, p. 31) opte tout de même pour une structure en hauteur, mais sur un fût de fort diamètre.

E. LINCKENHELD (1931), repris par W. MÜLLER (1975, pp. 63-64), proposait une récupération de la figure du Jupiter des colonnes à l'anguipède, dans des conditions assez particulières toutefois. C'est ainsi que dans les Vosges, une région à forte densité dans leur carte de répartition, il avait repéré en bordure de route[34] six crucifix présentant une particularité intéressante: au-dessus de la traditionnelle inscription INRI aurait en outre été placée une divinité au bras droit tendu, comme dans un geste foudroyant, et que nous accepterions nous aussi d'assimiler à un Dieu le Père chrétien. Mais si la plupart des chercheurs proposent ici une rémanence du Jupiter des colonnes à l'anguipède, nous pensons que même la victime expiatoire du maître de l'Olympe peut y être décelée. Le monument de Lutzelbourg mérite une attention toute particulière: une sorte de nuage semble représenté devant le personnage placé au-dessus du Christ crucifié, mais ses volutes font bel et bien songer à des corps de serpents enroulés (E. LINCKENHELD, 1931, p. 168, fig. 3); si le dessin qui jusqu'ici était régulièrement repris dans la littérature[35] (fig. 68) est déjà explicite, la photographie que nous avons pu faire de ce monument paraît même restituer la tête d'un reptile. Tandis que les crucifix avaient fait leur apparition au bord des routes à la Contre-Réforme, la majeure partie de ceux visibles de nos jours remonte au 19ème siècle et trouverait son origine dans une réaction aux décrets révolutionnaires de 1793, prescrivant l'éradication systématique de ces symboles chrétiens[36].

Le dragon comme alternative aux anguipèdes

Une telle hypothèse n'est a priori pas aussi infondée qu'il y paraît (supra, p. 32, n. 55), le dragon intervenant souvent dans des récits hagiographiques où le paganisme antique est encore présent: ainsi lorsque saint Philippe va dénicher un dragon sous un autel de Mars, ou quand saint Julien de Cilicie vainc une de ces créatures qui vivait dans les ruines d'un temple de Jupiter[37].

Comme l'a montré R. MERKELBACH[38], le combat livré au dragon aura, dès l'Antiquité, le même sens allégorique que la gigantomachie: *"Der Drache verkörpert die Mächte des Chaos und des Bösen, welche das Leben der Menschheit zu vernichten drohen. Ein Gott oder göttlicher Held besiegt den Drache und stellt die Ordnung der Welt wieder her"*: là aussi, le dérèglement biologique à l'origine du développement des membres de cette créature monstrueuse rappelle le désordre moral ou civique[39].

---

[33] Deux dans le département du Finistère – dans le village de Guélen, commune de Briec et devant l'ancienne abbaye royale de Kerlot, commune de Plomelin – et un troisième dans le village de Saint-Mathieu, commune de Plouaret (Côtes-d'Armor) (J. TRÉVÉDY, 1888, p. 90): le premier de ces monuments aurait été encore visible en 1830 (ibid., p. 92). Dans une étude récente, J.-Y. ÉVEILLARD (2000, p. 25) y ajoutait une trouvaille faite peu après 1971 dans le hameau de Buzudic en Landudal, dans le Finistère.

[34] A Hommarting, Lutzelbourg et Hultenhouse (E. LINCKENHELD, 1931, p. 167).

[35] *"La situation de la croix ne permet pas de reproduction photographique, le croquis même est difficile à comprendre"* (R. THEURET, Survivances païennes sur des croix en Lorraine – "Le cavalier au Géant", in *L'art populaire en France* 2, 1930, pp. 41-45 [p. 44]).

[36] *Inventaire général des monuments et des richesses artistiques de la France. Commission régionale d'Alsace – Bas Rhin. Canton de Saverne*, Paris, 1978, p. 62. S'il conteste la présence d'un Jupiter foudroyant, J.-P. KIRCH (*Les anciennes croix surtout croix des champs en Lorraine*, Metz, 1938, pp. 100-101), qui veut voir sur ces crucifix la représentation d'un Dieu le père bénissant, précise toutefois *"... qu'il est probable que ces multiples monuments païens (...) aient déterminé nos ancêtres chrétiens à ériger (...) ces nombreuses croix..."* (p. 101, n. 12). Nous remercions ici Mireille-Bénédicte Bouvet, du Service régional de l'Inventaire de la Direction régionale des affaires culturelles de Nancy, de nous avoir signalé cette dernière référence (lettre du 9 janvier 2001) et Jean-Pierre Legendre, Conservateur Régional de l'Archéologie par intérim auprès de la Direction régionale des affaires culturelles de Lorraine à Metz, qui a bien voulu faire circuler notre demande de renseignements.

[37] L. VETTER, *Der heilige Georg des Reinbot von Durne*, Halle a. S., 1896, p. LXXVI.

[38] *RLAC* 4, sv. *Drache*, col. 226-250 [col. 229].

[39] Les variantes de créatures monstrueuses existantes demandent d'ailleurs quelques précautions dans leur identification: le dragon ailé de saint Michel ne sera pas à confondre avec celui que combat saint Georges ou avec certaines représentations du diable qui, à défaut de s'inspirer des anguipèdes, y tendront dans une mesure parfois impressionnante.

Le cavalier terrassant un monstre sera repris, à des fins de propagande parfaitement identiques que celui culbutant un anguipède, à l'époque de Charlemagne; même si le monstre vaincu par l'archange Michel n'a pas les mêmes signes de dégénérescence que nos anguipèdes hellénistiques[40], un cosmos strictement ordonné est à nouveau mis en parallèle avec une *imitatio* impériale, romaine-germanique cette fois-ci.

La similitude sera frappante entre les scènes au haut des colonnes à l'anguipède et les combats singuliers opposant saint Michel ou saint Georges au dragon: les deux fois, un cavalier en armes renverse un hybride. Les mêmes représentations équestres exploitées par l'imagerie militaire au fil des millénaires seront utilisées dans l'iconographie religieuse, païenne, puis chrétienne: le saint en armes a les mêmes origines que le cavalier cuirassé de l'Antiquité (supra, p. 45, n. 65). Durant la première moitié du 20ème siècle encore, les groupes statuaires à l'anguipède pouvaient être pris pour des représentations de saint Michel ou de saint Georges au dragon; une confusion qui trouve de nombreuses confirmations, comme dans le récit de la découverte du cavalier à l'anguipède de Neschers: *"Le 13 mars 1939, des ouvriers (...) mirent au jour une statue qui fut prise pour « un Saint-Georges terrassant le dragon »"* (A. MORLET, 1939, p. 3).

L'image du diable fera à son tour l'objet du même genre de transposition, et ceci, parfois, aussi de la part d'archéologues: dans l'article *Gigantes* de la *Real-Encyclopädie*, O. WASER (1918, col. 737) ne voyait-il pas des réminiscences d'anguipèdes hellénistiques dans le démon sur un tableau de l'*Immaculée Conception* de la Galleria degli Uffizi à Florence, dû à Erasme II Quellin d'Anvers (1607-1678)? B. RANTZ (1986, p. 278, n. 136) recourra aux hypothèses les plus aventureuses pour placer un anguipède de type classique à l'origine des serpents utilisés pour cette représentation du diable[41]. Dans la mesure où c'est la queue des reptiles qui est reproduite, elle propose comme modèle un monstre serpentiforme provenant d'une colonne de Germanie, dont les extrémités portant les têtes de serpent auraient été brisées au cours des siècles: des directives émanant du clergé catholique (ibid., p. 271) l'auraient imposé comme adversaire démoniaque de la Vierge Marie dans les représentations de l'Immaculée Conception...
Le cas de Guido Reni (1575-1642) est significatif: sur son tableau de *San Michel arcangelo*, il peindra bel et bien le diable piétiné par l'archange sous les traits d'un ophidien, encore que l'on ne puisse voir si, dans la pénombre, ses longs corps de serpents – mais y en a-t-il vraiment deux? – se terminent par une tête; doté de petites ailes de dragon, mais surtout parce qu'il est chauve, ce monstre paraît de toute manière n'avoir aucune origine antique[42]. La production de cet artiste est à prendre en considération, car en parallèle il est aussi l'auteur de gigantomachies: si aucune indication ne nous est donnée sur la monstruosité des personnages de celle visible à Rome quelques années après sa mort[43], celle de l'Athénée de Pesaro représente des géants complètement anthropomorphes[44], ce qui peut exclure que pour peindre le diable il se soit inspiré des anguipèdes de l'Antiquité. B. RANTZ (1986, pp. 273-281) répertorie plusieurs autres démons aux traits d'hybrides ophidiens, mais là aussi, le recours à un archétype antique ne trouve aucune confirmation.

La fin de l'Antiquité

Le chapitre précédent nous a permis d'établir les tendances qui se font jour dans l'interprétation des géants: leur version biblique, dans laquelle l'accent est mis sur le fait qu'ils seraient le fruit d'un accouplement contre nature, apparaît progressivement à côté des autres variantes de ces personnages, qui conserveraient plutôt une valeur allégorique. S'ils ont alors de grandes dimensions, nous déduirons des propos de FULGENCE (*aet. mund.* p. 135) que l'aspect des monstres est totalement anthropomorphe. Ecrivant autour de 500 de notre ère, au courant pourtant des choses de la mythologie (infra,

---

[40] *"... nell'immagine complessa dell'archangelo si erano andate accentuando, così in Oriente come in Occidente, le qualità del vincitore e del protettore potente della cristianità: in sostanziale parallelo, nel corso dell'VIII secolo, con il cresciuto impegno militare del potere politico (...) contro popolazioni aggressive ed estranee alla cristianità."* (G. TABACCO, Agiografia e demonologia come strumenti ideologici in età carolingia, in *Santi e demoni*, pp. 121-153 [p. 126]).

[41] Ce tableau reproduit un personnage enchaîné, dont les jambes sont certes remplacées par des corps de serpents, mais sans tête. Si certains auteurs ont cru voir dans le personnage foulé à ses pieds par la mère du Christ, un *"dragon avec beaucoup de têtes"*, c'est que plusieurs petits animaux s'agitent au milieu de l'entrelacs des corps de serpents.

[42] Il existe de nombreuses copies de cette œuvre, peinte en 1635 et actuellement dans l'église des capucins de la via Veneto à Rome. A Tours (A. FOHR, *Tours, musée des Beaux-Arts. Richelieu, musée municipal. Azay-le-Ferron, château*, Paris, 1982, p. 139, n° 208 [Inventaire des collections publiques françaises 27]) ou en Espagne, où A. E. PEREZ SANCHEZ (*Pintura italiana del s. XVII en España*, Madrid, 1965, p. 189) en a repéré au moins sept dans divers musées, représentant parfois la tête seule du saint; il est vrai qu'à le lire, il s'agirait d'une *"obra de las más copiadas en todo tiempo"*. Le tableau du Musée Cerralbo de Madrid – collection Madrazo n° 184 – serait en revanche de la main du maître, et correspondrait même à un *"primer pensamiento para el gran cuadro de Roma"* (ibid., p. 182). Une copie précoce de ce tableau – elle aurait été peinte autour de 1640 – se trouve au-dessus de l'entrée de la chapelle Saint-Gall de l'abbatiale de Beromünster (A. MEYER, *Stift und Stiftskirche St. Michael Beromünster*, Bern, 1999, p. 45 [Schweizerische Kunstführer 669/670]); en 1775, l'archange est reproduit presque tel quel par Josef Ignaz Weiss, pour décorer cette fois-ci le maître-autel de l'église principale: une similitude que personne ne paraît avoir relevée.

[43] *"Disegni di sua mano senza numero, e fra questi un'altro pensiero de'Giganti fulminati e qual disegno oggi è posseduto da' Signori Sacchetti in Roma"* et plus loin *"Fra le tante belle de Signori Sacchetti (...) il disegno grandissimo de' Giganti, che si tien coperto con gran riguardo, e venerazione..."* (C. C. MALVASIA, *Felsina pittrice, vite de pittori bolognesi* 2, Bologna-Roma, 1678, pp. 56 et 90).

[44] G. VACCAJ, *Pesaro*, Bergamo, 1909, figure à la p. 118 (Collezione di Monografie illustrate 42).

p. 132), il ne mentionne que la rencontre des anges avec les filles des hommes :

"Au début donc, la dépravation des anges, privée de ciel, s'enflamme et brûle des feux de la débauche et, contre les lois de la nature, s'unit à l'étreinte humaine. De cet accouplement dissemblable s'ensuit un gluant accouchement et, contre les lois de la nature, se présente et s'étire une masse gigantesque à la taille extraordinaire." (traduction F. M.).

Susceptible de nous intéresser puisqu'il exercera son ministère en Gaule voisine, quoique longtemps après les événements qui nous concernent, AVIT[45], évêque de Vienne entre 490 et 518, fait une description des géants dans laquelle les personnages mythologiques et bibliques, anthropomorphes ou ophidiens, ne sont qu'un :

"... ils avaient tous la même mère, mais leur souche, l'origine de leurs pères, le secret interdit de la communiquer. Si on veut se faire une idée de leur aspect, leur physionomie plus que leur conformation était celle d'un corps humain: le contour normal de leurs membres donnait l'impression qu'il s'agissait d'un homme, mais c'étaient leurs proportions gigantesques qui faisaient la différence. C'est la raison pour laquelle la Grèce, à son tour, dans l'imaginaire de ses mythes, exagéra leur laideur indicible en y ajoutant des masses informes et elle leur dessina un corps aux membres monstrueux. Jusqu'à la taille, ils avaient la forme d'un homme, mais le bas de leur corps s'achevait en de gigantesques serpents, en lieu et place de jambes. Tout noirs[46], ils portaient sur leur large cou des membres de demi hommes qui leur permettaient de se déplacer avec le torse et la tête tournés. C'est alors aussi qu'ils prirent l'habitude de lancer des invectives aux accents blasphématoires vers le ciel tonnant d'une terreur ordonnée et qu'ils firent retentir leurs pattes voraces d'un jet de venin. De la même veine, l'histoire mensongère de la guerre phlégréenne les imagina en train de soulever et jeter des roches dans un air que leur main immense, en les faisant tourner comme des javelots, parsema de montagnes, et les campagnes ainsi projetées allèrent jusqu'à ébranler le ciel. Voilà comment les poètes grecs ont chanté dans leurs vers menteurs la terreur que firent régner les géants des premiers temps. Et pourtant tout ce qu'il y avait de révoltés voulurent lutter dans un combat plein d'audace. Ne pouvant livrer bataille les armes à la main, ils conçurent des combats aux souhaits effarants. S'il n'est pas permis d'ajouter foi aux montagnes entassées sur les montagnes, je croirai pourtant, et à mon tour, que c'est bien ce qu'ont tenté ceux qui ont imaginé pouvoir ainsi, en élevant de leurs mains orgueilleuses des briques cuites et jointes de souple bitume, dresser de hautes tours jusqu'aux étoiles.." (*carm.* 4, 89-117 [*MGAA* 6, 2, pp. 238-239] – traduction F. M.).

C'est des méfaits d'une seule et unique famille de géants que l'humanité entière aurait toujours eu à pâtir : les Grecs les décrivirent sous des traits anguipèdes, uniquement pour les avilir encore plus.

Ailleurs, on semble avoir insisté sur l'aspect purement allégorique de ces créatures, tendant à démythifier les monstres anguipèdes, comme dans la présentation que fait Jean Malalas (491-578) du récit de la gigantomachie[47]. Dans le premier livre de sa *Chronique* (1, 3), il assimile les géants de la *Genèse* aux anguipèdes : pour les décrire, il utilise le commentaire du chronographe byzantin Timothée (~550-600)[48]. Voici ce que dit le récit de Jean MALALAS, dans la traduction de François Mottas :

"Le très sage Pisandre, poète grec d'après les temps de Moïse, a poétiquement évoqué les mêmes Géants sous l'aspect d'hommes nés de la Terre, avec des pieds de serpents, qui se permirent quelques audaces contre les forces célestes et divines. Il les surnomma "dracontopodes", ajoutant qu'ils furent frappés de divers châtiments par les dieux. Quant au très sage Timothée, il interpréta la même image en expliquant que le poète les avait qualifiés d'hommes aux pieds de serpents parce qu'ils avaient une mentalité de bêtes sauvages, ne tenant aucun compte des vertus humaines et n'ayant de pieds que pour marcher vers tout ce qui est malfaisant et criminel sur terre. C'est pour cette raison que la divinité qui régit le mouvement régulier du Soleil et de la Lune ordonna que les uns périssent sous le feu de la foudre, changea les autres en pierres, en fit transpercer certains par les traits fulgurants de la mort, déchirer d'autres comme par les blessures d'une lance, et engloutir le reste sous la masse. C'est ainsi que les Géants – ou "Dracontopodes" – finirent leur vie en périssant lamentablement."

Si l'aspect ophidien des géants ne laisse aucun doute, Timothée insiste bel et bien sur le message essentiellement symbolique que véhicule leur monstruosité.

A partir de la chute de Rome, K. WEITZMANN (1954, pp. 41-42) a montré le rôle joué par Constantinople comme seul vecteur de l'art antique. Non seulement vecteur, ajouterons-nous, mais filtre, dans la mesure où les Byzantins auront tout loisir d'éliminer les images païennes : ainsi à Pergame, lorsque l'autel de Zeus est démonté et les plaques sculptées récupérées pour la construction d'une fortification.

Le sort des géants de la Bible est différent puisque, en Orient en tout cas, il sera encore souvent question d'eux ; après avoir joui d'un grand prestige chez les Esséniens – les fragments d'au moins six manuscrits différents en ont été mis au jour à Qumrân (J. T. MILIK, 1986, p. 309) –, le *Livre des géants*

[45] Alcimus Ecdicius Avitus était un des derniers dépositaires de la culture latine classique ; il était issu d'une famille de l'aristocratie gallo-romaine, une classe sociale d'où proviendront de nombreux prélats, une fois les élites converties.

[46] Comme les géants de Silahtaraǧa (supra, p. 56).

[47] D'après l'édition partielle de R. KEYDELL (Die Dichter mit Namen Peisandros, in *Hermes* 70, 1935, pp. 301-311 [pp. 304-305]), établie à partir de la version slavonne, cette gigantomachie serait due à Pisandre de Laranda, contemporain d'Alexandre Sévère (222-235). Les chercheurs australiens qui ont publié ce texte à une date plus récente ont retenu Pindare plutôt que Pisandre (*The Chronicle of John Malalas*, traduit par E. et M. JEFFREYS et R. SCOTT, Melbourne, 1986 [Byzantina Australiensa 4]).

[48] R. LAQUEUR le situe de manière bien approximative entre Julius Africanus (~195-240) et Jean Malalas (*RE* 2. Reihe, 12. Halbband, sv. *Timotheos*, col. 1339, n° 16).

devint l'un des ouvrages les plus importants de la religion manichéenne, dont il illustrait à la perfection un des traits caractéristiques : le fondateur Mani (216-274/277) avait recopié le *Livre des géants* contenu dans le *Livre d'Hénoch*, d'où il a disparu entre-temps, les chrétiens l'ayant fait détruire en raison de l'importance qu'il avait pris chez les manichéens, le remplaçant par le *Livre des Paraboles*; il se l'était attribué afin de le placer parmi les sept écrits fondamentaux de son mouvement. Selon J. T. MILIK (1976, p. 338), autour du 7ème siècle après J.-C., cette version aurait été reprise par les communautés juives vivant dans l'empire sassanide[49] ; à aucun moment ces monstres ne paraissent avoir comporté l'un ou l'autre trait ophidien.

Les deux catégories de créatures – anguipèdes et anthropomorphes – sont répertoriées dans les lexiques de l'époque : leurs monstruosités respectives – le gigantisme des géants de la Bible est à compter parmi elles – ne sont plus qu'une possibilité parmi d'autres types d'hybridations. Dans le traité anonyme *De Monstris et Bellvis*, sorte de dictionnaire remontant au 6ème siècle et dont le manuscrit du 10ème siècle a été publié par J. BERGER de XIVREY (1836), l'auteur antique a rédigé un bestiaire à partir des ouvrages, essentiellement d'écrivains latins, dont il a extrait toutes les données en rapport avec les monstres ou les bêtes extraordinaires. Si nous ne pouvons porter aucun jugement sur les origines de cette source, son manuscrit, tombé dans l'oubli, ferait partie d'un ensemble dont l'authenticité n'est pas contestée[50]. Là aussi, on distinguait les *dracontopodes* de la mythologie grecque – anguipèdes aux queues de serpent remplaçant les jambes[51] – des *gigantes* proprement dits (J. BERGER de XIVREY, 1836, p. 189), hommes de grande taille.

Toute doctrine ou interprétation commune à laquelle auraient renvoyé les divers auteurs fait cependant défaut, tout comme il est impossible de mettre en évidence une évolution chronologique dans l'aspect des géants.

Le Moyen Age

Si, durant tout le Moyen Age, il existe bel et bien une interruption dans l'exploitation du géant mythologique, les prétextes justifiant une récupération des serpentiformes hellénistiques n'auraient pourtant pas manqué : songeons aux origines chthoniennes qu'ils étaient susceptibles de partager avec le diable, omniprésent dans la culture médiévale. L'hybridation des serpents affublés d'une tête humaine, apparaissant à plus d'une reprise dans les illustrations de l'épisode biblique d'Adam et Eve au jardin d'Eden[52] n'est pas, elle aussi, sans rappeler les monstres ophidiens de l'Antiquité.

Rien n'indique une quelconque monstruosité des géants chez RABAN MAUR, abbé de Fulda, puis archevêque de Mayence, qui les décrit à deux reprises dans ses énumérations ou ses lexiques. Ils figurent une première fois dans le *De Universo* 7, 7 (*PL* 111, col. 196C), rédigé autour de 844 ; ils sont classés parmi les créatures monstrueuses de la mythologie et les autres malformations de la nature, au même titre, par exemple, que les individus *"cum sex digitis nati"*. Fruit de l'accouplement des anges avec les filles des hommes, ils ne sont guère que des créatures de grande taille, ce en quoi paraît résider leur monstruosité. Une seconde fois ils sont mentionnés dans les *Allegoriae in sacram scripturam*, sv. *Gigas* (*PL* 112, col. 946A à C), dans l'énumération des usages faits de ce mot-là ; les renvois sont à nouveau exclusivement bibliques, et on ne trouve aucune allusion à leurs jambes ophidiennes.

Il en sera de même au chant 31 de l'Enfer de la *Divine Comédie*, où Dante met en parallèle le mythe païen des géants qui se sont soulevés contre Jupiter avec le récit biblique des anges révoltés et de Nemrod[53]. Dans sa description des géants jetés en Enfer pour avoir osé défier le roi de l'Olympe, il dit qu'on ne les voit qu'à partir du nombril, laissant planer un doute pour le moins frappant quant à une éventuelle connaissance de sa part de leur monstruosité ophidienne[54]. En tout cas, sa familiarisation avec LUCAIN (9, 656)[55] – tandis qu'il cite aussi le nom de Virgile (*Inf.* 31, 133) – lui aurait permis d'accéder à pareille information. Au 14ème siècle, les miniatures illustrant les manuscrits de la Divine Comédie représenteront les géants sous des traits entièrement anthropomorphes[56].

Le recours aux thèmes iconographiques du passé a connu des phases alternées, liées à l'intérêt des souverains médiévaux pour les études classiques et l'art antique. Presque totalement négligées à l'époque mérovingienne, ces disciplines ont connu une période particulièrement favorable sous l'influence de

---

[49] J. T. MILIK, Turfan et Qumran. Livre des Géants juif et manichéen, in *Tradition und Glaube. Festgabe für Karl Georg Kuhn zum 65. Geburtstag*, Göttingen, 1971, pp. 117-127 [p. 126] et supra, p. 114, n. 40.

[50] Ce texte fait en effet suite aux *Fables* de PHÈDRE sur le manuscrit utilisé pour leur première édition, par Pierre Pithou en 1596, puis pour celle moderne, due à Alice Brenot et parue aux Belles Lettres en 1969.

[51] *"Ferunt fabulae Graecorum homines immensis corporibus fuisse, et, in tanta mole, tamen humano generi similes, nisi quod caudas draconum habuerunt: unde et graece* dracontopodes *dicebantur."* (Cité à partir de J. BERGER de XIVREY, 1836, p. 168).

[52] Un exemple parmi tant d'autres, remontant au milieu du 14ème siècle, chez T. PAROLI, Santi e demoni nelle letterature germaniche dell'Alto Medioevo, in *Santi e demoni*, pp. 411-489 [fig. 20].

[53] R. LEMAY, Mythologie païenne et révélation chrétienne éclairant la destinée humaine chez Dante : le cas des géants, in *Revue des Etudes Italiennes* 11, 1965, pp. 237-279 [p. 240].

[54] *"... sappi che non son torri, ma giganti,*
e son nel pozzo intorno da la ripa
da l'umbilico in giuso tutti quanti" (*Inf.* 31, 30-33).

[55] *"... les géants aux pieds couverts de serpents."*

[56] G. PADOAN, *Enciclopedia dantesca* 3, Roma, 1971, sv. *giganti*, pp. 160-163 [p. 161].

Charlemagne. Après une nouvelle phase d'oubli, elles feront l'objet d'un engouement croissant dès le début de l'ère romane, et ceci jusqu'au moment où, au 13ème siècle, les souverains de l'époque mettront un terme à l'autonomie des universités, interrompant le développement de ce que certains chercheurs ont considéré comme une première expérience humaniste. Un renouveau d'intérêt se fera sentir au 15ème siècle, répercuté dans le reste de l'Europe grâce aux relations entretenues avec l'Italie[57], l'invention de l'imprimerie permettant de vulgariser les textes retrouvés par les savants italiens. Une observation majeure s'impose ici : malgré nos recherches, aucun géant n'est apparu dans l'art roman. Dans son *Iconographie de l'art chrétien*, L. REAU[58] ne répertoriait aucun anguipède parmi les monstres semi-humains.

Si, comme pour les gemmes, quelques rares représentations de géants anguipèdes ont continué de circuler depuis l'Antiquité, ces objets figurés ont eu une diffusion discrète, restant dans des bibliothèques ou dans les collections personnelles des souverains. Les géants de la Bible, monstrueux eux aussi en raison de leur forte taille, prendront temporairement la relève des serpentiformes de la mythologie, mais finiront à leur tour par tomber dans l'oubli. Ce n'est qu'avec la Renaissance et la fascination renouvelée pour le passé caractérisant cette période que la réinvention systématique des récits des auteurs anciens permettra la récupération de nombreux épisodes mythologiques.

[57] J. ADHÉMAR (1939, p. 36) signale une tentative de reprise des études classiques en France vers 1380, sous l'influence de Pétrarque.
[58] *Introduction générale*, vol. 1, pp. 118-124 (Paris, 6 volumes, 1955-1959).

IX. La Renaissance[1]

Tandis que l'archétype hellénistique est le géant musclé aux serpents courts et trapus, la Renaissance ne présente que des personnages anthropomorphes. D'une part les artistes n'auront à leur disposition qu'un nombre restreint de sources antiques dans lesquelles, contrairement aux monuments illustrant la gigantomachie, on n'aura pas recours aux créatures anguipèdes ; d'autre part, les personnages repris de ces récits – qu'ils fussent bons ou mauvais – seront en premier lieu vecteurs des canons de la beauté humaine, l'esthétique humaniste du corps classique s'opposant à la représentation de monstres hybrides[2].

La reprise du thème

La Renaissance verra un développement spectaculaire des utilisations de la gigantomachie, mais les protagonistes de cet épisode se caractériseront dans tous les cas par leur anthropomorphisme. Nous n'avons trouvé aucun texte permettant d'affirmer que les géants de l'Ancien Testament auraient été à l'origine des gigantomachies de la Renaissance, et ceci bien que, comme aux débuts du christianisme, on ait continué d'affirmer la primauté des protagonistes du récit biblique[3]. Ainsi, N. CONTI ne mentionne pas les personnages bibliques dans ses *Mythologiae* (infra, p. 133, n. 17), et ce n'est que beaucoup plus tard qu'un de ses éditeurs, qui connaissait le passage des *Antiquités judaïques* de FLAVIUS JOSÈPHE, cité plus haut (supra, p. 115), saisira cette occasion pour remettre en question certaines des conclusions de l'historien juif : les démons du récit biblique n'ayant pas de semence, ils n'auraient pas pu féconder les femmes des hommes pour donner naissance aux géants[4].

L'hommage à Charles Quint

Dans la mesure où ils connaissaient les récits mythologiques exaltant les exploits de Jupiter, les admirateurs de Charles Quint allaient pouvoir à leur tour assimiler sans difficultés l'empereur romain-germanique à ce dieu-là, lui assurant une majesté qui n'en céderait qu'à celle de Dieu lui-même : cette démarche ne nous étonnera point, partant d'Italie, foyer de la Renaissance[5].

C. FURLAN (1985, p. 78, n. 11) a relevé que dans la préface de l'édition de Venise de 1563 des *Transformationi* [d'Ovidio] traduites par L. DOLCE, Gabriel Giolito (~1510-1578) qui en est l'éditeur, cite nommément Charles Quint comme l'exterminateur des géants révoltés ; s'il est vrai que le souverain romain-germanique n'a jamais été reconnu sous les traits de Jupiter auquel on aurait donné son visage[6], les gigantomachies sont utilisées pour illustrer les combats qu'il a menés tout au cours de son règne[7]. Ainsi lit-on sous la plume de P. ARETINO[8] :

---

[1] Nous remercions le Professeur Caterina FURLAN pour son aimable relecture de ce chapitre et pour les importantes informations dont elle nous a fait bénéficier.

[2] *"... quando Giove fulmina i giganti ; dove sono molti ignudi maggiori del naturale, molto begli"* (G. VASARI, 1880, p. 615).

[3] Nous avons vu ce qu'en écrivait Origène (supra, p. 115). LUTHER soutiendra lui aussi que c'est l'histoire de Babel qui a inspiré la légende des géants tentant de détrôner Jupiter (*Commentaire de la Genèse*, traduit par R.-H. Esnault, Genève, 1975, n. 2 à la p. 401, qui renvoie aux *D. Martin Luthers Werke*. Kritische Gesamtausgabe 42. Band, Weimar, 1911, p. 411, l. 3-5).

[4] Il s'agit de l'adaptation, par J. BAUDOUIN, de la traduction française de J. DE MONTLYARD (1627, p. 645) ; les *Antiquités judaïques* sont mentionnées au livre 6, à la fin du paragraphe consacré aux géants. Elles n'apparaissaient par contre pas dans l'édition de Venise, 1567, p. 196 (*The Renaissance* 11) et, comme l'édition de Padoue, 1615, p. 344 (*The Philosophy* 13), postérieure à la mort de N. CONTI, autour de 1580, ne comporte toujours pas cet ajout, celui-ci est vraisemblablement dû à une traduction successive.

[5] De la même façon que les Attalides se diront les descendants d'Hercule, au travers de son fils Téléphe, fondateur mythique de Pergame (B. VIRGILIO, *Gli Attalidi di Pergamo*, Pisa, 1993, p. 58 [Studi ellenistici 5]), Charles Quint sera souvent assimilé à ce héros majeur de la mythologie (G. BRUCK, Habsburger als "Herculier", in *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien* 50, 1953, pp. 191-198).

[6] Peut-être pourrions-nous repérer le visage d'un de ses généraux qui, ayant commandité un tel monument et ne revendiquant pas la place centrale, se serait au moins trouvé aux côtés de Jupiter sous les traits d'une autre divinité.

[7] *"Quanto alla fortuna rinascimentale del tema, sono convinta che il revival cinquecentesco sia legato alla figura di Carlo V."* (lettre de Caterina Furlan du 6 avril 1999).

[8] *Il primo libro delle Lettere*, Bari, 1913, lettre 130, adressée à Charles Quint et datée de 1537, pp. 153-154.

"... ecco le turbe dei grisoni, ecco la moltitudine degli svizzeri, ecco le schiere dei taliani, ecco i cavalli infiniti, ecco le navi innumerabili, ed ecco il Turco. Ma che è e che sarà? che fanno e che faranno? Mentre che essi minacciano contra de l'imperadore... paiono i giganti stolti, che posero i monti sopra i monti, e Nembrotte che fece la torre, presumendosi di levare Iddio del seggio..."[9]

Comme le précise A. CHASTEL (1960, p. 203), les mises en parallèle avec l'Antiquité sont nombreuses, nous assistons à un *"... retour à la statue équestre; et ses exploits guerriers sont évoqués à travers les exemples romains qui peuvent le mieux leur correspondre..."* A plusieurs reprises la monture de Charles Quint foulera à ses pieds les ennemis qu'elle a renversés (ibid., pl. 11, fig. 1 et 2): l'iconographie païenne sera récupérée d'autant plus facilement qu'il prend modèle sur César – les compositions où il est célébré comme l'héritier des empereurs romains seront fréquentes – et son combat contre les hérétiques pourra être mis en parallèle avec la victoire de Constantin sur Maxence: *"La Rome des César est, pour ainsi dire, intégrée à la Rome pontificale."* (J. JACQUOT, 1960, p. 484)[10].

Les monuments antiques richement décorés omniprésents dans la péninsule offraient un tel choix que les plus significatifs d'entre eux ne pourraient qu'être immédiatement mis en rapport avec l'empereur pour contribuer à sa glorification et à l'exaltation de ses exploits; pourtant, nous avons démontré (supra, p. 121) la totale absence de gigantomachies antiques dans la Rome de la Renaissance. Dans les autres provinces du Saint-Empire, si des géants peuvent apparaître lors de fêtes en l'honneur du pouvoir impérial, il s'agira généralement de personnages de grande taille repris au folklore local, et chez lesquels ne peut être mise en évidence aucune réminiscence antique.

Le thème de l'empereur vainqueur des géants sera utilisé pour commémorer la fin d'une longue période de guerres en Europe, culminant avec la prise de Rome, quand Charles Quint réussit à imposer sa *Pax Augusta*. Mais l'origine exacte de la récupération de ce sujet mythologique en faveur du souverain espagnol reste cependant impossible à déterminer.

Les traductions d'auteurs antiques

La gigantomachie est le plus grand succès guerrier de Jupiter et bénéficiera d'une grande diffusion par les éditions successives des *Métamorphoses* d'OVIDE: elles seront un instrument de travail indispensable pour les artistes de la Renaissance à la recherche de thèmes à exploiter dans les créations destinées aux palais des grands seigneurs de la péninsule. Au Palazzo del Te, à Mantoue (infra, p. 139), les *Métamorphoses* sont à l'origine de la gigantomachie, mais elles inspirent aussi la décoration d'une des salles voisines de celle des géants (F. HARTT, 1950, p. 161). Les adversaires des Olympiens, qui ne sont pas anguipèdes, ne présentent aucun parallèle iconographique[11] avec les représentations qui nous sont parvenues de l'Antiquité et tout au plus Giulio Romano se serait-il inspiré de la *Théogonie* d'HÉSIODE pour compléter les *Métamorphoses*. Même si, contrairement à la proposition de A. VON SALIS (1940, p. 143, n. 3)[12], le rapport avec l'iconographie antique nous paraît impossible à établir, l'étroite dépendance de la littérature latine ne fait ici aucun doute: elle est même la seule source d'inspiration envisageable.

C'est en effet principalement dans les *Métamorphoses* et la *Théogonie* que les peintres de la Renaissance ont cherché leurs modèles (C. M. BELFANTI, C. TELLINI PERINA, G. BASILE, 1989, p. 30); tout au plus, malgré leur datation tardive, y ajouterons-nous les *Mythologiarum libri tres* de FULGENCE (J. SEZNEC, 1993, p. 107 et supra, p. 127), où n'apparaît d'ailleurs aucune allusion à la gigantomachie.

---

[9] Nemrod (supra, p. 114), était roi de Babylone, ville où Jérémie (51, 53) place précisément la construction de la *"tour dont la tête arrivera jusqu'au ciel"* (*Gn* 11, 4).

[10] C. FURLAN (1985, p. 78, n. 12) signale que la gigantomachie aurait aussi été récupérée dans le but d'illustrer la lutte des pontifes romains contre les hérétiques: ainsi G. AMALTEO dédia-t-il une *Gigantomachia eretica* (*In Trium fratrum Amaltheorum Carmina*, Amstelaedami, 1689, p. 1) à Paul IV qui avait occupé le siège pontifical de 1555 à 1559. A la Contre-Réforme, on assistera à une reprise de ce thème, ainsi au palais Barberini à Rome (infra, p. 145), où la scène de Minerve terrassant les géants fait partie d'un ensemble représentant le *Trionfo della Divina Provvidenza*, la déesse de la guerre symbolisant alors la Sagesse (G. MAGNANIMI, 1983, p. 116).

[11] Notre constat se limite à la similitude des gestes comme stéréotypés de certains des personnages: dans ce cas il s'agit de Pluton maniant une fourche à deux dents (C. M. BELFANTI, C. TELLINI PERINA, G. BASILE, 1989, p. 30, fig. 10), que nous mettrons en rapport avec la figure de Neptune sur la façade des thermes de Sens (supra, pp. 54-55) inaccessible à l'époque, puisque scellée dans les fondations de l'enceinte du Bas-Empire (fig. 69 et 70). Une comparaison possible aussi avec le Poséidon de l'Hécateion de Lagina (fig. 27).

Pour B. RANTZ (1986, p. 276), des ressemblances frappantes peuvent être observées sur le tableau d'Erasme II Quellin mentionné plus haut (supra, p. 127). Le géant, anthropomorphe et ailé, qu'Athéna saisit par les cheveux sur la frise du Grand autel de Pergame, est mis en rapport avec le diable, ailé et anguipède, qu'écrase la mère du Christ: mais ici, ce sont *des queues* de serpents qui disparaissent au bord du tableau. L'auteur ne pouvait naturellement connaître l'original pergaménien. O. WASER (1918, col. 737) décrivait pourtant ainsi le démon peint sur ce tableau: *"dieser gefesselte, schlangenbeinige und geflügelte Gigant zeigt überraschende Übereinstimmung in Bewegungsmotiv, Kopfhaltung, Gesichtstypus und -ausdruck mit dem "Alkyoneus" im Pergamenerfries."*

Dans un ordre différent, nous pourrions relever aussi la similitude des représentations du foudre de Jupiter à toute époque: sur quelques peintures de la Renaissance, cet attribut ne va pas sans rappeler les pièces métalliques figurant l'éclair sur certains groupes à l'anguipède de Germanie, mais aussi le foudre trouvé à Bad Bubendorf (supra, p. 46). Visible sur de nombreux autels à l'époque romaine, il est utilisé de nos jours dans le "logo" de la plupart des entreprises d'électricité ou sur les parements des soldats des unités de transmissions de nombreuses armées...

[12] *"Dagegen glaube ich einer bildlichen Tradition auf der Spur zu sein, die unverkennbar aus antiker Quelle kommend, bis in die Hochrenaissance, ja noch weiter, bis in das späte siebzehnte Jahrhundert reicht!"*

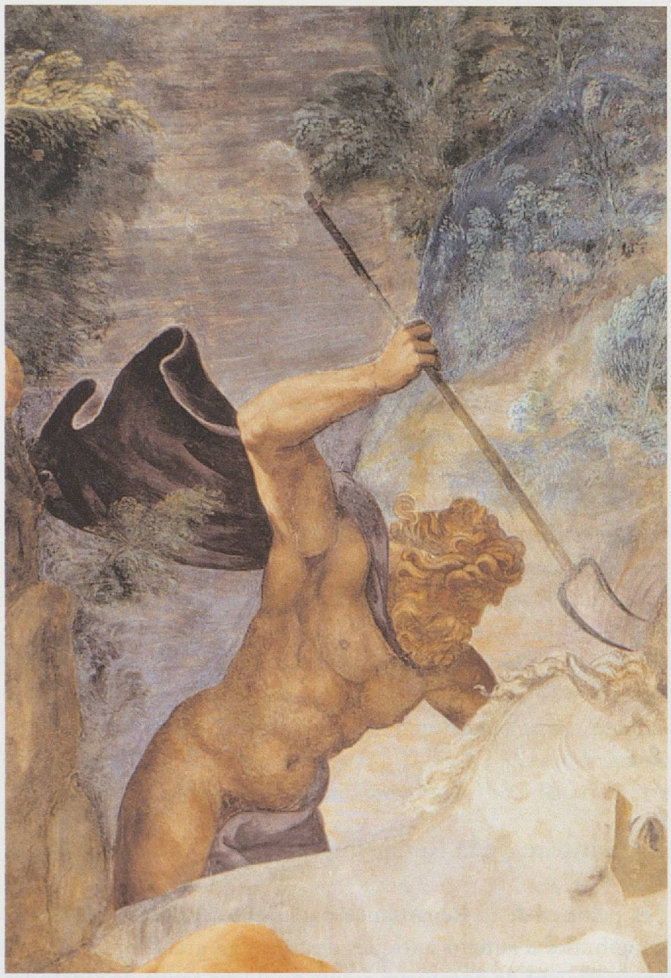


Fig. 69. Pluton à la fourche dans la camera dei Giganti du Palazzo del Te à Mantoue.

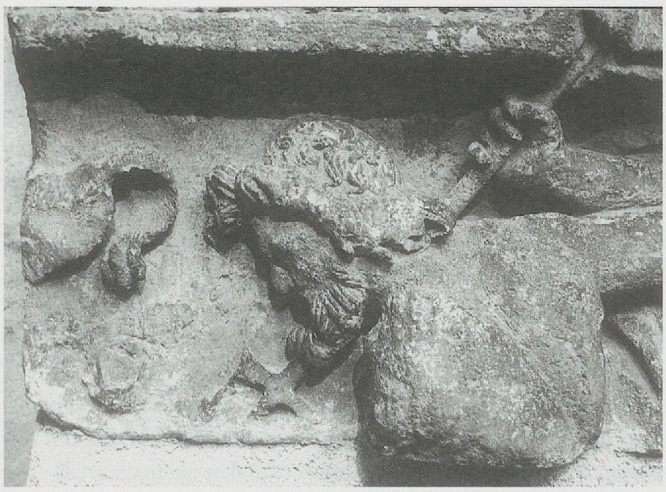


Fig. 70. Neptune au trident sur la façade des thermes à Sens.

L'ensemble des éditions illustrées des *Métamorphoses* représente des géants anthropomorphes[13] et plus tard il en ira de même des commentaires des *Odes* d'HORACE[14], dont il convient de rappeler que de toute manière lui aussi ne mentionnait pas la monstruosité des géants. Par ailleurs, comme nous le savons aussi par Giorgio Vasari (supra, p. 131, n. 2), l'esprit même de l'art de la Renaissance ne pouvait qu'inciter à privilégier la peinture de personnages susceptibles de répondre aux canons de la beauté humaine[15], malgré que de son côté B. RANTZ (1986, p. 279) parle d'une *"vogue de figures mi-humaines, mi-animales"*.

Au milieu du 16ème siècle naîtra en Italie une véritable tradition mythographique (J. SEZNEC, 1993, p. 263) : de 1548 à 1556 paraissent trois manuels dus à L.G. GYRALDI[16], N. CONTI[17] et V. CARTARI (1556).
Ces auteurs tarderont à prendre en compte les nombreuses œuvres d'art décorant les palais des princes de l'Eglise au gré des découvertes effectuées au cours des fouilles que ces derniers faisaient exécuter à Rome : à ce moment-là, les collections regorgeront de marbres et de bronzes, inventoriés, faisant l'objet de publications, comme le catalogue d'Ulisse Aldrovandi mentionné plus haut (supra, p. 121). Tout au plus essaieront-ils de reprendre à la lettre des descriptions détaillées qu'ils avaient trouvées dans des textes classiques[18].

Par la suite, J. SPENCE (1699-1768), dont le traité *Polymetis*[19] était destiné aux artistes contemporains, soulignera les difficultés qu'il y avait à reproduire une créature mythologique à partir d'un texte uniquement, insistant sur la complémentarité

[13] Ainsi sur la planche 4 de l'édition de Venise, 1558, des *Transformationi* [d'Ovidio] traduites par L. DOLCE (1508-1568), biographe de Charles Quint, et dont la paraphrase des *Métamorphoses* aurait été la plus importante de la Renaissance. Les illustrations sont reprises dans l'édition de 1568 de L. DOLCE, qui est celle que nous avons consultée.
Il en sera de même sur les planches gravées par Crispin van de Passe (~1565-1637) et destinées à illustrer une édition qui n'est pas précisée (C. VAN DE PASSE, *Metamorphoseon Ovidianorum*, Cologne, 1602, volume de planches sans pagination [*The Philosophy* 8]).
[14] Ainsi sur la planche en regard de la p. 174 de l'édition d'Anvers, 1612, des *Horatii Emblemata* (*The Philosophy* 10) de O. VAN VEEN (1556-1629) : les géants, entassent des rochers vers le ciel *"s'efforçant de mettre le Pélion sur l'Olympe ombragé"* (HORACE, *carm.* 3, 4, 51-52).
[15] Le cyclope Polyphème participant à la gigantomachie du Palazzo del Te de Mantoue fait ici figure d'exception.
[16] *De deis gentium varia et multiplex historia in qua simul de eorum imaginibus...*, Bâle, 1548.
[17] *Mythologiae sive explicationum fabularum libri decem*, Venise, 1551.
[18] Bolognino Zaltieri, qui grava les planches de l'édition de Venise de 1571 des *Imagini* de V. CARTARI, s'inspire des descriptions que PAUSANIAS avait faites au cours de son voyage en Grèce : ainsi celle de la statue de Junon par Polyclète à Corinthe (2, 17, 4). De même (planche de la p. 273), il représentera Borée à partir des données transmises par le géographe grec (5, 19, 1) : *"ne dice come ei fosse fatto se non che in vece de piedi haveva code di serpenti."*
[19] Londres, 1747 (*The Renaissance* 41).

entre les sources écrites et les monuments antiques, les unes ne pouvant être interprétées sans la connaissance des autres :
"I think therefore there can be no room to doubt, that some of the best comments we could have on the antient poets, might be drawn from the works of the artists, who were their contemporaries; and whose remains often present to our eyes the very things, which the others have delivered down to us only in words." (p. 285).
Son appréciation sur les géants anguipèdes – les seules représentations dont il avait pu disposer à l'époque étaient celles des pièces de monnaie et des gemmes – nous est fort précieuse :
"The poets, in speaking of these monsters, say that they had snakes instead of legs. How that could be is not so easily conceived without the assistance of the works of the antient artists; in which they are often represented going off at the thighs into two vast serpents..." (p. 278).
Il illustre son propos par la reproduction d'une cornaline – *"a Cornelian"* – de la collection du grand-duc de Toscane, qui n'est autre que la sardoine de Florence reprise par F. VIAN (*LIMC* 51).

Récupérations du thème mythologique

B. GUTHMÜLLER (1977, p. 38) voit dans les nombreuses possibilités d'utilisation de la figure du géant la raison de la prédilection dont ce personnage faisait l'objet : les artistes auraient pu l'exploiter pour exprimer leurs sensibilités esthétiques et il leur permettait en outre d'illustrer divers préceptes moraux ou religieux. Dans ce dernier registre, deux motivations à ce réemploi semblent s'être fait jour : l'évocation de l'impiété d'une part, sans que soit forcément mentionné celui qui châtiera les mécréants ; d'autre part, la possibilité d'intégrer à la représentation celui qui précisément leur infligera la punition.
Un choix dans les introductions aux paraphrases de diverses éditions des *Métamorphoses* d'OVIDE et parmi les traités mythologiques de la Renaissance proposés par B. GUTHMÜLLER (1977, p. 38, n. 12) laisse clairement entendre que les géants sont l'allégorie de ces personnes impies qui ont osé défier le Seigneur : *"... gli huomini empi, malvagi, e sprezzatori di Dio..."* (V. CARTARI, 1556, f76r) ; *"... gli huomini ribelli della religione, i quali sono perciò fulminati nelle pene infernali"*[20] ; *"... i Superbi Tiranni, i quali con le loro forze deboli, e mortali, pensano arrogantemente di esser uguali a Dio immortale, et onnipotentissimo, onde fulminati poi dalla giustissima ira sua per vendetta rimangono spenti insieme con la superbia loro..."*[21]
G. SABINUS (1589, pp. 12-13) précisait l'utilisation faite de ce thème mythologique :
"La Gigantomachie peut s'appliquer aussi aux ennemis de l'Eglise qui, soit par une fausse doctrine, soit par la force, essaient de saper les bases de la vraie religion. Les saintes Ecritures attestent en effet que les Géants étaient des hommes étrangers au vrai culte de Dieu et à la justice." (traduction F. M).

Parfois, cette allégorie sera utilisée pour fustiger les princes et les seigneurs qui se seraient mal conduits :
"... tengo che i Giganti oltre ai cattivi uomini significhino segnatamente i cattivi Signori..."
L'auteur de ces lignes destinait même ce récit à l'éducation des jeunes gens, pour les besoins de laquelle une scène de gigantomachie aurait dû figurer en bonne place dans la maison familiale, le sort des révoltés devant rappeler la toute-puissance divine :
"E V[ostra] S[ignoria] vuole che in casa sua si vegga che Dio è sopra loro; e che i suoi figlioli imparino a riverirlo, e non essere ingiusti, nè insolenti con gli altri." (A. CARO, 1961, p. 213, 3-4).

La peinture de la Renaissance

Les peintres de la Renaissance paraissent s'être inspirés de ces paraphrases d'auteurs antiques destinées au grand public et qui comportaient de nombreux ajouts qu'il leur arriva de reprendre tels quels. Ce qui est toutefois remarquable, c'est que ces réalisations picturales sont précoces par rapport à la période de grande diffusion des textes antiques et des autres écrits susceptibles de comporter le récit de la gigantomachie : une diffusion à laquelle, à l'inverse, ces grandes fresques pourraient donc avoir contribué[22].

La première mention d'une peinture de la gigantomachie que nous ayons repérée est celle d'une œuvre réalisée à Venise par Giorgione (1477/78-1510), et aujourd'hui perdue[23]. A défaut d'avoir entendu parler du géant anguipède dont Cyriaque d'Ancône, voyageant pour la Sérénissime, avait ramené un dessin

[20] F. TURCHI, *Le Metamorfosi di Ovidio*, ridotte da M. Gio. Andrea dall'Anguillara in ottava rima, Venezia appresso B. Giunti, 1592, p. 6.
[21] G. OROLOGGI, *Le Metamorfosi di Ovidio*, ridotte da M. Gio. Andrea dall'Anguillara in ottava rima, Venezia presso M. A. Zaltieri, 1598, f 12v.
[22] Nous avons renoncé à répertorier les scènes de gigantomachies sur les objets mobiliers, comme, par exemple, la représentation des géants foudroyés par Jupiter sur un récipient de pharmacie, décoré par Orazio Fontana († 1571), de la collection du Palazzo Apostolico de Loreto (F. GRIMALDI, *Loreto. Palazzo Apostolico*, Bologna, 1977, p. 87, n° 430 [Musei d'Italia. Meraviglie d'Italia 11]).
[23] Dans sa vie de Giorgione, C. RIDOLFI (*Le Maraviglie dell'Arte*, Venezia, 1648, vol. 1, p. 79) décrit un des caissons peints par l'artiste dans une maison patricienne de la cité lagunaire : *"Apparivano in altre i Giganti abbattuti dal fulmine di Giove, caduti sotto il peso di dirupati monti, Pelio, Olimpo & Ossa"*, qui sont précisément les montagnes mentionnées par OVIDE (*met.* 1, 154-155). Certaines des œuvres d'art que Carlo Ridolfi attribue à Giorgione paraissent toutefois devoir être remises en question : il est vrai que par endroits sa biographie du peintre semble avoir été romancée, et ce n'est pas sans raison que T. PIGNATTI (1978, p. 27) le place à l'origine du "mito di Giorgione" : *"La novità più rilevante della trattazione ridolfiana è la quantità di opere attribuite all'artista, in totale sessantacinque : troppe, evidentemente anche di fronte alle considerazioni che in quel tempo fiorisce a Venezia la moda delle imitazioni"*.

de l'*agora* d'Athènes (supra, p. 123), il pouvait fort bien avoir débattu des géants anthropomorphes des *Métamorphoses* dans un des cénacles antiquisants de la cité des doges. Celui d'Ermolao Barbaro[24] était devenu une académie en 1484, tandis que le cercle des amis de l'imprimeur Aldo Manuzio[25] était fréquenté par le futur cardinal Bembo, poète, grand collectionneur d'antiquités et référence incontournable dans les recherches sur la gigantomachie (n. 31 ci-dessous) que T. PIGNATTI (1978, p. 50) place d'ailleurs parmi les amis de l'artiste.

Ce serait ensuite Giovanni da Pordenone (-1482-1540) qui exploita ce thème pour décorer la voûte de l'église de Santa Maria di Campagna à Piacenza entre 1530 et 1532[26], dans un contexte exclusivement religieux, à l'inverse des utilisations des géants à Gênes et à Mantoue entre 1532 et 1534[27] : celles-là seront purement politiques, comme d'ailleurs la fresque que ce même Pordenone peindra peu après sur la façade du Palazzo Tinghi à Udine. Les contacts de Giovanni da Pordenone avec les autres artistes ayant traité ce sujet sont extrêmement restreints : si à Gênes il a travaillé avec Perino del Vaga[28], il n'aura jamais l'occasion de rencontrer Giulio Romano ou Giovanni da Udine, ce dernier venant comme lui du Frioul, région où tous deux furent très actifs.

Les exploitations suivantes de la gigantomachie seront précisément l'œuvre de Perino del Vaga (1501-1547), Giulio Romano (1492/1499-1546) et Giovanni da Udine (1487-1564) : après avoir été les élèves de Raphaël, ces trois peintres comptèrent parmi ses proches collaborateurs à Rome (N. DACOS – C. FURLAN, 1987, p. 9), restant ensemble sur certains chantiers après la mort du maître en 1520 (N. DACOS – C. FURLAN, 1987, pp. 110-111). Leur connaissance de l'épopée sacrilège peut s'expliquer de deux façons au moins :

- D'après C.G. ARGAN[29], reprenant les propos de Giorgio Vasari sans donner toutefois de référence exacte, Raphäel aurait eu dans son atelier une importante documentation, composée de textes d'auteurs anciens et d'objets antiques ; il est donc fort probable que s'ils ne la connaissaient pas encore, ils purent découvrir l'existence de la gigantomachie en parcourant ce matériel.
- Bien avant de se lancer dans la réalisation de leurs gigantomachies respectives, Perino del Vaga, Giulio Romano et Giovanni da Udine travaillèrent autour des années 1516-1519[30] pour le cardinal Pietro Bembo : c'est à lui que s'était adressé le Politien en 1493, lorsqu'il cherchait des informations sur les géants[31]. Relevons que les *"garzoni"* de Raphaël étaient susceptibles d'avoir eu eux aussi vent de la monstruosité des géants par Antonio da Sangallo il Giovane, dont la famille était dépositaire de la copie du manuscrit de Cyriaque et avec lequel ils eurent de fréquents contacts.

---

[24] Ermolao Barbaro (1453-1493) ouvrit une école à Venise après avoir enseigné la philosophie à l'Université de Padoue en 1475-1476. Excellent philologue, il s'était lancé dans la traduction des œuvres d'Aristote.

[25] Aldo Manuzio il Vecchio (1449-1515) humaniste, éditeur et typographe. A partir de 1494 il édita de nombreux textes antiques, trouvant parmi les Grecs qui, fuyant l'avancée ottomane, s'étaient réfugiés à Venise, les copistes, correcteurs et conseillers dont il aurait eu besoin. En 1498, il achevait l'impression des œuvres d'Aristote et publia ensuite Hérodote, Lucain, Ovide et Dante, pour ne citer que ceux-là. Il édita aussi des écrits contemporains, ainsi le *De Aetna* de Pietro Bembo. Il réunissait chez lui un cénacle antiquisant dont fit partie Erasme de Rotterdam ; les participants aux réunions de cette *Accademia Aldina* se voyaient frappés d'une amende lorsqu'ils avaient failli à l'obligation d'employer la langue grecque au cours de leurs colloques, le fonds alimenté servant à payer les repas qu'ils prenaient au sortir de leurs assemblées.

[26] C. FURLAN (1988, p. 31). La décoration comportait des médaillons ornant l'intérieur de la coupole ; ils représentaient Neptune et Amphitrite, le rapt d'Europe, Silène ivre, Hercule, Diane, Vénus et Adonis, Bacchus avec faunes et satyres et Jupiter foudroyant les géants.

[27] Les données dont nous disposons, ne permettent pas de placer la succession de ces gigantomachies dans un ordre indiscutable ; appréhendées avec une extrême circonspection, les dates avancées par les historiens de l'art pourraient laisser croire que, commencé en premier, le Salone dei Giganti du Palazzo del Te sera rattrapé dans sa réalisation par celui du Palazzo Doria qui finalement sera achevé avant lui : c'est en tout cas la conclusion à laquelle nous arrivons en utilisant les dates respectives auxquelles ces deux monuments furent présentés à Charles Quint : novembre 1532 pour Mantoue et mars 1533 pour Gênes. B. DAVIDSON (1959, p. 321) – sans l'affirmer explicitement – paraissait du même avis : *"... a preliminary drawing for the Giganti ceiling suggests that Perino may have studied Giulio's nearest available painting."* Caterina Furlan (courrier électronique du 3 janvier 2003) privilégie Gênes en raison de l'importance de cette cité dans laquelle étaient présents de savants lettrés – Paolo Giovio et Paolo Partenopeo – totalement absents de Mantoue. Elle justifie son choix par la succession des travaux au Palazzo Doria : lorsque vers la fin de 1530 Perino quitta Gênes pour se rendre à Pise, la première partie était terminée et selon toute vraisemblance ceci concerne aussi le Salone del Naufragio ; or les liens étroits avec la décoration du Salone dei Giganti suggèrent un programme unitaire dont les deux fresques auraient fait partie intégrante dès le début, et donc avant le commencement des travaux à Mantoue.

[28] En 1532, Giovanni da Pordenone travailla en effet au Palazzo Doria à Gênes, aux côtés de Perino del Vaga, il ne fut toutefois pas engagé dans la représentation de la chute des géants (E. PARMA ARMANI, 1997, p. 147, n. 6).

[29] Raffaello e la critica, in *Studi su Raffaello. Atti del congresso internazionale di studi. Urbino-Firenze*, 6-14 aprile 1984, édité par M. SAMBUCCO HAMOUD et M. L. STROCCHI, Urbino, 1987, pp. 7-17 [p. 8].

[30] N. DACOS – C. FURLAN, 1987, p. 35. E. PARMA ARMANI, 1997, p. 40, n. 1.

[31] Pietro Bembo le renvoie à un certain Constantin, précisant toutefois que l'exemplaire de la gigantomachie de CLAUDIEN dont dispose celui-ci a été mis dans un tel état par les mites, qu'il serait plus opportun de parler de *Blattomachie* (Lettre du 14 décembre 1493. P. BEMBO, *Lettere, vol. 1 (1492-1507)*, édité par E. TRAVI, Bologna, 1987, n° 4, pp. 6-7).

Au moins deux autres allusions à la gigantomachie sont faites par Pietro Bembo, sans qu'il se prononce sur la physionomie de ces personnages (P. BEMBO, *Prose e Rime*, édité par C. DIONISOTTI, Torino, 1966², pp. 410 et 456) : les géants illustrent la folie de ceux qui s'attaquent à trop forte partie (*Asolani* 15) ainsi que l'incompréhension d'une femme, insensible aux compliments du cardinal (*Rime* 58, 5-7). Nous avons vu (supra, p. 132) que Pietro Aretino, avec lequel le cardinal Bembo eut un fructueux échange de lettres, utilise lui aussi l'image des géants idiots *(stolti)*.



Fig. 71. Palazzo Doria à Gênes, salone dei Giganti.

Dans la mesure où Giorgione aurait bel et bien traité ce sujet (supra, p. 134, n. 23), lors de son passage dans son atelier à Venise vers 1508 (N. DACOS – C. FURLAN, 1987, pp. 21 et 96) Giovanni da Udine serait alors susceptible d'avoir étudié un carton représentant le combat sacrilège. N. DACOS (ibid., p. 21) fait un intéressant constat le concernant : forte personnalité, il aurait eu une position privilégiée dans l'atelier de Raphaël en raison d'une vision artistique complètement étrangère à l'art florentin, due à ses origines frioulanes, dans une officine où il faut le voir plus comme l'ami que comme le disciple du maître ; ceci nous paraît bien insuffisant pour imaginer que le moment venu il ait pu imposer le thème de la gigantomachie à ses compagnons : un sujet qu'il aurait pourtant fini par peindre beaucoup plus tard, à une date postérieure à 1556, au château de Colloredo di Monte Albano, ce qui semble paradoxal pour celui que nous pourrions voir comme le diffuseur principal de cette représentation auprès de ses camarades.

Si nous laissons de côté le cas de Giorgione, premier des peintres de la Renaissance auquel est attribuée une gigantomachie, deux filières distinctes peuvent ainsi être proposées pour la reprise d'un tel sujet peu après 1530 : d'une part celle à l'origine de laquelle nous placerons Giovanni da Pordenone, artiste qui décora la voûte de l'église de Santa Maria di Campagna à Piacenza ; de l'autre celle des trois *"garzoni"* de Raphaël, parmi lesquels Giovanni da Udine avait précisément commencé par travailler dans l'atelier de Giorgione, et qui tous trois passèrent ensuite au service du cardinal Pietro Bembo, grand connaisseur de ce sujet mythologique[32]. Rappelons toutefois que Caterina Furlan considère que ce n'est pas un artiste qui serait à l'origine du choix de ce motif, mais tendrait à privilégier un des commanditaires du Palazzo Doria à Gênes, en l'occurrence Paolo Giovio[33].

[32] Il aurait été fascinant d'expliquer l'origine du thème de la gigantomachie par la présence contemporaine de Giovanni da Udine et de Giovanni da Pordenone chez Giorgione, maître du premier nommé et inspirateur du second : les chercheurs sont cependant unanimes quant au fait que les traits de la peinture du Pordenone s'inspirant de Giorgione sont le fruit de la copie et non de l'apprentissage auprès de ce dernier, hypothèse au sujet de laquelle C. FURLAN (1988, p. 10) parle d'*"opinabile asserzione"*. Son maître serait bien plutôt Gianfrancesco da Tolmezzo (1450-1511) (C. E. COHEN, vol. 2, 1996, p. 64, n. 41).

[33] *"E molto probabile che (…) sia stato lui a "pensare", a progettare l'insieme della decorazione."* (courrier électronique du 3 janvier 2003).

Le Palazzo Doria à Gênes

Resté sans emploi après le sac de Rome en mai 1527, tandis que Giulio Romano travaillait à la cour de Mantoue depuis 1525 déjà (F. HARTT, 1958, p. 73), ce n'est qu'en 1528 que Perino del Vaga fut engagé par Andrea Doria pour assurer la direction des aménagements auxquels le seigneur génois voulait procéder dans son palais de Fassolo. Le 26 août 1528, Andrea Doria avait reçu de Charles Quint le commandement de la flotte impériale en Méditerranée, puis en 1531 le titre de prince de Melfi, grade nobiliaire qui le plaçait au-dessus de toutes les familles italiennes ayant pris le parti de l'empereur.
Une des premières tâches du peintre fut toutefois de réaliser des arcs de triomphe temporaires (E. PARMA ARMANI, 1997, p. 83), montés sur des structures de bois, et destinés à accueillir l'empereur le 12 août 1529, au début de son périple italien qui allait le conduire à Bologne, lieu de son couronnement (infra, p. 142).
Pour les travaux de mise en valeur de sa demeure, le prince fit aussi appel à Giovanni da Pordenone, engagé pour décorer les extérieurs de la façade sud de l'édifice; il se serait consacré durant quatre mois à cette tâche, à partir du 11 mars 1532, date à laquelle il avait demandé un congé à ses employeurs à Piacenza (C. E. COHEN, vol. 2, 1996, p. 648). Mais même si Giovanni da Pordenone peut faire figure de précurseur (supra, p. 135), sa rencontre avec Perino del Vaga à Gênes (E. PARMA ARMANI, 1997, p. 281) ne joua sans doute aucun rôle dans le choix du combat des géants et des dieux pour la décoration du Palazzo Doria.
Pour B. DAVIDSON (1959, p. 321), alors que les travaux avaient débuté en 1530, la fresque aurait été terminée lors du deuxième séjour génois de Charles Quint en mars 1533, le Salone dei Giganti (fig. 71) ayant même joué le rôle de salle du trône lors des audiences données par le souverain romain-germanique (E. PARMA ARMANI, 1997, p. 123). Si la mise en parallèle avec Giulio Romano qui, au même moment, peint les géants du Palazzo del Te est évidente, les différences stylistiques sont nombreuses. En premier lieu nous pourrons opposer le sérieux des personnages chez Perino del Vaga avec la jovialité maniérée des protagonistes du combat représenté par Giulio Romano. Si à Gênes le combat occupe exclusivement un caisson au plafond, à Mantoue la scène déborde sur les parois de la salle.
E. PARMA ARMANI (1997, pp. 341-342) signale, dans l'inventaire du Palazzo Doria dressé en 1561, la présence d'un cycle de sept tapisseries, aujourd'hui disparues, consacrées aux *Facti di Giove* et réalisées à partir de cartons de Perino del Vaga[34].

Le Palazzo del Te de Mantoue

Une première partie de la décoration du Palazzo del Te fut terminée à l'occasion de la visite de Charles Quint à Mantoue en mars 1530; la suite de ces travaux – jusqu'en 1535 – sera à placer dans un contexte nouveau dû à la dimension politique du seigneur de la ville Federigo Gonzaga, qui avait su mettre à profit les liens qu'il entretenait avec le souverain du Saint-Empire[35]. Au Palazzo del Te, la peinture de la voûte représentant la gigantomachie (fig. 72) aurait été réalisée entre mars 1532 et juillet 1534 (F. HARTT, 1958, p. 152). Lors de la deuxième visite de Charles Quint dans la cité lombarde, en novembre 1532, on aurait accéléré la réalisation de certaines parties de la gigantomachie, retirant même provisoirement les échafaudages afin que l'empereur put apprécier l'avancement des travaux (B. GUTHMÜLLER, 1977, p. 58).
Il est utile de reporter ici l'un ou l'autre passage de la description de la Salle des géants du Palazzo del Te jointe à la facture établie pour la réalisation de cette peinture murale: *"... e li e dipinto la fabula di giganti quando volevano combattere cum li dei e Jove li fulminò (...) e questi dei stano spaventosi per el fulminar de Jove che fà a queli giganti, (...) sopra el camino li è dipinto un gran gigante qual* ha tre monti adoso *e geta foco per la boca (...). Seguita l'altra facia che a muro cum el gioco dela bala quale depinto da vinti figure cioe giganti grandisimi cum una gran montagna la qual loro aveva fabricata per volere combatere cum li dei..."* (F. HARTT, 1950, p. 183). Dans sa présentation, celui qui devait être un des collaborateurs de Giulio Romano a commis au moins une confusion: un des géants est enseveli sous les trois montagnes – suggérées sur la fresque par de gros rochers – dont l'entassement aurait permis aux monstres sacrilèges d'accéder à l'Olympe (OVIDE, *fas.* 3, 441-442 et 5, 39-40; *met.* 1, 152-153. VIRGILE, *georg.* 1, 281-283).

Giovanni da Pordenone avait peint les géants de l'église de Santa Maria di Campagna à Piacenza: la présence de petits singes parmi les monstres foudroyés (fig. 73) indiquerait une source littéraire commune à plusieurs de ces artistes, dont Giulio Romano qui a représenté ces petits animaux au Palazzo del Te; A. CARO (1961, p. 217, 28)[36] connaissait lui aussi l'existence de ces mammifères, puisque, dans une lettre de 1564, il suggère à Vicino Orsini de les introduire dans la gigantomachie projetée pour sa villa de Bomarzo[37].
B. GUTHMÜLLER (1977, pp. 43-44) a repéré l'apparition de ces petits primates dans les premières traductions italiennes

---

[34] Au début du 16ème siècle, les décorations de ce type comptaient parmi les œuvres d'art majeures; leur présence explique que certains murs ne comportaient aucune peinture, comme à Gênes où les motifs reproduits sur les tentures complétaient la gigantomachie du plafond. Giovanni da Udine (infra, p. 142) réalisa lui aussi des cartons, utilisés comme modèles par Pieter van Aelst.
[35] K. W. FORSTER et R. J. TUTTLE, The Palazzo del Te, in *Journal of the Society of Architectural Historians* 30, 4, 1971, pp. 267-293 [p. 278].
[36] *"Vorrei che si vedessero in qualche parte alcune scimie* (sic), *che paiano nascere dal sangue loro, che scimie e tristi uomini si dice che ne nacquero."*
[37] Un autre élément fréquent sur les gigantomachies de la Renaissance est l'échelle avec laquelle les géants vont tenter de monter vers le ciel. Nous la rencontrerons sur un arc de triomphe à Anvers (fig. 75), mais elle figure aussi sur une lame en or repoussé attribuée à Benvenuto Cellini (1500-1571) dont existent plusieurs répliques, ainsi une gravure sur cuivre, remontant aux alentours de 1625, due à Matthaus Greuter (1564/66-1638)



Fig. 72. Palazzo del Te à Mantoue, camera dei Giganti.



Fig. 73. Eglise Santa Maria di Campagna à Piacenza, Jupiter foudroyant les géants.

des *Métamorphoses* d'OVIDE[38], d'un accès plus aisé que l'original en langue antique, même s'il ne met pas en doute la maîtrise du latin de la part des peintres de la Renaissance... En 1522, Niccolò degli Agostini en aurait produit une des premières vulgarisations en langue italienne[39], mais à partir d'une version latine déjà altérée : ceci explique la présence de ces créatures dans sa traduction d'Ovide d'abord, sur les peintures de Piacenza et Mantoue ensuite. B. GUTHMÜLLER (1977, pp. 45-47) met encore en évidence d'autres détails de la décoration du Palazzo del Te que Giulio Romano a repris des illustrations de la paraphrase de Niccolò degli Agostini, et qui ne correspondent à aucun élément de l'original ovidien.

Une forme d'émulation entre les artistes placés au service de princes rivaux est suggérée par B. DAVIDSON (1959, p. 321)[40] ; ainsi, de même que Perino del Vaga et Giulio Romano avaient été en compétition lorsque tous deux peignaient à Rome, maintenant qu'ils travaillaient à Gênes et à Mantoue, l'un pour Andrea Doria et l'autre pour Federigo Gonzaga, ils continuaient de s'affronter sur des thèmes communs. Jaloux des activités culturelles et évergétiques du seigneur de Mantoue qui avait réussi à s'attacher les services de Giulio Romano, disciple le plus connu de Raphaël, Andrea Doria, jouissant d'un plus grand pouvoir politique, avait engagé à son tour Perino del Vaga[41] : la gigantomachie en cours de réalisation au Palazzo Doria est-elle à l'origine de la reprise du même sujet au Palazzo del Te où les réalisations qu'on aurait présentées à Charles Quint auraient dû lui faire oublier les fresques aperçues à Gênes ? Le choix en avait-il été imposé par un commanditaire qui, par une réplique plus belle, voulait surpasser dans ce coude à coude ce qui était en train de se peindre ailleurs ? Plus simplement, s'agissait-il d'un motif à la mode qui aurait pu apparaître de façon spontanée ? Cette dernière interprétation pourrait s'imposer dans la mesure où l'aspect de ces deux réalisations picturales diffère sur plusieurs points : au-delà des considérations purement stylistiques, tandis qu'à Gênes la gigantomachie

(E. F. BANGE, *Die italienischen Bronzen der Renaissance und des Barock 2. Reliefs und Plaketten*, Berlin et Leipzig, 1922, n° 8 à la p. 2 et pl. 5.8). Benvenuto Cellini aurait travaillé à partir d'un dessin s'inspirant de la peinture de Perino del Vaga pour le Palazzo Doria où l'échelle n'est toutefois pas représentée... (E. TIETZE-CONRAT, Die Erfindung im Relief, ein Beitrag zur Geschichte der Kleinkunst, in *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien* 35, 1920/21, pp. 99-176 [p. 157 et p. 161, fig. 90]) ; cet instrument se trouve en revanche sur la médaille gravée par Leone Leoni (fig. 76). Chez Matthaus Greuter, tout comme chez Benvenuto Cellini, le géant au milieu de la scène se caractérise par sa corpulence élancée.

[38] Dans sa paraphrase latine des *Metamorphoses* (supra, p. 120), Giovanni del Virgilio interprète cette métamorphose en singe comme une punition frappant les superbes (B. GUTHMÜLLER, 1977, p. 50). Dans sa version, dont la première édition remonte à 1497, Giovanni de' Bonsignori explique que, voulant perpétuer le souvenir des géants ses fils, la Terre avait fait naître ces singes de leur sang (B. GUTHMÜLLER, 1977, pp. 47-48).

[39] Niccolò degli Agostini se spécialisa surtout dans la rédaction de romans épiques dans lesquels des fantaisies de toutes sortes avaient cours *"Der typische Verfasser von "Gebrauchslitteratur", "Trivialiteratur", wie wir heute sagen würden"* (B. GUTHMÜLLER, 1977, p. 44).

[40] Dans sa note 38 elle relève toutefois combien de telles tentatives d'interprétation sont aléatoires *"without some kind of documentary support"*.

[41] E. PARMA ARMANI, Il palazzo del principe Andrea Doria a Fassolo in Genova, in *L'Arte* 10, 1970, pp. 12-63 [p. 28].

s'intègre à un programme plus large comprenant aussi les peintures du Salone del Naufragio, à Mantoue le combat entre Jupiter et les géants forme un ensemble unique.
W. EISLER (1983, p. 102) propose une interprétation plus nuancée, insistant sur le rôle qu'aurait joué Andrea Doria dans l'attribution du duché de Monferrat à Federigo Gonzaga[42], ce qui du même coup donnait au marquis de Mantoue le titre de duc : au lieu d'imaginer les deux princes en compétition, il voit plutôt une finalité politique commune aux deux gigantomachies, les deux seigneurs italiens étant alors unis par le service d'un même empereur, et l'un redevable à l'autre.

Le Palazzo Tinghi à Udine

Entre 1532 et 1534, Giovanni da Pordenone réalisa la façade du Palazzo Tinghi à Udine (C. FURLAN, 1985, p. 76). Malheureusement cette peinture, dont seuls quelques restes peuvent être observés de nos jours, ne nous est connue que par des esquisses, publiées par C. E. COHEN (1980)[43] et concernant uniquement les dieux de l'Olympe au pied desquels auraient été foulés des géants ; l'absence des dessins correspondant à ces derniers pourrait d'ailleurs laisser entendre que la représentation de simples hommes nus ne nécessitait pas la même préparation… Selon C. E. COHEN (1996, vol. 2, p. 683), cette peinture honorerait le cardinal Pompeo Colonna, décédé le 23 juin 1532 et dont les armoiries sont placées dans la gigantomachie. Cette réalisation, contemporaine des deux précédentes, s'en écarte dans la mesure où le renvoi à Charles Quint n'est plus direct[44]. Tout au plus pourrait-on relever qu'en 1530 Pompeo Colonna fonctionnait comme vice-roi de Naples, poste auquel il avait été placé par le souverain espagnol (C. FURLAN, 1977, p. 79, n. 21) : il y sera l'un des artisans de la politique impériale dans la péninsule. C. FURLAN (1985, p. 75) a bien montré comment la famille Tinghi était proche de Pompeo Colonna, comptant en outre de nombreux chanoines aux chapitres d'Udine et d'Aquilée ; sur cette base, elle privilégie une allusion à l'hérésie luthérienne à travers la représentation des géants ; or le patriarche d'Aquilée avait joué un rôle important dans ce contexte, par exemple en excommuniant ceux qui auraient lu des textes réformés (C. FURLAN, 1977, p. 78).
Au début du 19ème siècle, F. DI MANIAGO (1999, vol. 1, pp. 146-147, n° 28) y avait encore vu Neptune portant une colonne corinthienne avec l'aide d'une nymphe, ainsi que les figures de Pan et de Minerve accompagnées de quelques autres composantes mythologiques. A l'époque où il avait visité les lieux, G. VASARI (1880, p. 113) signalait une scène représentant le combat des géants : *"Dall'altra parte è un cielo pieno di Dei e in terra due giganti, che con bastoni in mano stanno in atto di ferir Diana ; la quale con atto vivace e fiero difendendosi, con una face accesa mostra di volere accendere le braccia a un di loro."* F. DI MANIAGO (1999, vol. 1, p. 52) décrit lui-même la chute des géants qui y était représentée : *"Solo avanzato alla strage de' suoi vi rimane un gigante, il quale alza verso il cielo la proterva fronte senza essere atterrito dalla folgore che Giove lancia contro di lui, nè dall'orribile spettacolo che offrono i sottoposti campi tutti coperti dagli esangui cadaveri de' suoi compagni, i quali mostrano in iscorti i più terribili le immani membra, colle quali osarono di muover guerra al Tonante"* ; F. DI MANIAGO, (1999, vol. 1, p. 147, n° 28) aurait possédé une copie ancienne de la chute des géants, dont C. FURLAN (1988, p. 210) indiquait toutefois qu'elle a disparu depuis lors : *"Purtroppo di tale foglio si è persa, al momento, ogni traccia."*[45]

Dans la reconstitution de cette façade peinte proposée par C. E. COHEN (1980, fig. 86), apparaît un seul géant, aux prises avec une divinité féminine portant une corne d'abondance : le personnage se caractérise uniquement par sa grande taille[46].

Le château des Colloredo di Monte Albano

Au château de Colloredo di Monte Albano, Giovanni da Udine représente une chute des géants (fig. 74) dont la majeure partie est encore visible de nos jours, malgré les lourds dégâts subis par l'édifice lors du tremblement de terre de 1976. La peinture est postérieure à 1556, puisqu'elle s'intégrait dans une série de fresques commémorant l'abdication de Charles Quint. S'il convient de rappeler le passage de Giovanni da Udine dans l'atelier de Giorgione, possible auteur d'une des premières reprises de la gigantomachie, depuis lors diverses représentations de ce combat avaient été peintes par les élèves de Raphaël. Cette réalisation dut être commandée par un des descendants de Giambattista di Colloredo, décédé en 1549, qui avait obtenu le grade de colonel en combattant pour Charles Quint, et dont le fils Pompeo était mort au service de Philippe II (N. DACOS – C. FURLAN, 1987, p. 202). Ils avaient servi sous la couronne d'Espagne, au même titre qu'Andrea Doria, nommé amiral de

[42] C'est précisément dans le Palazzo Doria que Charles Quint signera le 3 novembre 1536 le privilège cédant le duché de Monferrat à Federico Gonzaga (W. EISLER, 1983, p. 99).
[43] Signalons principalement l'esquisse du Victoria and Albert Museum de Londres n° E. 3994-1919 (pp. 85-86 et fig. 89) où on reconnaît Jupiter et son aigle, Vulcain et ses pinces, Mercure et son casque ailé, Hécate et sa torche, Apollon et son arc, Diane et son arc ; l'ensemble de ces divinités devait surmonter les *"corpi morti in terra, molto ben fatti ed in iscorti bellissimi"* des géants décrits par G. VASARI (1880, p. 113). L'étude du Musée du Louvre n° 5430 (pp. 112-113 et fig. 87) représente Minerve en armes, une nouvelle fois Mercure – trois caducées – et Jupiter, dont les traits du visage rappellent étroitement ceux de l'esquisse précédente.
[44] Les Tinghi seraient originaires de Sienne ; comptés parmi les familles nobles d'Udine à partir de 1513, ils ne semblent avoir joué aucun rôle politique, mais des activités en rapport avec la navigation peuvent leur être attribuées en raison des nombreuses divinités marines associées à la gigantomachie (C. E. COHEN, Pordenone's Painted Facade on the Palazzo Tinghi in Udine, in *The Burlington Magazine* 116, août 1974, pp. 445-457 [p. 456, n. 54 et p. 457, n. 56]).
[45] *"… il disegno citato dal di Maniago è effettivamente scomparso e le mie ricerche sono state infruttuose."* (lettre du 6 avril 1999).
[46] C. FURLAN (1988, p. 282) propose une version supprimant certains éléments hasardeux de la reconstitution.

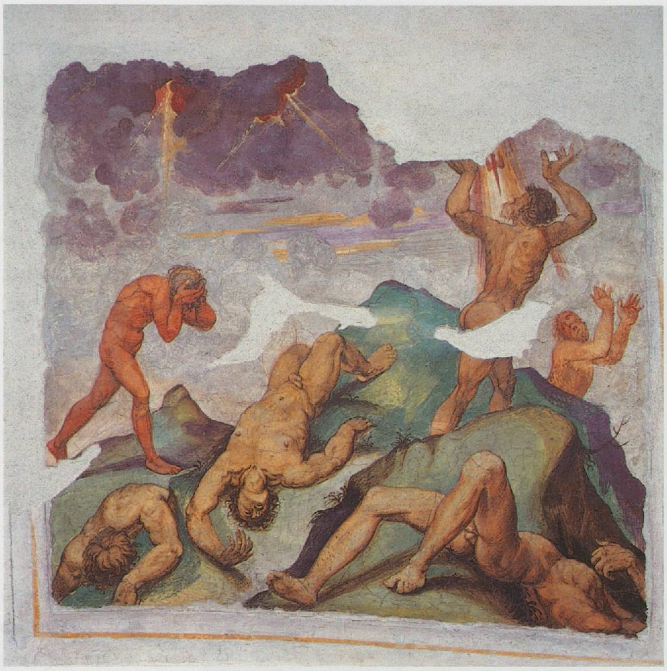


Fig. 74. Château de Colloredo di Montalbano, géants foudroyés.

la Méditerranée par Charles Quint (E. PARMA ARMANI, 1997, p. 10), ou que le marquis Federigo Gonzaga, qui avait obtenu le titre de duc pour les services militaires rendus.
A partir de la présentation par N. DACOS (1987, pp. 77-86) des originaux antiques desquels s'était inspiré Giovanni da Udine, il est évident que, même s'il en avait connaissance, il n'avait pas jugé bon de reproduire des géants dont les membres inférieurs auraient été serpentiformes.

Plusieurs maîtres mineurs réaliseront à leur tour des gigantomachies : ainsi à la Libreria Marciana de Venise, où Alessandro Vittoria aurait travaillé entre 1550 et 1555 sous la direction de Jacopo Sansovino[47] ; parmi les autres représentations, citons celle de Battista Giovanni Antonio Fasolo au palais Da Porto-Festa à Vicenza vers 1552[48] ; celle de Franco Battista à la villa palladienne Foscari in Malcontenta à Venise, dont la *Caduta dei Giganti*, interrompue par la mort de l'artiste en 1561, sera achevée par Battista Zelotti[49] ; celle de Luca Cambiaso au palais Ambrogio Doria de Gênes, à une date postérieure à 1570[50], ou celle d'Ottavio Semino au palais Lercari-Parodi de Gênes en 1578[51].

Représentations diverses

Si les fresques sont le type de représentation privilégié dans la réalisation des gigantomachies, quelques peintures sur toile peuvent aussi être mentionnées.
Melchior Bocksberger (1520/30-1587) représenta des géants armés de courts gourdins au sommet d'un empilement oblong en forme de pain de sucre, au pied duquel leurs congénères continuaient d'entasser des rochers[52].
Dans l'*Allégorie du jour*, tableau de Hans Bock le Vieux (1550-1623) de la Öffentliche Kunstsammlung de Bâle, mentionné par A. VON SALIS (1940, p. 144, fig. 27), une meute de géants anthropomorphes construit un monticule à l'aide de rochers : au sommet de celui-ci, certains d'entre eux percent la voûte céleste à l'aide de pieux, observés par les dieux installés sur les nuages et fourbissant leurs armes, prêts à les repousser.

Si les principales réutilisations du thème du géant sont dues à des peintres, il nous a aussi été possible d'en trouver des mentions en rapport avec la tapisserie, encore que nous n'ayons pu localiser aucune des représentations citées. Les œuvres en question nous sont uniquement connues par des inventaires de biens princiers établis à l'époque : si nous n'avons pu en repérer quelque exemplaire que ce soit, il est bien vrai que, plus que les tableaux, elles sont susceptibles d'avoir été découpées en plusieurs panneaux lors d'un quelconque partage ou pillage au cours des campagnes militaires qui ensanglantèrent l'Italie, comme on en verra encore lors de l'occupation de la Péninsule durant les guerres napoléoniennes.

---

[47] La voûte de l'arcade consacrée à Jupiter comporte un caisson en marbre décoré en bas-relief avec un groupe de géants anthropomorphes porteurs de rochers, succombant à une pluie d'éclairs faisant songer à une forêt de piques tant ils sont denses (N. IVANOFF, La libreria Marciana. Arte e iconologia, in *Saggi e memorie di storia dell'arte* 6, 1968, pp. 33-78 [p. 50 et p. 169, fig. 19]).

[48] Les parallèles avec le Palazzo del Te de Mantoue sont évidents : d'une part la présence de singes se promenant au milieu des géants renversés par les rochers qu'ils entassaient il y a quelques instants encore ; d'autre part la peinture du plafond qui représente, vue de l'intérieur, la lanterne d'une coupole surmontant le tout (B. GUTHMÜLLER, 1977, p. 36, fig. 1 et p. 56, fig. 19).

[49] Au plafond, Jupiter est à cheval sur un aigle, un foudre à la main, entouré des dieux de l'Olympe que l'observateur aperçoit, comme s'ils étaient disposés sur le pourtour d'une coupole le surmontant. Les corps des géants, peints sur une des parois de la salle, sont écrasés sous d'énormes rochers dont un porte encore des restes de la végétation qui y avait poussé, faisant songer aux éléments (infra, p. 145) que nous retrouverons sur une gigantomachie de Jacques Jordaens (K. BRUGNOLO MELONCELLI, *Battista Zelotti*, Milano, 1992, p. 99 et pp. 216-217, fig. 85 et 86).

[50] Les géants frappés par la foudre sont armés de gourdins, alors que l'un d'entre eux porte une échelle. La différence est notable avec les personnages du Palazzo Doria, qui étaient censés leur avoir servi de modèle, mais paraissent bien plus sveltes (B. SUIDA MANNING et W. SUIDA, *Luca Cambiaso. La vita e le opere*, Milano, 1958, fig. 307).

[51] Deux géants ayant survécu au combat semblent s'éloigner sur la pointe des pieds. Les personnages, aux proportions mal assurées – *"statici e corpolenti"* –, contrastent avec ceux réalisés par les grands maîtres de l'époque. La scène est peinte au plafond : Jupiter n'est pas au centre de celle-ci, mais à l'extrémité de la salle opposée à l'entrée, comme si l'artiste n'avait pas su le représenter vu de dessous, mais seulement de profil, devant se résoudre à peindre deux séquences superposées, les géants en bas et Jupiter au-dessus (F. C. POLEGGI, La committenza borghese e il manierismo a Genova, in *La Pittura a Genova e in Liguria dagli inizi al Cinquecento*, Genova, 1986, pp. 223-301 [p. 255 et fig. 258]).

[52] M. GOERING, Die Malerfamilie Bocksberger, in *Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst* 7, 1930, pp. 185-280, fig. 35.

E. MÜNTZ (1884, p. 50) signale une série de tentures ayant pour sujet des *Batailles des géants*, exécutée à Ferrare au 16ème siècle ; un *Combat d'Apollon et des géants*, réalisé pour le duc de Ferrare dans l'atelier du cardinal Barberini à Rome après sa réouverture en 1663, aurait été destiné à la compléter. On peut à juste titre assimiler cet ensemble aux *Combats des titans contre les Dieux*, suite de quatre pièces dont les cartons étaient dus à Giulio Romano ; E. MÜNTZ (1884, p. 57) se méprend en citant une seconde fois les mêmes tapisseries, mais sous la rubrique "Titans" ; il nous dit qu'elles ont été exécutées dans l'atelier de Ferrare et qu'elles sont mentionnées dans un ouvrage de 1543. C. FURLAN[53] a identifié les dessins de deux de ces tentures dans les collections du Musée du Louvre : ils représentent Hercule combattant les géants, puis traversant le champ de bataille sur un char au milieu de leurs corps. L'allusion à Ercole II d'Este, duc de Ferrare, est immédiate : elle est confirmée par la lettre du 7 avril 1537 de ce dernier à Federico Gonzaga, dans laquelle il lui demandait de bien vouloir libérer Giulio Romano afin qu'il puisse lui rendre visite à Ferrare. On perd toute trace de ces tapisseries au cours du 18ème siècle, après leur transfert à Modène.
Raphäel et certains de ses disciples connus pour leurs gigantomachies – ainsi Giovanni da Udine et Perino del Vaga (supra, p. 137 et n. 34 de la même page) – de même que Giovanni da Pordenone, furent eux aussi très actifs dans la production de dessins destinés à la réalisation de tentures (E. MÜNTZ, 1884, pp. 30 et 34).

A la Renaissance, on eut fréquemment recours à l'architecture provisoire : ainsi désigne-t-on la construction de ces arcs de triomphe et autres estrades, peints ou décorés de tentures, dressés l'espace d'une fête ou d'un défilé : leur décoration dut donner lieu à des créations d'un grand intérêt par les représentations de tous genres qui les ornaient, le recours aux images allégoriques y étant fréquent. Les artistes les plus importants contribuèrent à la réalisation de ces monuments éphémères. *"Ces ouvrages, improvisés et périssables..."* (A. CHASTEL, 1960, pp. 200-201) finissaient ensuite à l'abandon, connaissant un destin encore plus misérable que les décors de théâtre : il ne nous en reste aujourd'hui que quelques descriptions[54].
De telles structures trouvaient leur origine dans les mystères du Moyen Age : le géant, Hercule mais aussi Samson, ou l'ogre et l'homme primitif sous toutes leurs formes, sont des personnages dont les nombreux traits communs peuvent avoir provoqué un amalgame chez les spectateurs assistant à ces manifestations. On retrouvera par la suite ces figures dans toutes sortes d'allégories, ainsi lors de la venue de Charles Quint à Londres, vers le mois de juin 1522, où *"Au London Bridge se dressaient deux figures de géants, l'un représentant Hercule, une massue formidable à la main, et l'autre, Samson brandissant une mâchoire d'âne..."*[55] : ces personnages sont certes d'allure gigantesque, mais sans rapport apparent avec les géants de la mythologie, eussent-ils été anthropomorphes.

La succession de ces réalisations ponctuera le périple de Charles Quint, visitant l'Italie lors de son couronnement ou au gré de ses entreprises guerrières.
Pour Bologne, en 1530, G. GIORDANI[56] signalait ainsi la représentation d'un personnage de forte corpulence, peut-être encore sans rapport avec la gigantomachie elle-même :
"Dappresso il descritto ponte entravasi per un portone nel vestibolo della Porta, ove con vaghe dipinture si aveva figurato, nel muro della porta destra, il Furore sotto le grandi forme di un gigante stretto da catene in mille modi, e seduto sopra un monte d'armi da offesa e difesa : sotto al quale stava scritto Furor impius *; egli accennava che per la possanza di Carlo Imperatore essendo vinto il furore delle guerre, non si avrebbero a temere più le stragi, gl'incendii, e le rapine."*

Rien ne nous est malheureusement parvenu de la machinerie activant les géants foudroyés par Jupiter qui se serait mise à fonctionner à Naples le 25 novembre 1535 au passage de Charles Quint, de retour de son expédition victorieuse contre les Turcs (J. JACQUOT, 1960, p. 430)[57].
En août 1541, le même sujet décorera divers accessoires préparés pour l'entrée triomphale du souverain romain-germanique à Milan, les chroniqueurs de l'époque identifiant d'ailleurs avec précision ceux de ses adversaires représentés sous les traits des géants terrassés : *"... sotto il cavallo tre Giganti stavano distesi e di paura oppressi (...), il Barbaro africano (...), il Turcho (...) e l'Indiano..."*[58]
Mais le plus important de ces monuments – peut-être parce que c'est le seul dont des dessins nous sont parvenus – est l'arc de triomphe érigé par les commerçants génois lors de la venue du

[53] "Hercole va trionfando" : nota su Giulio Romano e due disegni del Louvre, in *Memor fui dierum antiquorum. Studi in memoria di Luigi de Biasio*, édité par P. C. IOLY ZORATTINI et A. M. CAPRONI, Udine, 1995, pp. 375-379 [pp. 377-379].
[54] C'est la première tâche que Perino del Vaga eut à accomplir lorsqu'il fut engagé à Gênes (supra, p. 137). G. VASARI (1880, p. 547) nous dit que Giulio Romano excellait dans cet art : *"Nella venuta di Carlo quinto imperatore a Mantova, per ordine del duca fe' Giulio molti bellissimi apparati d'archi, prospettive per comedie, e molte altre cose ; nelle quali invenzioni non aveva Giulio pari..."*
[55] J. ROBERTSON, L'entrée de Charles Quint à Londres, en 1522, in *Fêtes et cérémonies*, pp. 168-181 [p. 174].
[56] *Della venuta e dimora in Bologna del Sommo Pontefice Clemente VII. per la coronazione di Carlo V. Imperatore celebrata l'anno MDXXX*, Bologna, 1842, p. 13.
[57] *"En la place de la Sellaria estoient les géants qui avoient mis les mons de Péléon, Ossa et Olympo l'ung sur l'autre, pour monter ès cieulx et sacager Jupiter en son trosne, lesquelz sont esté fulminez et esclistrez quant Sa Majesté passa par la dicte rue..."* (Relation de l'entrée de Charles Quint dans la ville de Naples : 25 novembre 1535, publiée in M. GACHARD, *Collection des voyages des souverains des Pays-Bas* 2, Bruxelles, 1874, pp. 573-581 [p. 574]).
[58] G. A. ALBICANTE, *Trattato dell'intrar in Milano di Carlo V*, Milano, 1541, cité par A. BELLUZZI, Carlo V a Mantova e Milano, in *La città effimera e l'universo artificiale del giardino*, Roma, 1980, pp. 47-62 [pp. 57-58 et fig. 57]. Il s'agit de la décoration d'un arc de triomphe érigé sur la place du dôme ; les trois personnages anthropomorphes renversés par le cheval n'ont toutefois pas les proportions démesurées auxquelles on s'attendrait, or ce sont justement les géants de la mythologie qui avaient des dimensions humaines.



Fig. 75. Géants à l'assaut du Mont-Olympe – gravure de Frans Floris.



Fig. 76. Médaille avec gigantomachie commémorant la victoire de Charles Quint sur les protestants à Mühleberg (ø 7,2 cm).

prince héritier Philippe à Anvers en 1549[59]: J. JACQUOT (1960, p. 462) nous dit que leur auteur s'était probablement inspiré des géants du Palazzo del Te de Mantoue, ce que paraissent confirmer les plaques représentant les décorations de cette structure (fig. 75) gravées par Frans Floris. Une allégorie de la religion présente sur le même arc triomphal pourrait assimiler les géants aux Réformés: la même année, pour commémorer la victoire de Charles Quint sur les protestants lors de la bataille de Mühleberg, Leone Leoni frappa en effet une médaille avec Jupiter foudroyant des géants anthropomorphes[60] (fig. 76).

Des œuvres littéraires reprendront aussi la gigantomachie. Ainsi en juillet 1550, Pierre de RONSARD[61] dédie au chancelier de France son *Ode à Michel de l'Hospital* (1, 10), une composition s'inspirant de la *Théogonie* d'HESIODE et des *Odes* d'HORACE. Avec Marguerite de Valois, Michel de l'Hospital avait pris la défense du poète, qu'on tentait de discréditer auprès du roi Henri II. Dans son récit de la gigantomachie (195-330) n'apparaît aucune allusion directe à l'un ou l'autre des protagonistes de la cabale qu'on venait d'ourdir contre lui.
En 1553, les géants apparaissent dans une *canzone* d'A. CARO[62], auteur sur lequel nous reviendrons plus bas (infra, p. 146); cette pièce en vers est particulièrement intéressante parce que cette fois-ci, c'est Charles Quint qui est représenté sous les traits de Typhée vaincu par Jupiter qu'on identifiera à Henri II. Immédiatement après sa parution, Joachim du BELLAY en assurera la traduction dans *sa Louange de la France et du roy treschrestien Henry II*[63], semblant même se l'attribuer, ce que devrait cependant démentir le fait que par la suite il se liera d'amitié avec l'auteur.
François de MALHERBE récupérera à son tour la gigantomachie dans son *Ode pour le roi allant châtier la rébellion des Rochelois*[64], par laquelle, en 1628, il célébrera l'expédition de Louis XIII partant assiéger les protestants à La Rochelle.
Ces exemples littéraires paraissent être restés sans complément iconographique, mais ils ne doivent pas nous faire oublier qu'en premier lieu la transmission de la gigantomachie a été assurée exclusivement par la relecture des sources antiques (supra, p. 132), avec l'approximation que cela allait impliquer dans la restitution de l'aspect du géant anguipède: nous verrons (infra, p. 147 et fig. 77) quel pourra être le résultat obtenu à partir de la seule interprétation d'un texte.

Le baroque

Tandis que la gigantomachie se caractérisa au 16ème siècle par l'usage allégorique qui en était fait pour honorer la figure de Charles Quint, à partir du siècle suivant le renvoi à un personnage déterminé, identifié à Jupiter, variera d'une fois à l'autre: il

---

[59] J. JACQUOT (1960, p. 459) reporte la description que donnait GRAPHEUS des géants dans *La tresadmirable, tresmagnifique et triumphante entree du treshaut et trespuissant Prince Philipes... ensemble la vraye description des spectacles, theatres, archz triumphaulx, etc. lesquels ont este facitz et bastis a sa tresdesiree reception en la tresrenommee et florissante ville d'Anvers*, Anvers, 1550, Fiij (rés. Oc. 1619): *"... quy (a forche de roches accumulees ensemble, et a forche de grandes eschelles faites de gros chesnes) sembloient vouloir escheller le ciel, voeullans par grans violence dechasser le Dieu Iupiter."* La description faite par J.C. CALVETE DE ESTRELLA, qui avait accompagné l'infant au cours de son périple, confirmait la présence de géants inspirés de la mythologie, en ajoutant quelques précisions sur la nature des scènes représentées: *"... d'un côté les géants, aux corps nus, difformes, entassant à grands efforts monts sur monts pour escalader le ciel (...). Jupiter assis sur son aigle, le visage enflammé de colère, tandis que les autres dieux du haut des nuages tremblaient de frayeur à la vue des assaillants, lançait sur ceux-ci d'un bras redoutable les foudres vengeresses qui les renversaient, les brûlaient, leur faisant vomir feu & flammes (...). Parmi les géants gisant à terre on voyait le monstrueux Encélade, jetant des flammes par les yeux, les mains, les oreilles, les narines, écrasé sous le mont Etna que Jupiter lui imposait pour son éternel supplice..."* (*Le très heureux voyage fait par très-haut et très-puissant prince don Philippe fils du grand empereur Charles-Quint*, tome 4, traduit par J. PETIT, Bruxelles, 1883, p. 43).

[60] A. P. VALERIO (La medaglia a Milano: 1535-1565, in *Omaggio a Tiziano. La cultura artistica milanese nell'età di Carlo V*, Milano, 1977, pp. 132-151 [p. 139]) ne disposait toutefois que d'un moulage de l'avers, avec le profil de Charles Quint. L'exemplaire que nous reproduisons est celui de la Kress Collection de la National Gallery de Washington: E. PLON (*Leone Leoni sculpteur de Charles-Quint et Pompeo Leoni sculpteur de Philippe II*, Paris, 1887, pl. 31.2) fournit une bonne reproduction d'un autre exemplaire, dont il ne précise pas l'origine.

[61] *Les Odes*, texte publié par C. GUERIN, Paris, 1952.

[62] Canzone del Caro in lode della casa di Francia, in *Opere*, éditées par S. JACOMUZZI, Firenze, 1974, pp. 91-95.

[63] *Œuvres poétiques. Vol. 5. Recueils lyriques*, éditées par H. CHAMARD, Paris, 1923, pp. 308-317 (p. 308, n. 1).

[64] in *Œuvres*, éditées par F. ADAM, [Paris], 1971, pp. 158-163 [p. 160]:
"L'exemple de leur race à jamais abolie
Devrait sous ta merci tes rebelles ployer:
Mais serait-ce raison qu'une même folie
N'eut pas même loyer?" (89-92).
De la même manière que des détails identiques sur des monuments distincts permettent de les mettre en parallèle, la comparaison des écrits de Ronsard et de Malherbe révèle des passages communs: ainsi quant à l'odeur de soufre empuantant les champs phlégréens. Les vers 311-314 de Ronsard:
"... si que le soufre ami du foudre
Qui tomba lors sur les géants
Jusqu'aujourd'hui noircit la poudre
Qui pue par les champs phlégréans."
correspondent aux vers 87-88 de Malherbe:
"Phlègre qui les reçut, pue encore la foudre
Dont ils furent touchés."
Un parallèle pour le moins équivoque, si l'on se souvient que Malherbe, détracteur de Ronsard, réussira à faire oublier celui-ci durant près de deux siècles...

s'agira souvent du maître des lieux, sous réserve d'allusions plus générales à la lutte contre les hérétiques, comme dans le cas du palais Barberini (supra, p. 132, n. 10). Les géants nus, représentés dans les positions les plus inconfortables, feront en outre de la gigantomachie le catalogue idéal des relevés anatomiques par l'exécution desquels avait dû passer tout artiste de renom[65]. Notre but n'étant pas de dresser ici une liste exhaustive des reprises du combat des géants et des dieux, nous renvoyons au répertoire établi par A. PIGLER (1974) dans lequel sont aussi mentionnés des monuments aujourd'hui disparus, ainsi que d'autres signalés uniquement par des sources écrites. Si le combat contre les Olympiens est repris de l'Antiquité, les illustrations de cette entreprise sont sans rapport direct avec son récit; elles décrivent diverses phases de la construction de la rampe devant permettre d'accéder à la résidence céleste, mettant l'accent sur les victimes de la bataille qui s'ensuivit. La scène, représentée de côté lors des premières tentatives, est maintenant vécue de l'intérieur, avec ses protagonistes disposés sur des plans se succédant au-dessus de l'observateur ou autour de lui.

Comme durant la Renaissance, au cours du 17ème siècle ce sujet est représenté essentiellement dans la décoration des demeures princières. Ainsi pour les plafonds du palais Barberini réalisés entre 1633 et 1639 par Pietro da Cortona: ici aussi, ces personnages certes démesurés sont parfaitement anthropomorphes[66]. Mazarin fit décorer d'une gigantomachie un des plafonds de l'Hôtel de Chevry à Paris qu'il avait acheté en 1649 et qui deviendra par la suite la Bibliothèque Nationale. Dans ce but, il fit venir exprès de Rome le peintre Gian Francesco Romanelli, élève de Pietro da Cortona[67]. Giovanni Ghisolfi, au palais Trissino-Baston de Vicenza en 1664[68], Giulio Quaglio qui décora le palais Strassoldo à Udine en 1692[69], Giuseppe Piamontini au palais Feroni-Spini de Florence autour de 1705[70], Václav V. Reiner, qui en 1718 réalisa un des plafonds du palais Černin sur le Hradčany à Prague[71], Pietro Longhi au palais Sagredo de Venise en 1734[72] et Giorgio Anselmi au palais Sturm von Hirschfeld à Bassano del Grappa en 1765[73] récupéreront à leur tour la gigantomachie.

Une esquisse à la plume de Johann Heinrich Schönfeld (1609-~1682) représente des géants qui, ayant déposé leurs lourds gourdins sur le sol, transportent de gros rochers: quatre d'entre eux portent sur leurs épaules un énorme bloc à la façon dont on déplacerait un cercueil[74].

Une autre scène de gigantomachie est due à Jacques Jordaens (1593-1678), peinte d'après une esquisse à l'huile de Rubens pour lequel il travaillait à la décoration du pavillon de chasse du roi d'Espagne Philippe IV; l'observateur se trouve au milieu de la meute de géants qui paraît l'entourer de toutes parts: l'un d'entre eux s'arc-boute pour soulever une masse de terre et de rochers sur laquelle on peut voir un arbre dont les racines semblent encore assurer l'homogénéité de l'ensemble[75].

Chez Raymond de La Fage (1656-1684), les géants tombent mortellement touchés alors que courent autour d'eux des humains de la taille de nouveau-nés: un foudre en forme de fuseau vient d'atteindre le sol et Jupiter s'apprête à frapper les coups suivants, tenant encore un de ces projectiles divins dans chaque main[76].

---

[65] *"... eines der auf Akademien beliebten Sujets der Mythologie (...), die reiche Gelegenheit zur Anwendung anatomischer Kenntnisse boten."* (K. LANKHEIT, *Florentinische Barockplastik. Die Kunst am Hofe der letzten Medici 1670-1743*, München, 1962, p. 166).

[66] G. MAGNANIMI, 1983, pp. 106-126 et figure à la p. 113.

[67] M. PASTOUREAU, *Bibliothèque Nationale, Paris*, Paris, 1992, p. 11 (Musées et monuments de France).

[68] Le plafond était décoré d'une scène représentant des géants soulevant des blocs de pierre au milieu des dépouilles de leurs compagnons foudroyés par Jupiter, auquel ils jetaient un regard empreint d'effroi; il fut détruit au cours d'un bombardement aérien le 18 mars 1945 (F. BARBIERI, Pittori lombardi e toscani del Seicento a Vicenza, le decorazioni di palazzo Trissino-Baston e di palazzo Giustiniani, in *Arte veneta* 17, 1963, pp. 119-127, fig. 137).

[69] Les géants, foudroyés par Jupiter visible au loin, sont tombés lourdement sur le sol. En 1695, le même artiste réalisa quatre géants monochromes dans des niches peintes en trompe-l'œil dans l'entrée du palais Braida à Udine (R. MARINI, Giulio Quaglio e il suo primo decennio in Friuli, in *Arte veneta* 9, 1955, pp. 155-170, fig. 171 et p. 164).

[70] Nous sommes en présence d'un bas-relief sur lequel est représenté un entassement de rochers et de géants au corps brisé, sculpté par Giuseppe Piamontini (L. GINORI LISCI, *The Palazzi of Florence. Their History and Art* 1, Firenze, 1985, p. 130, fig. 110).

[71] Un groupe de géants s'arc-boute pour dresser un rocher oblong vers le ciel, alors que diverses divinités occupent l'espace céleste autour de Jupiter (P. PREISS, *Václav Vavrinec Reiner*, [Prague], 1970, fig. 26 et 27).

[72] Jupiter chevauche un aigle. Il brandit un foudre de sa main droite et le rapace en serre un dans son bec, les géants mourants sont tombés au milieu des blocs de pierre; la fresque, qui décorait le plafond, descendait ensuite sur les parois de la salle et sur l'intérieur des volets, fermés pour que la représentation atteigne son plein effet... (V. MOSCHINI, *Pietro Longhi*, Milano, 1957, pl. 2 et 3).

[73] G. M. PILO, Appunto su Giorgio Anselmi, in *Arte illustrata* 25/26, 1970, pp. 70-73 [p. 72 et p. 70, fig. 1]: Jupiter est à califourchon sur un aigle, le foudre dans la main gauche et un éclair métallique dans l'autre, semblable à ceux que sa monture tient dans ses serres. En un premier temps, le même G. M. PILO (Nuovi cicli d'affreschi del Bellucci a Padova e Bassano, in *Arte Veneta* 17, 1963, pp. 128-135) avait attribué ce plafond peint à Antonio Bellucci (1654-1726).

[74] T. MUCHALL-VIEBROOK, Die Zeichnungen Johann Heinrich Schönfelds, in *Das Schwäbische Museum* 3, 1931, pp. 71-88, fig. 13. Cette esquisse était destinée à la préparation d'un tableau exposé par la suite à Dresde (H. VOSS, Johann Heinrich Schönfeld, in *Das Schwäbische Museum* 1927, pp. 57-76, figure à la p. 67).

[75] M. JAFFÉ, *Jacques Jordaens 1593-1678*, Ottawa, 1968, pp. 103-104 et p. 283, fig. 55.

[76] J. THUILLIER, Dessins français du dix-septième siècle, in *Art de France* 3, 1963, pp. 232-249, planche à la p. 240.

Pour cette période aussi, si la peinture est le domaine le plus souvent retenu, d'autres supports sont à mentionner. Ainsi A. VON SALIS (1940, p. 148 et fig. 29) a-t-il repéré la reproduction d'un rideau de scène de Ludovico Burnacini destiné à la représentation à Vienne en 1678 de l'opéra *La monarchia latina trionfante* d'Antonio Draghi : là aussi, une horde de géants anthropomorphes entassait des rochers, tandis que Jupiter s'apprêtait à les foudroyer, chevauchant son aigle qui tenait des éclairs dans son bec et ses serres ; même si c'est avec quelques précautions, l'archéologue, d'origine suisse – aurons-nous à cœur de le rappeler –, proposait comme modèle un bas-relief non identifié qui aurait existé à Rome durant la Renaissance encore[77].
Une exploitation dans un contexte similaire est la reprise de la gigantomachie par un librettiste qui en fit le sujet de l'opéra de Bernardo Pasquini *Amor per Vendetta. O vero L'Alcasta* joué à Naples en 1676. B. GUTHMÜLLER (1977, p. 59, n. 84) cite le prologue :
"La Guerra de Giganti, ch'ergendo Monti sopra Monti vogliono salire al Cielo per rapire il regno a Giove ; alludendosi all'audacia de' Nemici del Re Cattolico, e de' Ribelli di S.M. in Messina..."

Mentionnons enfin le Bassin d'Encélade au palais de Versailles : la statue du géant, en plomb recouvert de dorure, scellée sous un amas de véritables morceaux de lave provenant des flancs de l'Etna, fut réalisée par Gaspard Marsy pour André Le Nôtre, entre 1675 et 1678. Il aurait travaillé d'après un croquis reçu de Charles Le Brun, admirateur de Pietro da Cortona, et qui s'inspirait des fresques du Palazzo del Te de Mantoue : la chevelure et les yeux du géant, par la bouche duquel s'échappe le jet d'eau au milieu de la pièce, confirment bel et bien cette origine[78]. Le Brun pourrait avoir pris pour modèle un sujet que privilégiait Pietro da Cortona auteur de la gigantomachie du palais Barberini entre 1633 et 1639, et dont l'un des élèves reproduisait une scène semblable à l'Hôtel de Chevry peu après 1649 (supra, p. 145) : le peintre italien serait donc susceptible d'avoir insufflé un nouvel élan à la gigantomachie.

Choisies parmi les soixante-dix gigantomachies réalisées à partir du 16ème siècle et que recense A. PIGLER (1974), nous ne signalerons ici que quelques particularités de ces scènes qui restituent souvent l'escalade de l'Olympe et où les géants sont toujours anthropomorphes. Plusieurs éléments communs permettraient d'y déceler des archétypes : la figure de Jupiter chevauchant un aigle (supra, p. 141, n. 49 et p. 145, n. 72 et n. 73) ou la présence de géants de grande taille et élancés, pour ne pas dire même maigres, comme chez Matthaus Greuter (supra, p. 137, n. 37). Ici aussi (supra, p. 74) les morts ont les membres désarticulés, brisés au cours de la bataille. Mais une tendance bien plus frappante est représentée par l'accent systématiquement mis sur les géants : les dieux restent généralement enveloppés dans les brumes de l'Olympe, leur présence se limitant souvent au seul Jupiter.

Le retour des anguipèdes

Même si Boccace avait signalé au 14ème siècle déjà l'existence des monstres serpentiformes (supra, p. 120), cette malformation des géants n'avait pas été prise en compte par les artistes de la Renaissance : tout au plus quelques copies de gemmes antiques peuvent-elles être signalées, mais les bijoux ainsi produits paraissent être restés d'un usage privé, tout comme les originaux dont ils s'inspiraient.
Dans ses *Mythologiae*[79], N. CONTI (~1520-1580) consacre le chapitre 21 du livre 6 aux géants anguipèdes. S'il reprend le récit du combat donné par le Pseudo-APOLLODORE (1, 6, 1-2), le passage décrivant leur morphologie provient d'OVIDE (*fas.* 5), dont il cite d'ailleurs, immédiatement après, les vers 35 à 38[80]. A partir de ce moment-là, la nature monstrueuse de ces personnages sera mentionnée à de nombreuses reprises, sans qu'elle soit pour autant utilisée dans les images les représentant.

L'aspect ophidien des géants n'avait pas échappé à A. CARO (1961, p. 216, 23) qui précisait : *"Alcuni poeti descrivono i Giganti co' piè di serpente."* Cet homme de lettres, polémiste à ses heures et traducteur d'une *Enéide* qu'il amplifiera quelque peu, avait été contacté en 1564 par Vicino Orsini (supra, p. 137), afin de définir le programme iconographique de la

[77] A. VON SALIS (1940, p. 149) : *"... es muss im Italien des Cinquecento noch eine bildliche Überlieferung wirksam gewesen sein, die von der Gigantomachie des Pheidias ihren Ausgang nahm, und deren Fäden der Sicht der Gegenwart entzogen sind. Wahrscheinlich war es irgendein dekoratives Relief der römischen Kaiserzeit ; wir lehnen es ab, den Boden vager Vermutung zu betreten."*
Faisant abstraction du fait que les géants présents à Rome ne pouvaient guère être qu'anguipèdes, si un tel lien avait existé, il serait plutôt dû à l'un ou l'autre des nombreux bijoux qui avaient continué de circuler depuis l'époque romaine : ils représentaient le plus souvent un géant ophidien et succombant aux traits de Jupiter. L'existence d'un lien littéraire avec la mythologie antique reste cependant l'hypothèse la plus vraisemblable.
[78] J.-M. CARRIC, *Versailles. Le jardin des statues*, [Paris], 2001, p. 34 et figure de la p. 135 et J.-M. PÉROUSE de MONTCLOS et R. POLIDORI, *Versailles*, Paris, 1991, p. 340 et figure de la p. 338.
[79] Venise, 1567 (*The Renaissance* 11).
[80] *"Terre mit au monde une abominable engeance, des monstres immenses, les Géants qui allaient oser s'attaquer à la demeure de Jupiter. Elle les dota de mille mains, de serpents en guise de jambes, puis leur dit : "Prenez les armes contre les grands dieux !""* (nous reportons ici la traduction des Belles-Lettres).
Dans sa version française, J. DE MONTLYARD (1627, pp. 641-642), bien qu'il traduise pour le moins librement le texte de N. CONTI, donne une description saisissante des monstres anguipèdes : *"Ces Geans n'estoient pas seulement d'une taille prodigieusement grande, si robustes & nerveux, qu'à force d'armes, par eux inventees, ils terrassoient tous ceux qui les attaquoient : mais avoient aussi un regard affreux, portoient de grands cheveux herissez, une barbe toufuë & longue ; & avoient les pieds aboutissans depuis les cuisses en forme de serpens. Ils mangeoient les hommes, & faisoient avorter les femmes grosses, desquelles ils devoroient les enfants comme marcassins..."*

décoration de son parc de Bomarzo où les travaux continueront jusqu'en 1583 au moins[81].
Il en ira de même pour C. ESTIENNE dont l'édition posthume de son dictionnaire en 1596[82] les décrit comme étant serpentiformes : *"Tellurius filij, excelsissimae staturae, & dracones pedibus..."*
En 1615, dans le chapitre des *Vere e Nove Imagini* dédié à Minerve, V. CARTARI (1615, p. 344) décrit le géant Encélade, représenté sur le *péplos* de cette divinité guerrière, l'Athéna de la mythologie grecque :
"Et in questo solenne manto usarono gli Atheniesi di tessere, ricamare, ò dipingere Encelado, ò qual altro si fosse Gigante, che fu ucciso da Minerva; oltre che alle volte vi fecero ancho quelli, li quali erano stati piu valorosi in battaglia, e meritavano perciò gloria maggiore. Era quel gigante huomo dal mezo in sù, & serpe nel resto, che così sono descritti da'poeti tutti que'Giganti, li quali hebbero ardire di andare ad assalire il Cielo."
Dans la mesure où, à l'époque où EURIPIDE (*Hec.* 466-474) mentionne les géants du *péplos* d'Athéna, les adversaires des Olympiens ne sont pas encore affublés de leurs jambes serpentiformes, c'est vraisemblablement à tort que V. CARTARI lui attribue un corps ophidien.

Il faudra attendre les illustrations de l'édition de 1621 des *Emblemata cum commentariis*[83] de A. ALCIATI (1492-1550) pour que les géants soient enfin représentés dotés d'attributs ophidiens, leur corps se terminant toutefois par *une seule queue* de serpent (fig. 77), ce qui indique qu'on ne disposait d'aucun modèle iconographique. Pourtant, dans l'édition de 1632 de ses *Ovid's Metamorphoses Englished*[84], G. SANDYS (1578-1644) qui connaissait lui aussi leur monstruosité[85] les laisse reproduire sous des traits anthropomorphes ; en 1732 encore dans l'édition d'Amsterdam de la traduction de S. GARTH (1661-1719)[86] de ces mêmes *Métamorphoses*, les géants continuaient d'être figurés sous des traits entièrement humains[87].
Des constatations identiques – aspect anthropomorphe des géants – sont possibles pour l'illustration du chapitre consacré aux géants dans les *Tableaux du temple des Muses* de M. DE MAROLLES, imprimé à Paris en 1655 : l'auteur, qui semble avoir laissé à son graveur Abraham Diepenbeek la liberté de son inspiration, sait pourtant qu'ils étaient ophidiens :
"Autrefois les Géants essayèrent par un crime abominable de faire changer la place aux Estoiles, d'oster l'Empire à Jupiter, & d'imposer des lois au Ciel. Ces Géants estoient de nature humaine jusqu'au nombril, & de là en bas, un serpent écaillé se replioit en cercles tortueux."[88]

Ceux qui tentent d'expliquer les raisons pour lesquelles ils avaient été affublés de ces corps de serpents reprennent le type de raisonnement que nous avions déjà relevé dans un texte du début du Moyen Age (supra, p. 128) : les attributs ophidiens avaient été ajoutés aux géants sur les images les représentant pour que la monstruosité vienne sanctionner leur insolence et souligner la bassesse du crime commis. Ainsi G. SABINUS (1589, p. 13) :
"Quant aux poètes, pour maudire comme des monstres de tels hommes et de tels criminels, ils ont imaginé aux Géants des pieds serpentins. Il n'y a rien en effet d'aussi inhumain, d'aussi monstrueux que d'intriguer contre Dieu..." (traduction F. M.).

En 1719, dans la première partie du tome 1 de son monumental recueil *L'Antiquité expliquée et représentée en figures*, édité à Paris, B. DE MONTFAUCON (1655-1741) reproduit une pièce (pl. 11.3) inscrite au revers *IOVI FVLGERATORI*, sur laquelle on peut voir un géant qu'il identifie parfaitement comme étant anguipède[89]. Plusieurs objets sont signalés dans le texte, représentant eux aussi des ophidiens : ainsi une pierre sur laquelle Hercule assomme un anguipède d'un coup de massue (pl. 127.1 du tome 1.2)[90] ; une autre (pl. 41.2 du tome 1.1) montre un géant renversé par un char, B. DE MONTFAUCON s'étonnant qu'on ait pu prendre le personnage anguipède pour un triton[91]. Dans son *Supplément de l'Antiquité expliquée* (Paris, 1724, pl. 40.3), il reproduit Minerve transperçant un géant[92].

---

[81] Dans le parc est d'ailleurs visible une statue interprétée comme un géant aux traits humains écartelant une femme qu'il tient par les jambes (A. BRUSCHI, Il problema storico di Bomarzo, in *Studi in memoria di Gino Chierici*, Caserta, 1965, pp. 85-114 [p. 107, fig. 17]).
[82] C. STEPHANUS, *Dictionarium Historicum, Geographicum, Poeticum*, Paris, 1596, sv. *Gigantes*, fol. 220[d] (*The Renaissance* 16).
[83] Padoue, 1621, p. 33 (*The Renaissance* 25).
[84] Illustration en regard de la p. 1 de l'édition d'Oxford (*The Renaissance* 27).
[85] Ainsi traduit-il par *serpent-footed* l'*anguipedum* du vers 184. Dans le commentaire au premier livre des *Métamorphoses* (p. 27) il parle de leurs *feet of Dragons*.
[86] *Metamorphoses*, Amsterdam, figure à la p. 10 (*The Renaissance* 39) : les géants sont représentés succombant aux rochers tombant de l'entassement qu'ils venaient de mettre en place.
[87] De la même manière que des anthropomorphes continueront d'illustrer un texte où il est question d'ophidiens, les singes seront encore présents dans les figures accompagnant la traduction des *Métamorphoses* d'Ovide de L. DOLCE (1568, pl. 4), de laquelle ces animaux cités seulement dans des paraphrases de l'auteur latin (supra, p. 137) avaient pourtant disparu (B. GUTHMÜLLER, 1977, p. 57, n. 69). Inversement, lorsqu'il décrivait les géants aux traits pourtant humains du Salone dei Giganti du Palazzo Doria (fig. 71), P. PARTENOPEO, annaliste choisi par Andrea Doria lui-même, dans les *Annales rerum gestarum Reipublicae Genuensis*, parlait de *"figures prodigieuses d'hommes anguipèdes"* (traduction F.M. à partir de la copie du manuscrit latin fournie par P. BOCCARDO, *Andrea Doria e le Arti. Committenza e mecenatismo a Genova*, Rome, 1989, p. 161).
[88] *Tableaux du temple des Muses*, Paris, 1655, p. 11 et figure en regard de la p. 9 (*The Renaissance* 31).
[89] *"... un géant terrassé, dont les jambes se terminent en serpens..."* (p. 37).
[90] *"Le voici qui assomme de sa massue un de ces Géans dont les jambes étoient des serpens"* (p. 209).
[91] *"Mais j'ai peine à croire que le monstre qui paroit sous les chevaux soit un Triton : il semble être plutôt Encélade aux jambes de serpent..."* (p. 81).
[92] *"Pallas qui vient ensuite, tuë un géant : un de ces fameux géants qui firent la guerre aux dieux (...). Ces géants selon la plupart des auteurs, avoient des cuisses & des jambes qui se terminoient en serpens"* (p. 105).



Fig. 77. Géant anguipède tiré de A. ALCIATI, *Emblemata cum commentariis amplissimis*, Venise, 1621.

A. L. MILLIN introduit plusieurs monuments comportant des géants dans sa *Galerie mythologique* parue en deux volumes à Paris en 1811 : parmi eux, le camée d'Athénion (vol. 1, n° 33, pl. 9) déjà publié par D. A. BRACCI en 1784[93], ainsi que le bas-relief provenant du théâtre de Balbus, exposé dans les jardins de la Villa Mattei (vol. 1, n° 113, pl. 35) et actuellement au Musée du Vatican (*LIMC* 484).

Contrairement à l'avis de certains chercheurs – nous avons déjà signalé les propositions de Berthe Rantz (supra, p. 127) –, l'utilisation du géant anguipède ne se fera pourtant pas aussi vite.

Sur divers monuments des hybrides ont été assimilés aux géants ophidiens de l'Antiquité par ceux qui auraient étudié l'iconographie de ces œuvres d'art, ou parfois déjà par leurs auteurs. Ainsi les monstres des décors peints de la Sala Paolina du Château Saint Ange ont-ils parfois été interprétés comme des anguipèdes : en réalité, les peintres travaillant sur ce chantier y ont reproduit des personnages dont les jambes ont été remplacées par des attributs de toutes sortes : décors foliés, corps de poissons, mais jamais n'apparaît un serpent. Dans la mesure où on y rencontre par ailleurs des chevaux piscipèdes, les hybrides humains d'identification incertaine devraient être assimilés à des tritons (F.M. ALIBERTI GAUDIOSO, 1981, p. 101, fig. 11). Un examen attentif ne laisserait finalement qu'un seul cas non éclairci : il s'agit d'un caisson (ibid., p. 208, fig. 67) dû à Perino del Vaga et Giacomone da Faenza, où les personnages sont représentés à partir des cuisses à même le sol, sans que soit visible l'extrémité des jambes, laissant la porte ouverte à bien



Fig. 78. La chute des titans, dessin à la plume de Johann Heinrich Füssli.

des interprétations. De toute manière, le fait que Perino del Vaga a peint des géants anthropomorphes au Palazzo Doria à Gênes exclut la présence de monstres ophidiens ; il était pourtant susceptible d'être au courant de leur existence, non seulement par les relevés effectués à Athènes par Cyriaque d'Ancône (supra, pp. 123-124), mais surtout en raison de sa connaissance des gemmes et des camées antiques (E. PARMA ARMANI, 1997, p. 15, n. 10).

Cette façon de modifier les membres inférieurs de ces personnages en leur donnant une forme piscipède, florale ou, pourquoi pas, ophidienne, en fait un excellent élément décoratif ; par son extrême mobilité, elle permet de combler les recoins d'une fresque au même titre que les géants gisants (supra, p. 74) ou de supporter le cartouche contenant une dédicace. Pourtant, à aucun moment des anguipèdes ne seront utilisés, la préférence étant donnée à des tritons ou surtout à des monstres dits phytomorphes, parce que leur corps se terminait par un motif végétal. L'interprétation que Henry Füssli nous a laissé du monstre ophidien sera différente lorsqu'en 1752, à l'âge de onze ans, il s'inspirera des créatures présentes dans un *Jugement dernier* de Rubens, sans doute aperçu dans les collections de son père, pour

[93] *Memorie degli antichi incisori che scolpirono i loro nomi in gemme e cammei* 1, Firenze, 1784, pp. 160-163 (n° 30).

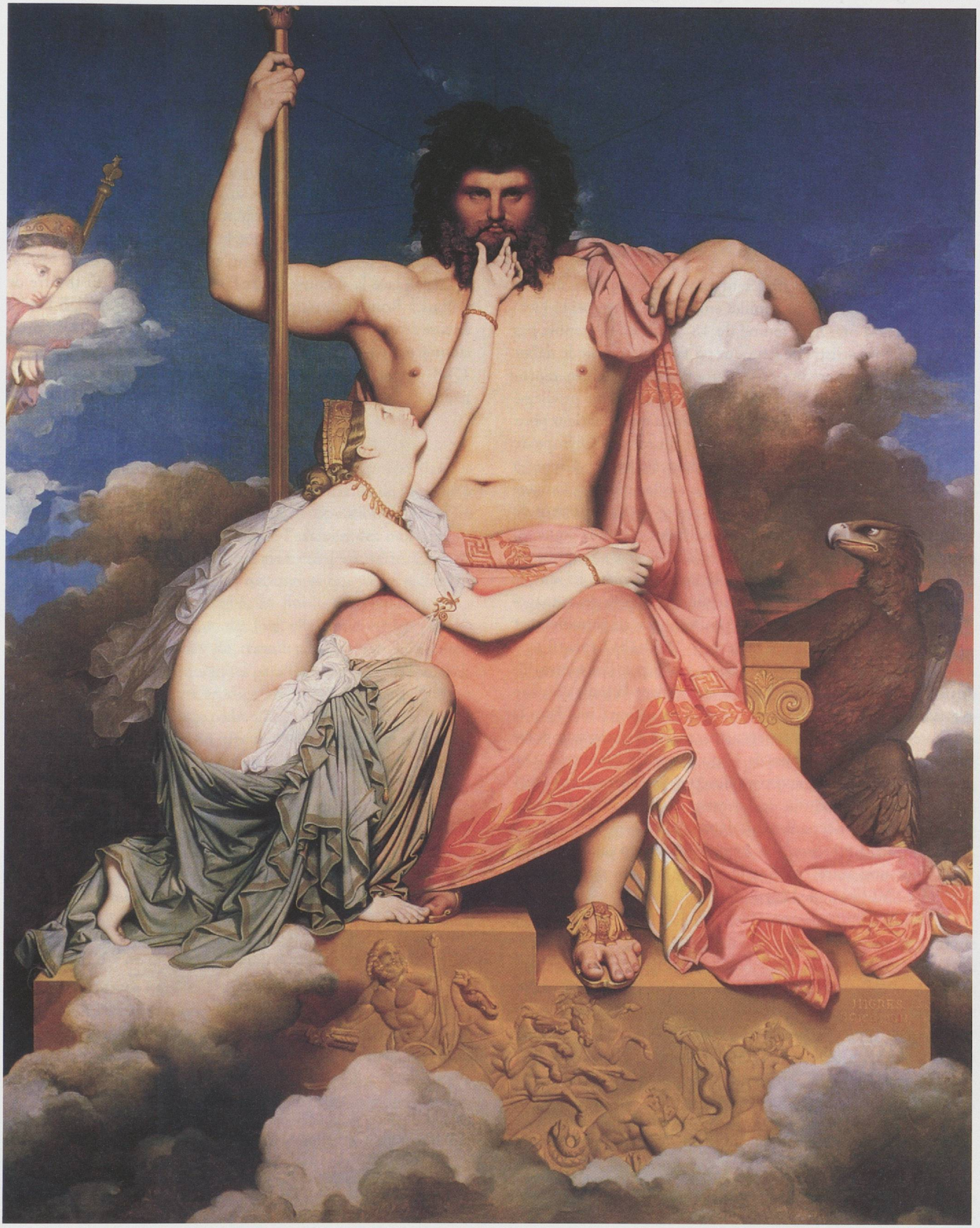


Fig. 79. Jupiter et Thétis, tableau de Jean Ingres au Musée Granet à Aix-en-Provence.

réaliser les protagonistes de sa *Chute des titans*, nous l'avons vu à bien des égards impossibles à distinguer des géants[94]. Son dessin à la plume et à l'encre comporte des corps ophidiens se terminant par la tête du serpent, mais au lieu d'en faire les jambes de ses monstres, il a utilisé les reptiles comme appendice caudal de quelques-unes de ses créatures, dont certaines sont ailées (fig. 78) : il est difficile de proposer l'influence d'une source écrite, mais le maître flamand dont il s'inspire ne paraît pas avoir reproduit d'ophidiens, ainsi sur le tableau 738 de la Pinacothèque de Munich, où des grappes d'hommes et de femmes tombent vers les Enfers entraînés par des démons dotés de queues et de cornes, qui se tiennent aux damnés comme pour les alourdir dans leur chute[95].

Même la découverte de représentations d'anguipèdes sur des peintures murales, lors des fouilles entreprises à Pompéi et Herculanum dès la première moitié du 18ème siècle, ne semble pas avoir inspiré les artistes de l'époque : il faudra attendre le début du 19ème siècle pour que cette particularité soit enfin reproduite. Bien que jusque-là les images de géants aient privilégié leur aspect anthropomorphe, Ingres utilisera des ophidiens pour la réalisation de l'entablement du trône du roi de l'Olympe de son tableau *Jupiter et Tétis*, actuellement au Musée Granet à Aix-en-Provence (fig. 79) : après seize siècles d'oubli, l'anguipède faisait sa réapparition dans l'art figuré. Si les historiens de l'art qui ont étudié l'œuvre du peintre[96] ont repéré la copie du camée d'Athénion (fig. 65) à partir de laquelle il avait représenté le char de Jupiter[97], nous nous plaisons à signaler ici que le deuxième géant n'est autre que la réplique d'un des personnages du sarcophage du Vatican (fig. 31) : Ingres l'avait certainement vu à Rome, où il peignit son tableau en 1810-1811 (pl. 10).
En faisant abstraction du médaillon gravé par Benedetto Pistrucci (infra, p. 155), le tableau d'Ingres reste la seule création plastique réalisée à partir du thème de la gigantomachie. Pour la suite – et la fin… – de notre excursus, nous ne trouverons guère que quelques autres copies de bijoux, ainsi le camée de *Zeus combattant les Géants*, gravé par Giuseppe Girometti avant 1821 à l'intention du grand-duc de Toscane (M. DUCHAMP, 1991, pp. 192-194)[98], et actuellement déposé au Museo degli Argenti du palais Pitti à Florence[99], inévitable reprise du camée d'Athénion dont une autre réplique aurait été réalisée pour le pape Grégoire XVI (ibid., p. 194).

Les géants sont réapparus avec des traits anthropomorphes en Italie, sous le règne et à la gloire de Charles Quint. On assista à la récupération du récit mythologique à des fins allégoriques : ceux qui contestaient le pouvoir impérial étaient assimilés aux impies, punis pour avoir osé provoquer la puissance divine. Ce sujet est traité à plusieurs reprises et semble l'œuvre d'un groupe d'artistes se connaissant personnellement, de même que la plupart de leurs clients.
En raison de la diffusion de nombreux textes antiques et de leurs commentaires à la Renaissance, il n'échappait plus à personne que les géants étaient anguipèdes. Pourtant, ce n'est qu'avec la réapparition des sculptures enfouies dans les ruines de Rome et de ses provinces que le géant pourra enfin retrouver son aspect d'origine. Cependant, même si M. FUCHS (1984, p. 245) place la découverte de la gigantomachie du théâtre de Balbus à Rome (supra, p. 54) entre 1598 et 1604[100], il faudra encore attendre le début du 19ème siècle pour qu'Ingres, impressionné peut-être par le sarcophage du Vatican découvert en 1748 (supra, p. 56), s'intéresse à nouveau aux géants anguipèdes.

[94] F. ANTAL, *Studi su Fuseli*, Torino, 1971, p. 11 et fig. 1.
[95] Dans la *Chute des réprouvés* (Pinacothèque 737) les démons ont des têtes de singes et des ailes de chauve-souris.
[96] *Ingres in Italia (1806-1824 – 1835-1841)*. Mostra all'Accademia di Francia, Villa Medici. Roma 26 febbraio-28 aprile 1968, Rome, 1968, pp. 32-34.
[97] Il s'agit du camée hellénistique du Musée National de Naples (supra, p. 122), reproduit à de nombreuses reprises et dont Ingres possédait un moulage.
[98] Le même auteur a publié un autre camée de Giuseppe Girometti au sujet identique (Girometti/Michelini (XIII) : Poursuites à travers le temps, in *BSFN* 50, 2, 1995, pp. 1008-1014 [p. 1013 et p. 1010, fig. 7]).
[99] n° 09/00129621.
[100] Jusqu'ici, la date de 1693, proposée par W. AMELUNG, était généralement acceptée (Zerstreute Fragmente römischer Reliefs, in *RM* 20, 1905, pp. 121-130 [p. 126]).

X. Conclusions

Des rappels d'apparence fastidieux se sont imposés, dans la mesure où il s'est agi de replacer la gigantomachie de *Lousonna*-Vidy parmi les œuvres d'art de même inspiration, puis de lui trouver un emplacement à partir de l'examen des monuments semblables à celui près duquel elle avait été découverte. Ces présentations étaient d'autant plus nécessaires que notre recherche avait l'ambition de s'adresser à un public s'intéressant à des périodes très diverses et que, dès lors, elle aurait été lue par des spécialistes aux méthodes de travail parfois fort différentes. Ainsi la présentation de quelques parallèles significatifs – mais la comparaison de l'objet à étudier avec d'autres mieux connus n'est-elle pas la clé de toute recherche ? – aura-t-elle aussi permis aux non-initiés de porter un jugement en connaissance de cause sur les restitutions auxquelles nous sommes parvenu.

Notre recherche s'est heurtée au peu de restes disponibles, tandis qu'elle était limitée par diverses contingences externes : ceci non seulement lorsque nous avons voulu faire l'historique de ces bas-reliefs puis les replacer sur un monument, mais aussi quand nous traitions de sujets d'apparence aussi évidents que l'identification de ceux qui avaient fait réaliser de tels ouvrages ou que la recherche de l'origine des habitants de la localité.
Ce n'est rien de moins que la lutte entre le Bien et le Mal, ou l'opposition entre l'ordre et le désordre, conflits omniprésents dans toutes les civilisations, qu'illustrait le combat des dieux et des géants ; les représentations étudiées iraient de l'Antiquité à la Renaissance. Un travail portant sur une durée aussi longue et faisant intervenir des matières aussi différentes que l'archéologie classique, l'archéologie gallo-romaine, l'histoire du christianisme ou l'histoire de l'art, pour ne citer qu'elles, a demandé une attention accrue, et impliquait par sa nature même le recours à quelques raccourcis.

La reconstitution des bas-reliefs était le but premier de cette entreprise ou, en tout cas, son objectif initial. Malgré le recours à de nombreux parallèles, elle pourra difficilement aller plus loin et un doute subsistera sur la position exacte de ces bas-reliefs par rapport au temple de *Lousonna*. Le faible nombre de géants encore existants ne permettait pas d'opposer un anguipède à chacune des divinités. De la même manière, et nous y avons de toute façon renoncé, il était difficile de formuler une quelconque hypothèse sur l'existence de plus de deux personnages par scène : l'examen de la proposition de reconstitution de la façade des thermes de Sens (fig. 80) nous montre qu'il a fallu déformer certains des protagonistes ou leur donner d'étranges proportions pour réussir à les regrouper. Un constat identique s'impose dans une moindre mesure pour le pilier d'Yzeures-sur-Creuse, pour prendre un autre exemple cité dans cette étude[1].
Aux yeux de certains, nos tentatives de reconstitution peuvent paraître bien timides ou timorées : en réalité, elles veulent rester le plus proches possible des parallèles proposés et, de ce point de vue, nous estimons même avoir déjà largement utilisé notre marge de manœuvre pour nos reconstitutions graphiques ; nous ne pouvions aller plus loin que de ramener les fragments de sculptures de *Lousonna* une fois reconstitués à ces métopes sur lesquelles, pour des motifs de place, n'étaient représentés qu'un géant et son adversaire. Nos bas-reliefs ont dès lors été appréhendés comme étant les restes d'une série d'entités séparées,

[1] Nos reconstitutions pourront certes susciter des commentaires sur la part d'incertitude qu'elles impliquent forcément, ou en ce qui concerne les choix à l'origine de leur version définitive : ni plus, ni moins toutefois, que les restitutions obtenues à l'aide de l'infographie, qui est pourtant devenue une composante incontournable de la recherche archéologique. Nous sommes convaincu que, sous réserve d'un rappel obligé de leur caractère hypothétique, toutes ces propositions graphiques sont d'un apport majeur pour la promotion d'une meilleure connaissance de l'Antiquité.

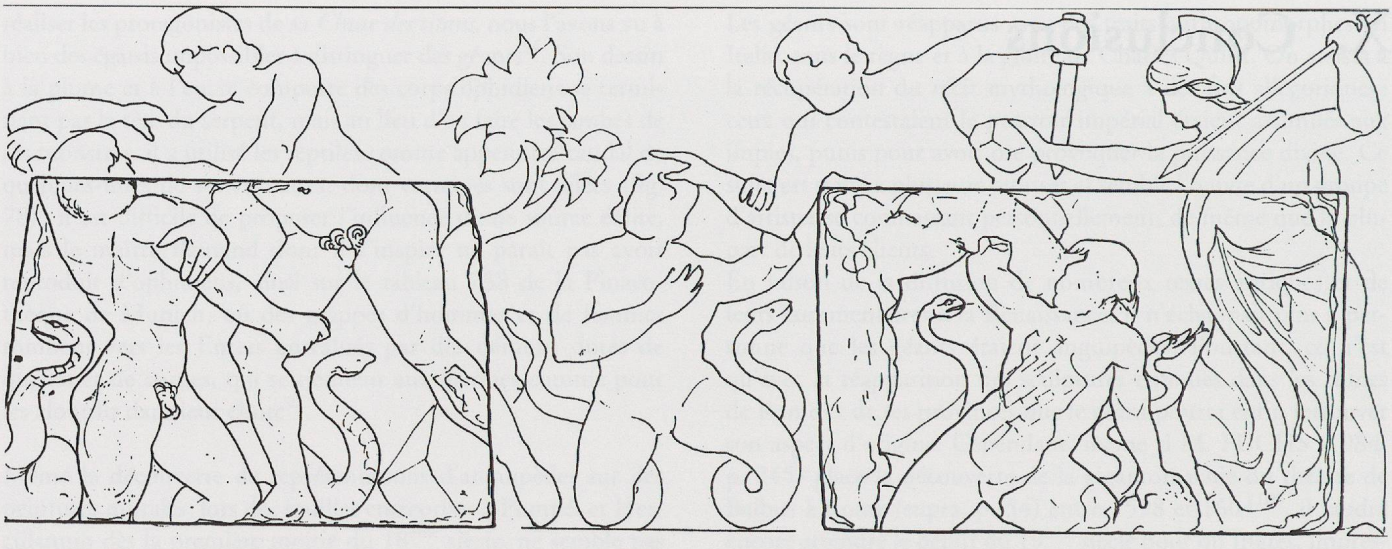


Fig. 80. Restitution graphique de la gigantomachie de la façade des thermes de Sens.

mais faisant partie d'un même ensemble. Une telle démarche a certes un goût d'inachevé, mais elle a aussi l'avantage de laisser la porte largement ouverte à de nouvelles propositions[2].

Devant pallier l'état fragmentaire des restes étudiés, cette reconstitution n'était possible qu'en tenant compte des conditions dans lesquelles des modèles s'inspirant des réalisations que nous avons prises comme parallèles sont parvenus jusque sur les bords du Léman ; nous avons observé toutefois que les artistes actifs à *Lousonna* pouvaient s'être inspirés de sculptures totalement disparues aujourd'hui.

Pour ce qui était de la transmission du message iconographique, sans revenir sur un sujet aussi débattu que celui des cahiers de modèles, il nous est apparu que même si les possibilités de se déplacer n'étaient pas aussi étendues que de nos jours – mais pour ainsi dire les mêmes qu'au début du 19ème siècle… – nombreux sont ceux qui auraient eu l'occasion de se rendre dans les régions de l'Empire où des gigantomachies étaient encore visibles : ils étaient susceptibles d'en ramener si ce n'est un croquis, au moins une description orale ou un souvenir visuel précis.

Nous n'avons en revanche pu qu'ignorer le problème lié au grand nombre de constructions disparues et à l'inconnue qu'il impliquait, puisque précisément les artisans de *Lousonna* auraient très bien pu s'inspirer de l'une d'entre elles : une telle démonstration par l'absurde – elle privilégierait les œuvres aujourd'hui perdues… – aurait bloqué bien plus d'une recherche, la nôtre s'étant en plus donné pour but de reconstituer un monument lui-même presque totalement détruit.

Une fois les blocs reconstitués, il s'est agi de leur trouver une place : la localisation particulière que nous avons proposée pour notre gigantomachie s'est faite au détriment d'une vision monumentale du *fanum* de *Lousonna* sur le fronton duquel, chose de toute manière inédite pour un temple de tradition gallo-romaine, on aurait voulu placer les fragments de la gigantomachie. Là aussi, nous avons été confronté à l'absence de travaux de synthèse sur la décoration des *fana ;* ils auraient été susceptibles de nous fournir le décompte et la description des restes architecturaux trouvés à proximité de ces lieux de culte, en signalant en outre ceux qui leur seraient attribuables sans équivoque possible : des restes archéologiques de ce type étaient de toute manière pratiquement inexistants à *Lousonna.*

Cette recherche nous a offert la possibilité de formuler quelques autres propositions :

- ainsi, l'identification des restes du buste sculpté avec une statue de Jupiter et son attribution au *fanum,* où Mercure serait aussi présent : à de nombreuses reprises deux divinités, mais parfois plus, cohabitaient dans un même lieu sacré ;
- notre préférence pour des sculpteurs d'origine méditerranéenne ou pour le moins formés dans une école ayant d'étroits rapports avec des ateliers de Grèce ou d'Italie : une telle proposition n'ira pas sans susciter le scepticisme de ceux de nos collègues pour lesquels les sculpteurs indigènes se seraient rapidement affranchis, techniquement et artistiquement, de leurs maîtres romains. Le fait que le motif du géant ait connu une grande diffusion ne diminue en rien la dextérité dont il aurait fallu faire preuve pour le reproduire ;

[2] D'autres attitudes sont naturellement possibles, bien que par prudence nous y ayons personnellement renoncé : ainsi, lorsqu'à partir de critères uniquement stylistiques, C. ROLLEY (1975) propose, non seulement de ramener une tête isolée à une gigantomachie entièrement disparue, mais va même jusqu'à l'insérer, avec d'autres monuments, dans une chronologie où ce sont des nuances infimes qui lui permettent d'établir l'antériorité de l'un par rapport à l'autre.

– l'attribution du *fanum* au règne de Septime Sévère, attestée par la pièce de monnaie trouvée dans ses fondations ; l'érection est mise en rapport avec les campagnes victorieuses de cet empereur et les activités édilitaires qui suivirent : elle s'appuie sur les programmes de construction relevés en Gaule par de nombreux chercheurs, et pourrait être confirmée par la datation de plusieurs bornes milliaires découvertes sur le Plateau suisse.

A deux reprises au moins, nous nous sommes éloigné de théories ou interprétations généralement admises par des propositions que certains pourront trouver aventureuses.
D'une part, lorsqu'il a été question de contester l'origine locale des colonnes à l'anguipède, ceci après avoir cependant constaté que de nombreux chercheurs avant nous les avaient mises, eux aussi, en rapport plus ou moins direct avec les gigantomachies hellénistiques. La présence contemporaine d'anguipèdes sur ces colonnes et sur les scènes figurant le combat des géants et des dieux nous a en outre paru susceptible d'avoir une fonction commémorative identique : les liens entre les structures de ce type et les gigantomachies traditionnelles paraissent en effet beaucoup plus étroits lorsqu'on les examine à la lueur des conditions politiques prévalant au moment de leur érection.
Pour la participation des premiers chrétiens au démantèlement des lieux de cultes païens ensuite ; mais là aussi, peu à peu, des chercheurs envisagent cette possibilité pour expliquer la disparition de certains monuments de Suisse romaine. Jusqu'à un passé récent, pour la plupart des localités du Plateau on se contentait de l'explication d'une destruction due à un fait de guerre ; or, à de nombreuses reprises, elle est aujourd'hui remise en question, souvent sans que soit explicitement proposée une solution de remplacement, d'où notre hypothèse d'une action menée par les tenants de la foi nouvelle. Il est vrai que les traces de la fureur iconoclaste ne peuvent être observées sur nos blocs : ils ne portent aucune marque des coups qu'ils auraient reçus dans une telle situation. Il peut toutefois s'être tout aussi bien agi du démantèlement du temple proprement dit que de la destruction de la représentation de la gigantomachie en tant que telle.
A défaut de témoignages archéologiques concernant les événements eux-mêmes, l'environnement chrétien paraît en revanche évident, alors que l'on n'aurait pas assez insisté sur la présence de *Lousonna* sur l'un de ces axes de communication majeurs dont on sait qu'ils véhiculèrent le christianisme, les commerçants étant parmi les premiers à propager la nouvelle religion ; si nos propositions peuvent paraître bien aventureuses, elles devraient en tout cas être instigatrices de nouvelles approches pour l'avenir.
En procédant de la sorte, nous avons peut-être brûlé quelques étapes : tandis que manquait encore toute synthèse sur les colonnes à l'anguipède de Gaule et de Germanie – les études que nous avons pu parcourir portaient seulement sur l'une ou l'autre province et n'étaient plus très récentes –, l'histoire des débuts du christianisme en Suisse – attestés pourtant par de nombreuses découvertes – restait à écrire.

Si l'apport de nos travaux aux connaissances déjà disponibles sur la localité est réduit, ils nous ont donné l'occasion de confirmer les contacts que ses habitants entretenaient avec le monde méditerranéen. Le *vicus* de *Lousonna*, passage obligé vers la Germanie, vit non seulement défiler les nombreuses unités ralliant leurs stationnements rhénans, mais aussi les civils, colons ou commerçants, qui accompagnant les trains de troupe, assuraient la main-d'œuvre indispensable aux uns et aux autres et acheminaient des marchandises de toutes sortes. De nombreux étrangers résidaient dans les centres commerciaux où étaient écoulés les produits de leur contrée d'origine : ainsi des natifs d'Asie Mineure étaient établis à Lyon[3], et c'est d'ailleurs parmi eux que par la suite on aurait compté les premiers chrétiens. Ces contacts sont attestés à *Lousonna* par plusieurs découvertes matérielles, et l'examen des noms des dédicants sur les inscriptions qu'on y a retrouvées a permis de relever la présence d'un sévir augustal d'origine italienne[4].
Par sa position sur une voie d'approvisionnement très fréquentée, le site lémanique a pu bénéficier des largesses de promoteurs et de commerçants qui ont certainement assorti leurs activités économiques d'importantes donations. Si d'autres *vici* du Plateau suisse se sont développés à la faveur de leur position sur d'importantes voies de communication, celui de *Lousonna* bénéficiait d'un environnement particulièrement favorable ; les coteaux surplombant le lac, bien exposés au soleil, offraient des emplacements de choix où auraient pu s'installer les riches autochtones ou les fonctionnaires romains exerçant leurs activités dans la région. La présence de ces notables aurait attiré de nombreux artistes et artisans, indispensables à la réalisation des projets visant à leur assurer sur les bords du Léman le confort et le bien-être des villes romaines : l'apport culturel consécutif aurait profité à toute la population. La vision quotidienne, sur la place principale de la localité, de représentations des divinités classiques renvoyant à certains des chefs-d'œuvre les plus prestigieux de l'Antiquité, celle du combat mythologique auquel elles avaient pris part, ainsi que les innombrables œuvres littéraires que ce récit rappelait, tous ces éléments ne pouvaient que contribuer à accroître chez les Helvètes le sentiment d'appartenance à un Empire mais aussi à une civilisation allant jusqu'aux confins du monde connu.
S'ils ne provenaient peut-être pas de la région méditerranéenne, les artistes qui réalisèrent la gigantomachie avaient certainement été formés par des maîtres classiques, tant leur sculpture est franche de toute influence celtique dans la représentation des divinités gréco-romaines. Tandis que les attitudes de certains de nos personnages remontent directement à des originaux antiques, d'autres sont reproduits dans des "positions obligées" auxquelles l'artiste, quelle que soit l'école dont il relève, ne peut

[3] E. DEMOUGEOT, Rome, Lyon et la christianisation des pays rhénans, in *Rome et le christianisme*, pp. 23-47 [p. 24].
[4] Il s'agit de Caius Maecius Firmus (R. FREI-STOLBA, 1985, p. 102, n. 149 et 40. *BRGK* 1959, 25).

de toute manière pas échapper. Notons enfin que ces liens avec la sculpture classique sont non seulement stylistiques, mais aussi techniques ; songeons au géant sculpté sur la tranche d'un bloc, assurant la continuité de la représentation sur les côtés du monument.
Par contre, et ceci même si les progrès de l'infographie peuvent nous renvoyer aux reconstitutions les plus fascinantes, aucune proposition ne peut être formulée quant à une influence de l'architecture classique sur la forme et la décoration du temple de *Lousonna*, en raison de l'absence presque complète de restes provenant des superstructures de l'édifice.
L'étroite imbrication du politique et du religieux dans la Rome impériale est à l'origine de la présence de gigantomachies décorant de nombreux édifices dont la construction peut souvent être mise en rapport direct avec un événement historique, généralement un succès militaire : l'existence de certaines colonnes à l'anguipède nous a aussi paru pouvoir s'expliquer de cette façon. Alors que l'examen des séries numismatiques paraît indiquer que deux lieux de culte se sont succédé à *Lousonna*, le temple à l'extrémité occidentale du *vicus* étant remplacé par celui de la Promenade archéologique, la consécration de ce dernier à Jupiter aurait pu se voir opposer la mention de Mercure, dont la présence s'imposait dans une bourgade à vocation commerciale ; nous avons cependant rappelé que, si l'existence d'une gigantomachie suggérait un culte voué au roi de l'Olympe, la présence contemporaine de deux divinités était fréquente à l'époque romaine.

Les parallèles établis avec d'autres *fana* nous ont conduit à proposer une position inédite pour la gigantomachie à proximité immédiate du temple : elle devrait permettre aux historiens des religions de nouvelles hypothèses sur la fonctionnalité des structures architecturales placées dans le *téménos* des ensembles cultuels et sur leur intégration dans les rites de la religion gallo-romaine, des données qui sont encore largement à découvrir.
La scène illustrait non seulement un récit mythologique, mais elle devait rappeler que l'empereur, assimilé à Jupiter, était garant de l'ordre terrestre au même titre que le roi des Olympiens qui avait rétabli l'équilibre cosmique contesté par les géants. L'harmonie universelle était préservée et de la bonne marche du cosmos allaient dépendre l'existence de l'Empire, mais aussi la quiétude de ses habitants : l'enjeu était donc de taille, puisque la nature intemporelle du système céleste garantirait ces bienfaits pour l'Eternité.
Les *vikani Lousonnenses* n'eurent aucune difficulté à associer le culte de Mercure à celui de Jupiter, que ce soit parce que les deux divinités avaient un précédent dans la religion celtique, ou parce que les activités essentiellement commerciales de la localité étaient soudain concernées directement par des événements guerriers. Même la gigantomachie aurait pu trouver grâce à leurs yeux, puisque les divinités participant à ce combat à *Lousonna* – en tout cas celles présentes parmi nos fragments – avaient leur correspondant dans le panthéon gaulois. La gigantomachie n'était pas l'objet d'une vénération particulière, mais faisait référence aux exploits guerriers de Jupiter, au travers desquels étaient commémorées les victoires de Septime Sévère. La nature du combat entre les géants et les dieux peut aussi en avoir facilité l'intégration, si l'on songe que la religion celtique privilégiait les liens avec l'au-delà : l'origine chthonienne des géants convenait particulièrement aux Gaulois pour lesquels la mort avait une importance particulière (P.-M. DUVAL, 1976, p. 126). Mais là aussi la prudence est de mise, tant les usages religieux nous paraissent être changeants d'une cité à l'autre[5], le lien étant surtout assuré par quelques divinités principales.
Pour de nombreux chercheurs, c'est simplement la fonction allégorique de rappel de la victoire du Bien sur le Mal, et donc de l'empereur sur les barbares, qui s'est imposée au cours d'un combat dont l'évocation aurait été acceptée sans difficultés par les Helvètes, peuplade guerrière au même titre que la confrérie des géants. Nous avons aussi vu qu'au quotidien, bien loin de la dimension cosmique à laquelle renvoyaient les géants, ce sont simplement l'ambition ou la vanité humaines qui pouvaient être stigmatisées, dans la mesure où de tels sentiments se seraient ensuite trouvés à l'origine des remises en question les plus insolentes du pouvoir établi : cet orgueil qui causa la perte de ceux qui s'étaient mis en tête d'arriver jusqu'au ciel en construisant la tour de Babel[6].

L'étude des restes découverts à *Lousonna* n'est certainement pas fondamentale pour la connaissance des gigantomachies dans l'Antiquité : rappelons simplement à quel point la reconstitution de nos bas-reliefs est largement tributaire des modèles déjà existants. C'est dès lors la partie de notre travail consacrée aux vicissitudes et aux variations du thème de la gigantomachie jusqu'à l'époque moderne qui peut être mise en valeur ; d'ailleurs – bien modestement – nous revendiquerons le fait d'avoir esquissé une recherche inédite, puisque, jusqu'à plus ample informé, aucun travail sur ce sujet ne faisait le lien entre l'Antiquité et la Renaissance.
Malgré la présence des géants de la mythologie dans les trois contextes ayant assuré la continuité du message iconographique antique – la tradition orale, la transmission littéraire, et enfin la représentation iconographique – nous constatons la disparition complète des monstres ophidiens dans la peinture et la sculpture, jusqu'au début du 19ème siècle. Les récits disponibles ne mentionnaient plus que la forte taille des géants et les textes classiques avaient été occultés de la même manière qu'avaient été éliminés les monuments représentant des anguipèdes : nous n'en avons retrouvé des reproductions que dans les illustrations d'une pharmacopée et sur un pilier, récupéré sans doute plus pour ses fonctions statiques que dans un but décoratif. Seules les pierres gravées paraissent avoir continué de circuler et auraient fait relativement vite l'objet de reproductions. Enfin, si quelques colonnes à l'anguipède peuvent avoir survécu aux outrages du temps, il ne semble pas que des artistes s'en soient inspirés, l'origine des serpents enroulés que nous avons repérés à

[5] J.-L. BRUNAUX, *Les religions gauloises*, Paris, 2000, p. 61.
[6] *"Allons, édifions* ***pour nous*** *une ville et une tour dont la tête arrivera jusqu'au ciel,* ***et faisons-nous un nom*** *avant d'être dispersés sur la face de toute la terre"* (*Gn* 11, 4 – passages soulignés par nous dans le texte).



Fig. 81. Médaille de Benedetto Pistrucci commémorant la bataille de Waterloo (Ø 13,4 cm).

Lutzelbourg dans les Vosges étant malheureusement impossible à établir.

La disparition du géant classique se confirme dans la mesure où les représentations de monstres auxquelles nous nous sommes tenu contribuent à donner une image de l'anguipède bien plus rigoureuse que celle dont se satisfait B. RANTZ (1986, pp. 278-279) dans sa recherche, pourtant fondamentale, sur les monstres serpentiformes dans l'art de la Renaissance[7]. Les données réunies permettent de conclure à une interruption dans l'utilisation de l'image du monstre anguipède, tout au moins tel que nous le définissons, doté de jambes ophidiennes se terminant par la tête d'un serpent, selon le modèle hellénistique repris à *Lousonna.*

Pour surprenante que soit la réapparition des géants à la Renaissance sous une nouvelle forme, elle s'explique aisément par la reprise de sujets antiques ; la nécessité de privilégier la beauté idéalisée et l'harmonie s'impose toutefois, au point d'occulter la monstruosité de nos personnages, et ceci bien que les écrits des pères de l'Eglise aient gardé en mémoire l'aspect serpentiforme des géants. Si dans quelques rares cas on les avait redessinés avec leurs corps anguipèdes à partir des descriptions des auteurs antiques, c'était uniquement pour illustrer les éditions de leurs ouvrages ; pendant ce temps, les peintres auraient continué de représenter les géants sous des traits d'une majestueuse beauté.

Sous cet aspect ils deviendront un des thèmes récurrents de la peinture de la Renaissance, tout comme leurs prédécesseurs serpentiformes l'avaient été pour la littérature antique. Même si d'après les témoignages que nous avons pu recueillir Giorgione pourrait être le premier peintre à représenter des géants, ce sont les disciples de Raphaël, – mais l'un d'entre eux, Giovanni da Udine, n'avait-il pas côtoyé ces deux maîtres ? – qui paraissent

[7] Elle opte en effet pour la désignation générale d'anguipède en lieu et place de celle de dragon : le terme d'anguipède – *"... dont les jambes finissent en* une queue de serpent... "– recouvre chez elle une réalité plus étendue que pour les sculpteurs d'époque romaine : la seule restriction qu'elle formule concerne les attributs d'animaux marins. Dans son *Mundus Symbolicus* (Cologne, 1694 [*The Renaissance* 33.1]), F. PICINELLI (1604--1667) distinguait pourtant déjà clairement les géants des dragons, ces derniers étant placés dans la catégorie des serpents (Le géant apparaît au livre 3 : *"Gentilium Dii, heroes, et homines..."* [pp. 180-181], les dragons au livre 7 : *"Serpentes, & Animalia venenata"* [pp. 483-484]).



Fig. 82. Pièce suisse frappée en 1944 commémorant la bataille de Saint-Jacques sur la Birse (Ø 3,1 cm).

avoir remis le combat entre les géants et les dieux au goût du jour. L'influence du cardinal Bembo sur ces artistes, qui avaient tous eu l'occasion de travailler pour lui, est à prendre en compte dans la mesure où il paraît avoir été un grand connaisseur de cet épisode mythologique.

Si l'aspect des géants avait changé, l'exploitation politique de ce mythe avait les mêmes motivations que lorsqu'un monument les représentant avait été érigé à *Lousonna* suite aux succès de Septime Sévère: elle était due à des personnes éprouvant à l'égard de l'empereur des sentiments de respect et d'admiration, semblables à ceux que ressentaient les princes italiens redevables d'une quelconque largesse à Charles Quint.

Bien que des gemmes et des médailles n'aient cessé de circuler depuis l'Antiquité, la réapparition des anguipèdes est tardive; nous avons vu comment, au cours de son séjour italien, Ingres reprendra sur le camée d'Athénion et sur le sarcophage du Vatican les géants nécessaires à décorer l'entablement du trône de Jupiter de son tableau *Jupiter et Tétis*. La possibilité de recourir à ces créatures mythologiques lorsqu'il se serait agi de commémorer une nouvelle fois la punition de ceux qui s'étaient révoltés contre l'ordre établi, mais aussi l'important choix de postures dans lesquelles elles avaient été représentées à l'instant de cette ultime sanction continueront de faire le bonheur d'artistes à la recherche d'images au contenu allégorique. Les profils des souverains alliés de 1815 – Georges III d'Angleterre, François II d'Autriche, Alexandre I de Russie et Frédéric-Guillaume III de Prusse – seront reproduits sur une médaille commémorant la bataille de Waterloo gravée par Benedetto Pistrucci (1783-1855)[8]. Au revers (fig. 81), deux cavaliers équipés à l'antique et aux traits de Wellington et de Blücher sont entourés d'anguipèdes disposés en couronne sur le pourtour de la pièce et occupant toutes sortes de positions; ces ophidiens, foudroyés par Jupiter monté sur un quadrige, n'ont pas de parallèle précis, mais présentent les mêmes attitudes désordonnées que sur le sarcophage du Vatican qui avait déjà inspiré Ingres (fig. 31 et 79)[9].

Dans la Suisse encerclée durant le second conflit mondial, sur une pièce de monnaie, un graveur paraît avoir adapté la position du géant succombant à l'image d'un guerrier confédéré. Tandis que dans l'Antiquité cette posture était réservée à des individus qui n'auraient pu inspirer que le mépris, il la reprit pour représenter un combattant en train de donner sa vie pour la cause la plus noble: ayant perdu ses armes, avant de s'effondrer transpercé par le carreau d'une arbalète, dressé sur ses genoux, il lançait une pierre en direction de l'envahisseur (fig. 82)[10].

Quels compléments pourrions nous souhaiter pour cette étude? Le catalogue des gigantomachies antiques existe déjà et il nous semble possible d'affirmer que, à notre façon certes et sous réserve de nouvelles découvertes, nous avons tout dit du monument de *Lousonna*. Il va de soi que des recherches effectuées à l'avenir sur l'une ou l'autre des gigantomachies connues à ce jour permettront sans doute une approche différente du sujet.

Notre volonté de situer la gigantomachie de *Lousonna*-Vidy une fois reconstituée dans son contexte antique, nous a permis de mettre en évidence plusieurs domaines où souvent même les questions les plus élémentaires n'avaient jamais été posées ou, quand elles l'avaient été, la solution n'était pas mise en pratique pour un *vicus* des dimensions de *Lousonna*; elle restait très générale, s'arrêtant à l'échelon de la *civitas* ou de la colonie. D'autres fois, une large part était laissée aux hypothèses:

- la provenance des promoteurs à l'origine de ces œuvres d'art reste une inconnue: il est impossible de déterminer si ce sont de riches étrangers établis dans la région ou s'ils appartiennent plutôt à une élite locale dont il faudrait découvrir les raisons de l'attachement à l'art antique, respectivement celles de sa connaissance des scènes représentées. Le degré de romanisation des habitants de la localité est difficile à préciser, de même que la proportion – infime, certes, mais encore? – d'individus provenant d'autres parties de l'Empire;

[8] Benedetto Pistrucci, avait appris son métier à Rome, où son père était fonctionnaire de l'Etat pontifical; il réalisa dès son plus jeune âge des camées d'inspiration antique et finit sa carrière comme Chief Medallist of his Majesty au Royal Mint de Londres. Commencée en 1819, la gravure de cette médaille d'une quinzaine de centimètres de diamètre ne fut achevée qu'en 1848. En raison de contingences politiques, les alliances avaient changé depuis lors, on renonça à toute frappe et il n'en fut finalement réalisé que des exemplaires par galvanoplastie.

[9] L. PIRZIO BIROLI STEFANELLI place elle aussi ce sarcophage à l'origine des géants de Benedetto Pistrucci, y ajoutant le camée d'Athénion (*I modelli in cera di Benedetto Pistrucci* 1, Roma, 1989, p. 99 [Bollettino di Numismatica. Monografia 1.II.1]).

[10] Cette pièce de cinq francs fut frappée en 1944 pour l'anniversaire de la bataille de Saint-Jacques sur la Birse. Il nous a été impossible d'établir si son graveur, Emil Wiederkehr de Lucerne, s'était inspiré d'une image antique. L'invitation à concourir à la réalisation de cette pièce devait cependant préciser quelques éléments que les participants auraient à faire figurer dans leur projet: un combattant succombant aux traits de l'ennemi et jetant un pierre dans sa direction dans un ultime sursaut d'énergie; c'est ce qu'on peut déduire de l'examen des travaux primés lors de ce concours lancé par le Circulus Numismaticus Basiliensis (A. VOIROL, Der St. Jakobstaler 1944 zur 500-Jahrfeier der Schlacht bei St. Jakob an der Birs, in *SNR* 31, 1944, pp. 39-42 et pl. 5 et 6).

Relevons au passage, combien aurait été saisissant le parallèle entre l'attitude des barbares décrits par PLUTARQUE (*Mar.* 23, 4) et les Confédérés roulant troncs et pierres sur les Autrichiens à la bataille de Näfels cette fois-ci…

- l'administration des localités de cette taille, que ce soit lorsqu'il se serait agi d'y prélever l'impôt ou d'y ériger un édifice, reste incertaine: elles dépendaient d'une *civitas* dont quelques fonctionnaires résidaient peut-être sur place, mais on a de la peine à déterminer quel était alors leur rôle à cet endroit. Une situation qui sera encore plus difficile à appréhender sous le Bas-Empire;
- l'inventaire des restes architecturaux trouvés à proximité des *fana* est encore à réaliser, et il faudra ensuite étudier leurs possibilités d'intégration à ces monuments; celle-ci ne sera toutefois effective qu'à condition d'avoir exclu définitivement leur appartenance à une construction voisine;
- une vision d'ensemble, allant plus loin que le commentaire de leur catalogue, nous a paru manquer pour les colonnes à l'anguipède: si les études régionales existent pour la Germanie, le matériel archéologique de ce type en France actuelle n'a pas fait l'objet d'une même classification; souvent, on peine encore à distinguer les colonnes à l'anguipède des colonnes de Jupiter, et les socles aux quatre divinités ou aux symboles de la semaine sont ramenés indifféremment à ces deux types de structure.

Dans l'immédiat – que nos collègues historiens de l'art nous pardonnent cette dernière intrusion – une indispensable mise en parallèle des gigantomachies repérées par A. PIGLER (1974) reste à accomplir[11]: elle permettrait d'établir le lien entre toutes les représentations de ce mythe[12], d'en dresser la liste des variantes et de rechercher quels ont pu être les influences et les apports extérieurs; si les peintres se sont inspirés initialement des compilations des *Métamorphoses* d'Ovide, les ajouts successifs sont dus à l'imagination de l'un ou l'autre des artistes, mais peut-être aussi à la récupération d'éléments provenant d'autres écrits d'origine antique.
Ces questions ne sont pas toutes à la portée des archéologues mais, le cas échéant, le recours à l'interdisciplinarité permettra peut-être d'y donner des réponses satisfaisantes.

Quant à nous, nous espérons surtout que le présent travail, pour lequel les certitudes ont dû plus d'une fois laisser une large part aux hypothèses, suscitera de fructueuses réflexions, quitte à ce qu'il doive, pas trop vite espérons-le, céder la place à des suggestions encore plus fascinantes; il est vrai que nous préférerions alors voir des découvertes à l'origine de cette remise en question. Nous avons tenté de donner des explications, de trouver des solutions et d'inspirer de nouvelles directions de recherche, en évitant toutefois d'imposer toute réponse qui se serait voulue définitive: la possibilité de formuler les propositions les plus diverses reste en effet l'une des sources d'émulation les plus fécondes de la recherche en sciences humaines.

[11] La correspondance des humanistes italiens de la Renaissance nous est parvenue, ainsi avons nous pu retrouver les lettres de Pietro Aretino, Pietro Bembo ou Annibal Caro citées dans la littérature; il existe aussi les recueils épistolaires de certains artistes, songeons à Raphäel (*Raffaele Sanzio, Gli scritti: lettere, firme, sonetti, saggi tecnici e teorici*, édités par E. CAMESASCA et G.M. PIAZZA, Milano, 1994) ou à Giorgio Vasari, de même que les livres de comptes d'autres d'entre eux, comme Giovanni da Udine (*Giovanni da Udine, I libri dei conti*, édités par L. CARGNELUTTI, [Udine], 1987).
[12] Nous avons vu de quelle manière Pietro da Cortona (supra, p. 146) pourrait être l'inspirateur de plusieurs de ces monuments.

Bibliographie

Abréviations

Les abréviations des périodiques suisses et des publications les plus courantes sont celles proposées par les *Résumés d'archéologie suisse. Epoque romaine*, Lausanne, 1982 sqq.

AA	*Archäologischer Anzeiger*
AJA	*American Journal of Archaeology*
AK	*Antike Kunst*
AM	*Mitteilungen des Deutschen archäologischen Instituts. Athenische Abteilung*
ASA	*Anzeiger für Schweizerische Alterthumskunde*
ASR	*Die antiken Sarkophagreliefs*
AZ	*Archäologische Zeitung*
La Bible	*La Bible. Ecrits intertestamentaires*, Paris, 1987 (La Pléiade)
BICS	*Bulletin of the Institute of Classical Studies*
BSNEP	*Bulletin de la Société normande d'études préhistoriques*
BMC	H. MATTINGLY, *Coins of the Roman Empire in the British Museum*, 4 volumes, London, 1965-1968
CVA	*Corpus Vasorum Antiquorum*
DS	C. DAREMBERG - E. SAGLIO, *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines*, 5 tomes, Paris, 1881-1919
EAA	*Enciclopedia dell'Arte Antica, Classica e Orientale*, 7 volumes, Roma, 1958-1966
Fêtes et cérémonies	*Fêtes et cérémonies au temps de Charles Quint.* 2ème Congrès de l'Association Internationale des Historiens de la Renaissance, Bruxelles, Anvers, Gand, Liège, 2-7 septembre 1957, Paris, 1960
Géographie sacrée	*Pour une géographie sacrée de l'Occident romain*, R. CHEVALLIER éditeur, Tours, 1973 (Caesarodunum 8)
ILAfr	*Inscriptions latines d'Afrique*
H.-M.	E. HOWALD - E. MEYER, *Die Römische Schweiz. Texte und Inschriften mit Übersetzung*, Zürich, [1940]
Hell. Epigr.	A.S.F. GOW - D.L. PAGE, *The Greek Anthology. Hellenistic Epigrams* 1, Cambridge, 1965
IRT	J.M. REYNOLDS - J.B. WARD-PERKINS, *The Inscriptions of Roman Tripolitania*, Rome, [1952]
HSM	*Harvard Semitic Monographs*
JRA	*Journal of Roman Archaeology*
LCI 3	*Lexikon der christlichen Ikonographie 3*, Rom-Freiburg-Basel-Wien, 1971
LIMC	*Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, Zürich-München, 1981-1997[1]
Lousonna	*Lousonna*, Lausanne, 1969 (*BHV* 42)
Marco Aurelio	*Marco Aurelio. Storia di un monumento e del suo restauro*, A. MELUCCO VACCARO - A. MURA SOMMELLA éditeurs, Ciniselo Balsamo (Milano), 1989
MdI	*Mitteilungen des deutschen archäologischen Instituts*
MGAA	*Monumenta Germaniae Auctores antiquissimi*
MGEpist.	*Monumenta Germaniae Epistolae*
Monde des images	*Le monde des images en Gaule et dans les provinces voisines.* Actes du colloque, Paris, 16-17 mai 1987, Paris, 1988 (Caesarodunum 23)
Mythologie gréco-romaine	*Mythologie gréco-romaine, mythologies périphériques. Etudes d'iconographie*, Paris, 17 mai 1979, L. KAHIL et C. AUGÉ éditeurs, Paris, 1981
The Philosophy	*The Philosophy of Images*, reproductions photomécaniques par Garland Publishing Inc., New York-London
PG	*Patrologiae cursus completus, series Graeca*, collection éditée par L. MIGNE, Paris, 1857-1866
PL	*Patrologiae cursus completus, series Latina*, collection éditée par L. MIGNE, Paris, 1844-1865
RE	*Pauly-Wissowa, Real-Encyclopädie der classischen Altertumswissenschaft*, Stuttgart, 1894-1980
REA	*Revue des études anciennes*
REG	*Revue des etudes grecques*
The Renaissance	*The Renaissance and the Gods*, reproductions photomécaniques par Garland Publishing Inc., New York-London
RGKB	*Römisch-germanisches Korrespondenzblatt*
RHR	*Revue de l'Histoire des Religions*
RIC	H. MATTINGLY - E. SYDENHAM, *The Roman Imperial Coinage*, 10 tomes, London, 1923-1994

[1] Sauf indication contraire, les renvois au *LIMC* concernent l'article de F. VIAN (1988), *Gigantes*.

RLAC	*Reallexikon für Antike und Christentum*, 17 volumes, Stuttgart, 1950-1996
RM	*Mitteilungen des Deutschen archäologischen Instituts. Römische Abteilung*
Rome et le christianisme	*Rome et le christianisme dans la région rhénane.* Colloque du Centre de recherches d'histoire des religions de l'Université de Strasbourg, 19-21 mai 1960, Paris, 1963
RPAA	*Rendiconti della Pontificia Accademia di Archeologia*
Santi e demoni	*Santi e demoni nell'Alto Medioevo occidentale (secoli V-XI)* 1, Spoleto,1989 (Settimane di Studio del Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo 36)
Sculpture d'époque romaine	*La sculpture d'époque romaine dans le nord, dans l'est des Gaules et dans les régions avoisinantes : acquis et problématiques actuelles.* Actes du Colloque international, Besançon, 12-14 mars 1998, Paris (Annales littéraires de l'Université de Besançon 694)
Temples	*Temples, Churches and Religion : Recent Research in Roman Britain*, W. RODWELL éditeur, Oxford, 1980 (BAR British Series 77 i and ii)
Two Treatises	*Two Treatises of Philo of Alexandria*, Chico CA, 1983 (Brown Judaic Studies 25)
SC	*Sources chrétiennes*

Sources antiques

Sauf indication contraire, les traductions d'auteurs anciens renvoient à l'édition de la Société des Belles-Lettres, Collection des Universités de France, à celle des Sources chrétiennes ou à celle de la Loeb Classical Library. La version française des textes dont aucune traduction n'était disponible (traduction F.M.) est due à François MOTTAS, maître d'enseignement et de recherche à la Faculté des lettres de l'Université de Lausanne, auquel nous exprimons toute notre gratitude.

Editions des passages cités

Actes de Thomas, in *Ecrits apocryphes chrétiens 1*, traduits par P.-H. Poirier et Y. Tissot, Paris, 1997 (La Pléiade)

AELIUS LAMPRIDIUS, *Vie de Commode*, in *Histoire Auguste*, traduit par A. Chastagnol, Robert Laffont, Paris, 1994

AMBROISE de Milan, *Deuxième lettre de Saint Ambroise*, in PRUDENCE *3. Psychomachie - contre Symmaque*, texte établi et traduit par M. Lavarenne, 1948

AMBROISE de Milan, *Hymnes*, texte établi, traduit et annoté par J. Fontaine, Le Cerf, Paris, 1992

L. AMPELIUS, *Aide-mémoire (liber memorialis)*, texte établi et traduit par M.-P. Arnaud-Lindet, 1993

Pseudo-APOLLODORE, *La Bibliothèque d'Apollodore*, traduite, annotée et commentée par J.-C. Carrière et B. Massonie, Les Belles Lettres, Paris, 1991 (Annales littéraires de l'Université de Besançon 443)

AUGUSTIN, *La cité de Dieu, livres 1-5*, traduit par G. Combès, Desclée de Brouwer, [s.l], 1959 (Œuvres de Saint Augustin 33)

AUGUSTIN, *La cité de Dieu, livres 15-18*, traduit par G. Combès, Desclée de Brouwer, [s.l], 1960 (Œuvres de Saint Augustin 36)

Pseudo-AURELIUS VICTOR, *Abrégé des Césars*, texte établi, traduit et commenté par M. Festy, 1999

CALLIMAQUE, *A Délos*, in *Hymnes - Epigrammes - Les origines - Hécalé - Iambes - Poèmes lyriques*, texte établi et traduit par E. Cahen, 1922

CÉSAR, *Guerre des Gaules, livres 5-8*, texte établi et traduit par L.-A. Constans, 1941

CLAUDIEN, *Œuvres complètes*, Paris, texte traduit et annoté par V. Crépin, Garnier, Paris, 1933

CLÉMENT de Rome, *Les homélies clémentines*, traduit par A. Siouville, Verdier, Paris, 1991

EURIPIDE, *Héraclès*, in *Œuvres 3*, texte établi et traduit par L. Parmentier et H. Grégoire, 1923

EURIPIDE, *Ion*, in *Œuvres 3*, texte établi et traduit par L. Parmentier et H. Grégoire, 1923

EUSÈBE DE Césarée, *Sulla vita di Costantino*, traduit par L. Tartaglia, Napoli, 1984 (Quaderni di KOINΩNIA 8)

FLAVIUS JOSÈPHE, *Les Antiquités Juives*, traduit par E. Nodet, Le Cerf, Paris, 1990

La Bible d'Alexandrie, *1. La Genèse*, traduit par M. Harl, Le Cerf, Paris, 1986

GRÉGOIRE de Nazianze, *Discours 4-5. Contre Julien*, traduit par J. Bernardi, 1983 (SC 309)

HORACE, *Odes et Epodes*, texte établi et traduit par F. Villeneuve, 1967

JEAN, *L'Apocalypse*, traduit par M.E. Boismard, Le Cerf, Paris, 1950

Pseudo-JUSTIN, *Exhortation aux Grecs*, in *Apologie à Diognète. Exhortation aux Grecs*, traduit par M. Bourlet, Paris, Migne, 2002 (Les pères dans la foi 83)

LUCAIN, *La guerre civile*, texte établi et traduit par A. Bourgery et M. Ponchont, 1993

MAMERTIN, *Panégyrique de Maximien*, in *Panégyriques latins, tome 1*, texte établi et traduit par E. Galletier, 1949

MARTIAL, *Epigrammes, livres 8-12*, texte établi et traduit par H.J. Izaac, 1973

ORIGÈNE, *Contre Celse,tome 2*, traduit par M. Borret, 1968 (SC 136)

OROSE, *Histoires (contre les païens), livre 7*, traduit par M.-P. Arnaud-Lindet, 1991

OVIDE, *Les Fastes, livres 4-6*, texte établi et traduit par R. Schilling, 1993

OVIDE, *Les Métamorphoses, tome 1*, texte établi et traduit par G. Lafaye, 1969

PACATUS, *Panégyrique de Théodose*, in *Panégyriques latins, tome 3*, texte établi et traduit par E. Galletier, 1955

PAUSANIAS, *Description de la Grèce, tome 8*, texte établi et traduit par, M. Casevitz, M. Jost et J. Marcadé, 1998

PHILON d'Alexandrie, *De Confusione Linguarum*, traduit par J. G. Kahn, Le Cerf, Paris, 1963

PHILON d'Alexandrie, *De Gigantibus*, traduit par E. Moses, Le Cerf, Paris, 1963

PHILON d'Alexandrie, *Quaestiones et Solutiones in Genesim 1 et 2*, traduit par C. Mercier, 1979 (SC 34A)

PINDARE, *Néméennes*, texte établi et traduit par A. Puech, 1967

PLATON, *Le sophiste*, in *Œuvres complètes 8.3*, texte établi et traduit par A. Diès, 1969

PLINE l'Ancien, *Histoire naturelle, livre 35*, texte établi et traduit par J.-M. Croisille, 1985

PLINE le Jeune, *Lettres, livre 9*, texte établi et traduit par A.-M. Guillemin, 1967

PLINE le Jeune, *Lettres, livre 10*, texte établi et traduit par M. Durry, 1972

PLUTARQUE, *Vies - Marius, tome 6*, texte établi et traduit par R. Flacelière et E. Chambry, 1971

PLUTARQUE, *Vies - Démétrios, tome 13*, texte établi et traduit par R. Flacelière et E. Chambry, 1977

SALVIEN de Marseille, *Du gouvernement de Dieu* in *Œuvres, tome 2*, texte établi, traduit et annoté par G. Lagarrigue, 1975 (SC 220)

SÉNÈQUE, *Hercule furieux*, in *Tragédies, tome 1*, texte établi et traduit par L. Herrmann, 1968

SÉNÈQUE, *Hercule sur l'Oeta*, in *Tragédies, tome 2*, texte établi et traduit par L. Herrmann, 1967

SÉNÈQUE, *Lettres à Luculus, tome 3*, texte établi et traduit par F. Préchac et H. Noblat, 1965

SERVIUS, *Servianorum in Vergilii carmina commentariorum, volumes 2 et 3*, édité par K. Rand, H. Taylor Smith *et alii*, Boulder, 1946-1965 (Special publications of the American Philological Association 1)

SIDOINE APOLLINAIRE, *Poèmes, tome 1*, texte établi et traduit par A. Loyen, 1960

SILIUS ITALICUS, *La guerre punique, livres 1-4*, texte établi et traduit par P. Miniconi et G. Devallet, 1979

SOZOMÈNE, *Histoire ecclésiastique, livres 1-2*, traduit par A.-J. Festugière, 1983 (SC 306)

STACE, *Achilléide*, texte établi et traduit par J. Méheust, 1971

STACE, *Silves, livres 4-5*, texte établi par H. Frère et traduit par H. J. Izaac, 1961

STACE, *Thébaïde, livres 1-4*, texte établi et traduit par R. Lesueur, 1990

SULPICE SÉVÈRE, *Vie de Saint-Martin*, traduit par J. Fontaine, 1976 (SC 133)

VIRGILE, *L'Etna*, texte établi et traduit par J. Vessereau, 1961

VIRGILE, *Géorgiques*, texte établi et traduit par E. de Saint-Denis, 1974

XÉNOPHANE, in *Anthologia lyrica Graeca I. Poetae elegiaci*, édité par E. Diehl, Lipsiae, 1949[3]

Bibliographie des chapitres 1 à 7

Sauf dans les cas de volumes parus dans des collections dites de poche, et dont nous n'aurions pas trouvé l'édition initiale, nous ne mentionnons pas l'éditeur.

ABETEL, E. 1986 Chronique archéologique, in *ASSPA* 69, sv. *Lausanne*, pp. 269-270

ABETEL, E. 1988 Le bas-relief de la Gigantomachie de Lousonna-Vidy, in *Monde des images*, pp. 6-23

ADAM, J.-P. et JAMBON, F. 1972 Le pilier d'Yzeures, in *Bulletin trimestriel de la Société Archéologique de Touraine* 37, pp. 99-106

ADAM, J.-P., DEYTS, S. et SAULNIER-PERNUIT, L. 1987 *La façade des thermes de Sens*, Dijon (*RAE*, Supplément 7)

ALANYALI, H. S. 1996 Eine Reliefplatte aus dem Theater von Perge mit der Darstellung einer Gigantomachie, in *Fremde Zeiten. Festschrift für Jürgen Borchhardt* 1, Wien, 1996, pp. 381-386

ALFS, J. 1940 Ein gallo-römischer Tempel bei Bretten (Baden), in *Germania* 24, pp. 128-140

AUBIN, G. 1981 Informations archéologiques. Circonscription des Pays de la Loire, in *Gallia* 39, 1, pp. 333-362

BABELON, E. 1892 Fouilles du chanoine Maugère à Champigny-lez-Langres, in *Bulletin de la Société nationale des Antiquaires de France*, pp. 216-224

BAUCHHENSS, G. 1981 Die Jupitergigantensäulen in der römischen Provinz Germania superior, in *Die Iupitersäulen in den Germanischen Provinzen*, Bonn, pp. 1-262 (Beihefte der *BJ* 41)

BAUCHHENSS, G. 1984 *Denkmäler des Iuppiterkultes aus Mainz und Umgebung*, Mainz (*CSIR* Deutschland 2.3 Germania Superior).

BENOIT, F. 1969 *Art et dieux de la Gaule*, Paris

BESSOU, M. 1978 Le fanum de Camp-Ferrus à Loubers (Tarn), in *Gallia* 36, pp. 187-212

BODEWIG, R. 1900 Ein Trevererdorf im Coblenzer Stadtwalde, in *Westdeutsche Zeitschrift für Geschichte und Kunst*, 19, 1, pp. 1-67

BOSSERT, M. 1983 *Die Rundskulpturen von Aventicum*, Bern (Acta Bernensia 9)

BOSSERT, M. 1998 *Die figürlichen Reliefs von Aventicum*, Lausanne (*CSIR* Schweiz 1.1 = *CAR* 69)

BOSSERT-RADTKE, C. 1992 *Die figürlichen Rundskulpturen und Reliefs aus Augst und Kaiseraugst*, Augst (*CSIR* Schweiz 3 = *FiA* 16)

BRUNAUX, J.-L. 1986 *Les Gaulois. Sanctuaires et rites*, Paris

BULLIOT, J.-G. 1874 Le temple du Mont de Sene à Santenay (Côte-d'Or), in *Mémoires de la Société éduenne* 3, pp. 139-161

CABUY, Y. 1991 *Les temples gallo-romains des cités des Tongres et des Trévires*, Bruxelles (Publications Amphora 12)

CADOUX, J.-L. 1971 Le sanctuaire de Ribemont-sur-Ancre (Somme), in *Bulletin trimestriel de la Société des Antiquaires de Picardie* 54, 2, pp. 43-70

CADOUX, J.-L. 1973 Le sanctuaire gallo-romain de Ribemont-sur-Ancre, in *Géographie sacrée*, pp. 56-63

CAHEN-DELHAYE, A. 1979 *Le cavalier aux géants anguipèdes et trois autres statues gallo-romaines de Tongres*, Bruxelles (Archeologia Belgica 219)

CARTER, J. C. 1983 *The Sculpture of the Sanctuary of Athena Polias at Priene*, London

CASTELLA, D. et FLUTSCH, L. 1990 Sanctuaires et monuments funéraires à Avenches-en Chaplix VD, in *AS* 13, 1, pp. 2-30

CHARBONNEAUX, J. 1986 La sculpture, in *Grèce hellénistique*, [Paris], pp. 201-336 (Univers des formes)

CLAVEL-LÉVÊQUE, M. 1972 Le syncrétisme gallo-romain: structures et finalités, in *Praelectiones patavinae*, Roma, pp. 91-134 (Università degli studi di Padova. Pubblicazioni dell'Istituto di Storia antica 9)

COLLART, P. et VAN BERCHEM, D. 1939 Inscriptions de Vidy, in *RHV* 47, pp. 127-145

DE CHAISEMARTIN, N. et ÖRGEN, E. 1984 *Les documents sculptés de Silahtaraǧa*, Paris (Editions Recherche sur les civilisations 46)

DELCOR, M. 1976 Le mythe de la chute des anges et de l'origine des géants comme explication du mal dans le monde dans l'apocalyptique juive. Histoire des traditions, in *RHR* 190, 1, pp. 3-53

DESBORDES, J.-M., MARQUAIRE, J. et CHASSOUX, R. 1987 Le sanctuaire gallo-romain du Puy Lautard (Commune de Saint-Pierre-Bellevue, Creuse), in *Travaux d'archéologie limousine* 7, 1986, pp. 91-96

DEVAUGES, J.-B. 1973 Le fanum de Crain (Yonne). Fouille de sauvetage, in *RAE* 24, pp. 169-213

DE VESLY, L. 1909 *Les fana ou petits temples gallo-romains de la région normande*, Rouen

DEYTS, S. 1992 *Images des dieux de la Gaule*, Paris

DUVAL, P.-M. 1965 L'originalité de l'architecture gallo-romaine, in *Le rayonnement des civilisations grecque et romaine sur les cultures périphériques*, Paris, pp. 121-144

DUVAL, P.-M. 1976 *Les dieux de la Gaule*, Paris (Petite Bibliothèque Payot 298)

EBNÖTHER, C. 1995 *Der römische Gutshof in Dietikon*, Zürich und Egg (Monographien der Kantonsarchäologie Zürich 25)

ERIM, K. T. 1982 Aphrodisias. The 1977 Campaign, in *Türk Arkeoloji Dergisi* 25, 2, 1981, pp. 55-63

ERIM, K. T. 1986 *Aphrodisias city of Venus Aphrodite*, New-York

ESPÉRANDIEU, E. 1907 sqq. *Recueil général des bas-reliefs, statues et bustes de la Gaule romaine*, 15 volumes, Paris, 1907-1966

ÉVEILLARD, J.-Y. 2000 Les cavaliers à l'anguipède de l'Armorique, in *Sculpture d'époque romaine*, pp. 21-33

EYCHART, P. 1973 Le sanctuaire de l'oppidum des Côtes près de Clermont-Ferrand, in *Géographie sacrée*, pp. 90-101

FAUDUET, I. et ARCELIN, P. 1993 *Les sanctuaires romano-celtiques de Gaule*, Paris[2]

FELLMANN, R. 1992 *La Suisse gallo-romaine. Cinq siècles d'histoire*, Lausanne

FLORIANI-SQUARCIAPINO, M. 1943 *La scuola di Afrodisia*, Roma

FLORIANI-SQUARCIAPINO, M. 1956 Problemi della Gigantomachia di Leptis Magna, in *RPAA* 1955/1956, pp. 169-179

FLORIANI-SQUARCIAPINO, M. 1974 *Sculture del foro severiano di Leptis Magna*, Roma (Monografie di archeologia libica 10)

FOLLMANN- SCHULZ, A.-B. 1986 Die römischen Tempelanlagen in der Provinz Germania inferior, in *ANRW* II. 18. 1, pp. 672-793

FREI-STOLBA, R. 1985 Götterkulte in der Schweiz zur römischen Zeit unter besonderer Berücksichtigung der epigraphischen Zeugnisse, in *Bulletin des antiquités luxembourgeoises* 15, 1984, pp. 75-126

FUCHS, M. 1984 Zu einigen Relieffragmenten aus dem Balbus-Theater und dem Nachleben des Grossen Frieses von Pergamon, in *JDAI* 99, pp. 215-255

GARBSCH, J. 1978 *Römische Paraderüstungen*, München (*MBVF* 30)

[2] Banque de données informatisée. Editions Epona

GAUDEMET, J.	1958	*L'Eglise dans l'Empire romain (IVe-Ve siècles)*, Paris (Histoire du Droit et des Institutions de l'Eglise en Occident 3, sous la direction de G. LE BRAS)
GILLIARD, F.	1942	Un quartier de Lousonna à la Maladière (Vidy), in *RHV* 50, pp. 217-229
GIULIANI, L.	2000	Die Giganten als Gegenbilder der attischen Bürger im 6. und 5. Jahrhundert v. Chr., in *Gegenwelten zu den Kulturen Griechenlands und Roms in der Antike*, Leipzig, pp. 262-286
GOSE, E.	1972	*Der gallo-römische Tempelbezirk im Altbachtal zu Trier*, Mainz am Rhein (Trier Grabungen und Forschungen 6)
GREEN, M. J.	1984	*The Wheel as a Cult-Symbol in the Romano-Celtic World*, Bruxelles (Latomus 183)
GRENIER, A.	1958	*Manuel d'archéologie gallo-romaine 3.1. L'architecture, - L'urbanisme*, Paris
GRENIER, A.	1960	*Manuel d'archéologie gallo-romaine 4.2. Les monuments des eaux*, Paris
GRIMAL, P.	1988[9]	*Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, Paris
GURY, F.	1986	Dioskouroi/Castores in *LIMC*, vol. 3.1, pp. 608-635
HABICHT, C.	1969	*Die Inschriften des Asklepieions*, Berlin (Altertümer von Pergamon VIII.3)
HATT, J.-J.	1957	Esquisse d'une histoire de la sculpture régionale de Gaule romaine, in *REA* 59, pp. 76-107
HATT, J.-J.	1966	*Sculptures gauloises. Esquisse d'une évolution de la sculpture en Gaule*, Paris (L'œil du temps)
HATT, J.-J.	1989	*Mythes et dieux de la Gaule* 1, Paris
HALFMANN, H.	1986	*Itinera principium. Geschichte und Typologie der Kaiserreisen im römischen Reich*, Stuttgart (Heidelberger Althistorische Beiträge und Epigraphische Studien)
HELBIG, W.	1963 sqq.	*Führer durch die öffentlichen Sammlungen klassischer Altertümer in Rom*, 4 volumes, Tübingen
HERTLEIN, F.	1910	*Die Jupitergigantensäulen*, Stuttgart
HEYDEMANN, H.	1876	*Zeus im Gigantenkampf*, Halle (1. Hallesches (sic) Winckelmanns-programm)
HEYDEMANN, H.	1881	*Gigantomachie auf einer Vase aus Altamura*, Halle (6. Hallisches Winckelmannsprogramm)
HILD, J. A.	1896	Gigantes, in *DS*, vol. 2.2, pp. 1554-1563
HIRSCHFELD, G.	1881	Zeus und Apollon im Gigantenkampf, in *AZ* 39, col. 157-160
HOLDEN, B. M.	1964	*The Metopes of the Temple of Athena at Ilion*, Northampton Mass.
HORNE, P. D. et KING, A. C.	1980	Romano-celtic Temples in Continental Europe: a Gazetteer of those with known plans, in *Temples*, pp. 369-555 (BAR Int Ser 77 ii)
HULL, M. R.	1958	*Roman Colchester*, Oxford
JUNGHÖLTER, U.	1989	*Zur Komposition der Lagina-Friese und zur Deutung des Nordfrieses*, Frankfurt am Main (Europäische Hochschulschriften Reihe 38. Archäologie 29)
KAENEL, G., KLAUSENER, M., et FEHLMANN, S.	1980	*Nouvelles recherches sur le vicus gallo-romain de Lousonna*, Lausanne (*CAR* 18)
KLEIN, J.	1897	Der Marberg bei Pommern an der Mosel und seine Kultstätte, in *BJ* 101, pp. 62-116
KLEIN, J.	1927	Der Tempelbezirk im Bierbacher Klosterwald, in *Germania* 11, pp. 121-127
KLEINER, G.	1949	*Das Nachleben des pergamenischen Gigantenkampf*, Berlin (105. Winckelmannsprogramm der archäologischen Gesellschaft zu Berlin)
LAMBRECHTS, P.	1942	*Contributions à l'étude des divinités celtiques*, Bruges

LAURENZI, L. 1965 Pergamo, in *EAA* 6, pp. 36-51

LEHNER, H. 1919 Der Tempelbezirk der Matronae Vacallinehae bei Pesch, in *BJ* 125, pp. 74-162

LEWIS, M.J.T. 1966 *Temples in Roman Britain*, Cambridge

LINCKENHELD, E. 1947 Le sanctuaire du Donon, son importance pour l'étude des cultes et des rites celtiques, in *Cahiers d'archéologie et d'histoire d'Alsace* 128, pp. 67-110

LUGINBÜHL, T. 1996 Religion et croyances à Lousonna-Vidy, in *Mémoire Vive* 5, pp. 9-20

MILIK, J.T. 1976 *The Books of Enoch. Aramaic Fragments of Qumrân Cave 4*, Oxford

MOREL, J. 2001 Les sanctuaires, in *AS* 24, 2, pp. 60-71

MORLET, A. 1939 *Les trois dieux solaires découverts au pays des Arvernes (Neschers - Lussat - Egliseneuve)*, Vichy

MOTTAS, F. 1980 Milliaires et vestiges des voies romaines du canton de Vaud, in *AS* 3, 3, pp. 154-168

MÜLLER, W. 1975 *Die Jupitergigantensäulen und ihre Verwandten*, Meisenheim am Glan (Beiträge zur klassischen Philologie 66)

NAEF, A. 1893 Temple romain de Harfleur, in *Bulletin de la Commission des Antiquités de la Seine Inférieure* 9, pp. 397-418

NERZIC, C. 1989 *La sculpture en Gaule romaine*, Paris

NESSELHAUF, H. et LIEB, H. 1959 Dritter Nachtrag zu *CIL.* XIII, in *BRGK* 40, pp. 120-229

NEUKOM, C. 2002 *Das übrige helvetische Gebiet*, Basel (*CSIR.* Schweiz 1.7 = Antiqua 34)

NIKIPROWETZKY, V. 1983 L'Exégèse de Philon d'Alexandrie dans le De Gigantibus et le Quod Deus, in *Two Treatises*, pp. 5-75

NOELKE, P. 1981 Die Iupitersäulen und -pfeiler in der römischen Provinz Germania inferior, in *Die Iupitersäulen in den Germanischen Provinzen*, Bonn, pp. 263-515 (Beihefte der *BJ* 41)

OLDENSTEIN-PFERDEHIRT, B. 1984 Die Geschichte der legio VIII Augusta, in *JRGZ* 31, pp. 397-433

PAUNIER, D. *et alii* 1989 *Le vicus gallo-romain de Lousonna-Vidy. Le quartier occidental. Le temple indigène*, Lausanne (*CAR* 42)

PAUNIER, D. 1997 L'héritage antique, in *Les pays romands au Moyen Age*, Lausanne, pp. 13-29

PFANNER, M. 1979 Bemerkungen zur Komposition und Interpretation des Grossen Frieses von Pergamon, in *AA* 94, pp. 46-57

PICARD, C. et DE LA COSTE-MESSELIÈRE, P. 1928 *Fouilles de Delphes IV. 2. Monuments figurés. Sculpture. Art archaïque: les trésors "ioniques"*, Paris

PICARD, G. C. 1970 Informations archéologiques. Circonscription du Centre, in *Gallia* 28, sv. *Vienne-en-Val*, pp. 256-260

PICARD, G. C. 1977 Imperator caelestium, in *Gallia* 35, pp. 89-113

PICHARD SARDET, N. 1993 *Lousonna: la ville gallo-romaine et le musée*, Bâle et Lausanne (*GAS* 27)

RANTZ, B. 1986 Un bas-relief surnommé "Semini", in *Antiquité classique* 55, pp. 245-282

REINACH, S. 1909 sqq. *Répertoire des reliefs grecs et romains*, 3 volumes, Paris, 1909-1912

ROLLEY, C. 1975 Une tête barbue aux Bolards, in *Mémoires de la Commission des Antiquités du Département de la Côte-d'Or* 29, 1974-1975, pp. 127-133

ROLLEY, C. 1981 Adaptation et transformation de la mythologie grecque, étrusque et romaine. Quelques questions actuelles, in *Mythologie gréco-romaine*, pp. 163-167

ROMANELLI, P. 1922 Il Museo Leptitiano (Homs), in *Notiziario archeologico* 3, pp. 79-97

ROUSSELLE, A. 1990 *Croire et guérir. La foi en Gaule dans l'Antiquité tardive*, s.l. [Paris]

SCHALLES, H.-J. 1986 *Der Pergamonaltar zwischen Bewertung und Verwertbarkeit*, Frankfurt am Main

SCHEID, J. 1998 *La religion des Romains*, Paris

SCHEID, J. 2001 *Religion et piété à Rome*, Paris

SCHOBER, A. 1933 *Der Fries des Hekateions von Lagina*, Baden bei Wien (Istanbuler Forschungen 2)

SCHOBER, A. 1936 Zur Gigantomachie von Priene, in *OeJh* 30, pp. 28-44

SICHTERMANN, H. 1992 *Die Mythologischen Sarkophage* 2, Berlin (*ASR* 12.2)

STRAZZULA, M. J. 1991 Motivi pergameni in Etruria. A proposito di una terracotta architettonica con Gigantomachia a Chicago, in *Archeologia classica* 43.2, pp. 1163-1178

TOYNBEE, J. M. C. 1951 *Some Notes on Artists in the Roman World* (Latomus 6)

VAN ANDRINGA, W. 2002 *La religion en Gaule romaine. Piété et politique (Ier-IIIe siècle apr. J.-C.)*, Paris

VAN BERCHEM, D. 1944 Le culte de Jupiter en Suisse I. La Gigantomachie de Vidy, in *RHV* 52, pp. 128-135

VAUTHEY, P.-A. 1985 *Riaz/Tronche-Bélon. Le sanctuaire gallo-romain*, Fribourg (*AF* 5)

VERZÁR, M. 1977 *Aventicum II: Un temple du culte impérial*, Lausanne (*CAR* 12)

VIAN, F. 1951 *Répertoire des Gigantomachies figurées de l'art grec et romain*, Paris

VIAN, F. 1952a *La guerre des Géants*, Paris

VIAN, F. 1952b La Guerre des Géants devant les penseurs de l'Antiquité, in *REG* 65, pp. 1-39

VIAN, F. 1973 Le syncrétisme et l'évolution de la Gigantomachie, in *Les syncrétismes dans les religions grecque et romaine*, Colloque de Strasbourg, 9-11 juin 1971, Paris, pp. 25-41

VIAN, F. 1988 Gigantes, in *LIMC*, vol. 4.1, pp. 191-270

VOGT, E. 1948 *Der Lindenhof in Zürich*, Zürich

VON GERKAN, A. 1924 Das Altar des Athenatempels in Priene, in *BJ* 129, pp. 15-35

VON MASSOW, W. 1932 *Die Grabmäler von Neumagen*, Berlin und Leipzig

VON SALIS, A. 1940 Die Gigantomachie am Schilde der Athena Parthenos, in *JDAI* 55, pp. 90-169

WALTER, H. 1986 *La Porte Noire de Besançon*, Paris (Centre de recherches d'histoire ancienne 65)

WARD-PERKINS, J. B. 1993 *The Severan Buildings of Lepcis Magna*, London (Society for Lybian Studies 2)

WASER, O. 1918 Giganten, in *RE* Suppl. III, col. 655-759

WIBLÉ, F. 1983 Le téménos de Martigny, in *AS* 6, 2, pp. 57-67

WILSON, D. R. 1975 Romano-celtic Temple architecture, in *The Journal of the British Archaeological Association* 38, pp. 3-27

YALOURIS, N. 1990 Helios/Sol, in *LIMC*, vol. 5.1, pp. 1005-1034

Bibliographie des chapitres 8 et 9

ADHÉMAR, J.	1939	*Influences antiques dans l'art du Moyen âge français*, Londres (Kraus reprint Nendeln/Liechtenstein, 1976)
ALIBERTI GAUDIOSO,F. M.	1981	*Gli affreschi di Paolo III a Castel Sant'Angelo 1543-1548. Progetto ed esecuzione. Vol. 1. Gli affreschi*, Roma
BABELON, E.	1897	*Catalogue des camées antiques et modernes de la Bibliothèque Nationale*, Paris
BELFANTI, C. M., TELLINI PERINA, C. et BASILE, G.	1989	*I Giganti di Palazzo Te*, Mantova
BERGER de XIVREY, J.	1836	*Traditions tératologiques*, Paris
CARO, A.	1961	*Lettere familiari* 3, éditées par A. GRECO, Firenze
CARTARI, V.	1556	*Le Imagini con la spositione de i dei de gli antichi*, Venezia
CARTARI, V.	1571	*Le imagini dei dei de gli antichi*, Venezia (*The Renaissance* 12)
CARTARI, V.	1615	*Le vere nove immagini de gli dei antichi*, Padova (*The Philosophy 12)*
CHASTEL, A.	1960	Les entrées de Charles Quint en Italie, in *Fêtes et cérémonies*, pp. 197-206
COHEN, C.E.	1980	*The Drawings of Giovanni Antonio da Pordenone*, Firenze
COHEN, C.E.	1996	*The art of Giovanni Antonio da Pordenone*, 2 volumes, Cambridge
DACOS, N.	1980	La fortuna delle gemme medicee nel Rinascimento, in *Il Tesoro di Lorenzo il Magnifico*, Firenze, pp. 83-108
DACOS, N. et FURLAN, C.	1987	*Giovanni da Udine 1487-1561*, Udine
DAVIDSON, B.	1959	Drawings by Perino del Vaga for the Palazzo Doria, Genoa, in *The Art Bulletin* 41, 4, pp. 315-326
DE MONTLYARD, J.	1627	*Mythologie ou explication des fables*, Paris (*The Renaissance* 26)
DI MANIAGO, F.	1999	*Storia delle belle arti friulane*, édité par C. FURLAN, 2 volumes, Udine
DOLCE, L.	1568	*Le Transformationi*, Venezia (*The Philosophy* 4)
DUCHAMP, M.	1991	De Girometti a Michelini (VI), in *BSFN* 46, 9, pp. 191-198
DUFRENNE, S.	1978	*Les illustrations du psautier d'Utrecht. Sources et apport carolingien*, Paris, [s.d.] (Association des publications près les Universités de Strabourg 161)
EISLER, W.	1983	The Impact of the Emperor Charles V upon the Italian Visual Culture 1529-1533, in *Arte Lombarda* n. s. 65, 2, pp. 93-110
FURLAN, C.	1977	Proposte per una lettura degli affreschi del Pordenone in Palazzo Tinghi a Udine, in *Per Maria Cionini Visani. Scritti di amici*, Torino, pp. 76-80
FURLAN, C.	1985	Il Pordenone e l'Antico, in *Il Pordenone.* Atti del Convegno Internazionale di Studio. Pordenone, 23-25 agosto 1984, Pordenone, pp. 75-83
FURLAN, C.	1988	*Il Pordenone*, Milano
GUTHMÜLLER, B.	1977	Ovidübersetzungen und mythologische Malerei. Bemerkungen zur Sala dei Giganti Giulio Romanos, in *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 21, pp. 35-68
HARTT, F.	1950	Gonzaga Symbols in the Palazzo del Te, in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 13, 3/4, pp. 151-188

HARTT, F.	1958	*Giulio Romano*, New Haven
HUELSEN, C.	1910	*Il libro di Giuliano da Sangallo. Codice vaticano barberiniano latino 4424*, Leipzig
JACQUOT, J.	1960	Panorama des fêtes et cérémonies du règne, in *Fêtes et cérémonies*, pp. 413-491
LINCKENHELD, E.	1931	Der Gigantenreiter. Sein Kult und Fortleben in den Vogesen, in *Elsassland. Lothringer Heimat* 11, pp. 165-170
MAGNANIMI, G.	1983	*Palazzo Barberini*, Roma
MÜNTZ, E.	1884	Italie, in GIUFFREY, J. - MÜNTZ, E. - PINCHART, A., *Histoire générale de la tapisserie*, 3 volumes, Paris, 1878-1885
PARMA ARMANI, E.	1997[2]	*Perin del Vaga. L'anello mancante*, Genova
PIGLER, A.	1974	*Barockthemen. Eine Auswahl von Verzeichnissen zur Ikonographie des 17. und 18. Jahrhunderts* 2, Budapest, sv. *Der Gigantenkampf*, pp. 95-97
PIGNATTI, T.	1978	*Giorgione*, Milano
SABINUS, G.	1589	*Metamorphosis seu Fabulae Poeticae*, Francfort, (*The Renaissance* 14)
SCHMIDT, B.	1871	*Das Volksleben der Neugriechen und das hellenische Alterthum*, Leipzig
SCHMIDT, B.	1877	*Griechische Märchen, Sagen und Volkslieder*, Leipzig
SEZNEC, J.	1993	*La survivance des dieux antiques*, Paris, Champs Flammarion
TRÉVÉDY, J.	1888	Le cavalier et l'anguipède, in *Bulletin de la Commission historique de la Mayenne*, 1, 1888-1889, pp. 87-108
VASARI, G.	1880	*Le vite de' più eccellenti pittori scultori ed architettori* 5, édité par G. MILANI, Firenze
WEITZMANN, K.	1954	Das klassische Erbe in der Kunst Konstantinopels, in *Alte und Neue Kunst* 3, 2, pp. 41-59

Index

Index des auteurs cités

Les abréviations des titres des ouvrages latins seront celles du *Thesaurus linguae latinae*; pour les ouvrages grecs, sauf indication, il s'agira des abréviations de Lidell et Scott. Font exception les deux gigantomachies de CLAUDIEN pour lesquelles nous reprenons les codes attribués par F. VIAN dans son article *Gigantes* du *LIMC*.

AMBROISE de Milan
epist. : 111
hymn. : 116
Noe: 115[49], 116
AMMIEN MARCELLIN : 109
AMPELIUS : 9[15], 50
ANTIPATER de Sidon *Hell. Epigr.* : 119[5]
APOCRYPHES *Ac Thom*: 117
Pseudo-APOLLODORE : 25, 28, 30, 65[47], 72[76], 79, 119[5], 146
APOLLONIOS de Rhodes :72, 79[110]
ARISTOPHANE *Av.* : 28
ATHANASE d'Alexandrie *vita Anton.* : 32[55]
AUGUSTIN
civ. : 113[29], 115[52], 116
serm. : 117
Pseudo-AURELIUS VICTOR *epit.* : 36[9]
AVIT de Vienne *carm.* : 128

BIBLE
Ba: 114
Dt: 113[34]
Gn: 113[34], 114, 115, 116, 132[9], 154[6]
I Hénoch: 114
Jr: 132[9]
Jubilés: 114
Nb: 113[34]
Sg: 114
Si: 114, 114[37]
psalm. : 117[58]

CALLIMAQUE *Del.* : 34[63], 119[5]
CÉSAR *Gall.* : 105[46], 107
CLAUDE MAMERTIN *PANEG.* : 27[28], 35[2]
CLAUDIEN
Γιγ. : 27
Gig. (= carm. min. 53): 26-27, 28, 79[110]
rapt. Pros. : 28
carm. 7 : 27
carm. 26 : 33
carm. 27 : 27
carm. 28 : 72[76]
CICÉRON *div.* : 41[40]
Pseudo-CLÉMENT de Rome *hom.* : 115
COD. Theod.
15 : 112
16 : 111, 112
COD. Iust. : 112
CYRILLE d'Alexandrie *glaph. Gen.* : 115

DANTE *Inf.* : 129, 129[54]
DIODORE : 33[62]
DION CASSIUS : 38[31], 100[12]

ÉPHORE FGrH 70 F 34 : 25[17]
ESCHYLE *Eu.* : 25[16]
EUNAPE de Sardes *VS*: 35

EURIPIDE
Hec. : 30, 119[5], 147
Herc. : 22, 25[16], 27[25], 71[70]
Ion: 22, 25[16], 26[21], 28[33 et 34], 71[71], 119[5]
EUSÈBE de Césarée
VC: 110, 111[19]
laud. Const. : 115

FLAVIUS JOSÈPHE *AJ*: 115
FULGENCE *aet. mund.* : 127

GRÉGOIRE le Grand *epist.* : 120[11]
GRÉGOIRE de Nazianze *c. Iulian*: 115

HÉRODOTE : 50
HÉSIODE *Th.* : 25[15], 30, 32, 114[46]
HIST. AUG.
LAMPR. *Comm.* : 38[31]
SPART. *Sept. Sev.* : 100
HOMÈRE
Batr. : 29[36]
h. Ath. I: 72
h. Herm. : 72
h. Sol: 72
Il. : 68[60]
HORACE
carm. 2 : 27, 28, 29[40]
carm. 3 : 25[18], 28, 33[57], 39[32], 68, 69, 109, 133[14]

JEAN *Apocalypse*: 52
JEAN CHRYSOSTOME *ad Col.* : 116
JÉROME *Chron.* : 111[19]
JULIEN
ad Ath. : 109
Gal. : 111
Pseudo-JUSTIN *coh. Gr.* : 115

LIBANIOS *Or.* : 110[9], 112[24]
LUCAIN : 105, 129

MALALAS *Chron.* : 128
MARTIAL : 27[26], 35, 39, 109

NICANDRE de Colophon *Ther.* : 32[55]
NONNOS de Panopolis *D.* : 27, 30[49], 72
NOVELL. Theod. : 112

Odyssée *Od.* : 28, 68[60], 119[5]
ORIGÈNE *Cels.* : 115
OROSE *hist.* : 111[18]
OVIDE
fas. : 137, 146
met. : 35[4], 65[52], 134[23], 137
trist. : 35[6]

PACATUS *PANEG.* : 35[5]

PAULIN de Nole, *epist.* : 117
PAUSANIAS : 28[34], 116[54], 133[18]
PINDARE
N. : 26[22], 68
P. : 28, 28[32], 65[47]
PHILON d'Alexandrie
Confus. : 115
Gig. : 115[51]
quaest. in gen. : 114, 114[45 et 48]
PLATON *Sph.* : 21
PLINE l'Ancien *nat.* : 41, 68, 81
PLINE le Jeune *epist.* : 83[1], 103[30]
PLUTARQUE
Ant. : 39[32]
Demetr. : 33[62]
De Fortuna Alexandri : 35[4]
Mar. : 37[20], 156[10]
Pel. : 35[4]
PROPERCE : 29[36], 35[4]

RABAN MAUR
Allegoriae in sacram scripturam : 129
De Universo : 129

SALVIEN de Marseille *gub.* : 116
SÉNÈQUE
epist. : 54[15]
Herc. f. : 27, 29[40], 30, 33[59 et 60]
Ag. : 33[59]
Herc. O. : 25[18], 27, 30, 32, 33[58]
Thy. : 27

SERVIUS *Aen.* : 32[55], 67, 116[54]
SIDOINE APOLLINAIRE
carm. 6 : 28
carm. 9 : 116
carm. 12 : 35
carm. 15 : 28
SILIUS ITALICUS : 39
SOZOMÈNE *H.E.* : 111[19]
STACE
Ach. : 69
silv. : 39
Theb. : 69
SULPICE SÉVÈRE *Mart.* : 101[18], 112[23]

TACITE
hist. : 101[21]
Germ. : 107[66]
THEMISTIOS *Or.* : 27[27]

VALERIUS FLACCUS : 42[49]
VIGILE de Trente *ad Ioh.* : 112
VIRGILE
Aen. : 27, 32
Aetna : 27, 32
georg. : 65[52], 137
VITRUVE : 9[15], 52

XÉNOPHANE : 116[54]

Sources épigraphiques

CIL III 10471 à 10473 : 44
CIL V 6649 : 100
CIL XII 138 : 109[1]
CIL XII 503 : 106[52]
CIL XII 5532 : 101
CIL XIII 6 : 44[61]
CIL XIII 2943 : 55
CIL XIII 3075 : 57
CIL XIII 5010 : 101[18]
CIL XIII 5025 : 106
CIL XIII 5026 : 103, 106, 107[65]
CIL XIII 5027 : 104, 106
CIL XIII 5035 et 5036 : 106, 107
CIL XIII 5037/4 : 107[61]
CIL XIII 5043 : 106
CIL XIII 5046 : 107
CIL XIII 5049 : 106
CIL XIII 5169 : 107[63]
CIL XIII 5194 : 106
CIL XIII 5233 : 107[63]
CIL XIII 7270 : 101[14]
CIL XIII 7352 : 101[14]
CIL XIII 7609 : 101[14]
CIL XIII 9064 : 101
CIL XIII 9066 et 9067 : 101
CIL XIII 11806 : 80[115]
CIL XVII/2 136 et 137 : 101[15]
CIL XVII/2 499 : 101[15]
CIL XVII/2 672 et 673 : 101[15]
AE 1981, 454 : 106

ILAfr 455 : 100[13]
IRT 815c : 59
40. *BRGK* 1959, 22 : 106
40. *BRGK* 1959, 23 : 104[34], 106
40. *BRGK* 1959, 25 : 106, 107[65], 153[4]
40. *BRGK* 1959, 26 : 103[24], 107
40. *BRGK* 1959, 27 : 106, 106[49]
40. *BRGK* 1959, 28 et 29 : 106
40. *BRGK* 1959, 36 : 108[71]
40. *BRGK* 1959, 52 : 103, 106
40. *BRGK* 1959, 53 : 106
H.-M. 56 : 106
H.-M. 58 : 106
H.-M. 113 : 107[63]
H.-M. 190 : 103

Index des chapitres 1 à 7

Les chiffres renvoient aux pages, les exposants aux notes de celles-ci. Les termes fréquemment utilisés ne sont pas pris en compte dans la mesure où ils font partie du sujet même: gigantomachie, géant, hellénistique, Helvétie, Renaissance, sculpture… Les listes de planches et des figures aux pages 184 à 188 seront utilisées comme index des illustrations.

Index des personnes

Aellen, Christian : 70
Agrippa, général romain et homme politique : 73[80]
Alaric, roi des Wisigoths : 72[76]
Alexandre le Grand, roi de Macédoine : 35[4], 53
Ambroise, évêque de Milan : 111, 113, 117, 117[58] voir aussi index des auteurs cités
André, Pierre : 84[3], 86[14]
Antigone, roi de Macédoine : 33
Antoine, homme politique romain : 39[32]
Antonins, empereurs romains : 36, 42
Antonin le Pieux, empereur romain : 36, 53, 57, 91[52]
Apollodore, proconsul d'Afrique : 112
Arcadius, empereur d'Orient : 112
Arcelin, Pierre : 106[50]
Asterius, comte d'Orient : 112
Atia Jucunda : 77[97]
Attale 1er, roi de Pergame : 25, 38
Attale II, roi de Pergame : 53
Auguste, empereur romain : 30[41], 35, 35[6], 39
– Octave : 37[18]
Augustin, évêque d'Hippone : 113, 117 117[58] voir aussi index des auteurs cités
Ausone, proconsul d'Asie : 111

Bauchhenss, Gerhard : 41[41]
Ben Sira, auteur juif : 114[37]
Bridel, Philippe : 12[6], 86[14]

Caracalla, empereur romain : 57, 69, 101[16 et 19]
Charles Quint, empereur germanique : 33, 40
Claudien, poète latin : 109, 116 voir aussi index des auteurs cités
Clodius Albinus, général romain et usurpateur : 44, 45, 100
Clodius Cornelius Primus, Publius, sévir augustal : 107[65]
Commode, empereur romain : 38, 43, 49, 59[29], 76[94], 91[52]
Constance II, empereur romain : 111
Constantin, empereur romain : 111, 111[18 et 19]
Cornelius Sisena, Cnaeus, magistrat monétaire : 37
Cratès de Mallos, philosophe et grammairien grec : 24
Crixus, chef de guerre boïen : 39
Curtius, préfet du prétoire d'Italie : 112
Cuš, personnage biblique : 114[45]

Démétrios, fils d'Antigone et roi de Macédoine : 33
Decrouez, Danielle : 19[19]
Déxiléos, cavalier athénien : 64[41]
Dioclétien, empereur romain : 45, 109
Domitien, empereur romain : 39, 45[69]

Erasistrate, médecin et anatomiste grec : 24
Erim, Kenan T. : 28[29], 55
Espérandieu, Emile : 11[4], 87[20]
Eugène, maître de rhétorique et usurpateur romain : 113[29]
Eumène II, roi de Pergame : 25, 39[35], 51, 51[5]
Euripide, poète grec : 30[50] voir aussi index des auteurs cités
Eutychianus, préfet du prétoire d'Orient : 112

Fauduet, Isabelle : 106[50]
Flaviens, empereurs romains : 37, 43
Flavius, Titus : 75[90]
François 1er, roi de France : 40
Furlan, Caterina : 7[5]

Gabriel, archange : 114
Gaudin, Paul : 55
Geta, empereur romain : 69
Gilliard, Frédéric : 96[72], 103[24], 109[2]
Gratien, empereur romain : 111, 113
Grenier, Albert : 91[48]

Hadrien, empereur romain : 9[15], 36, 38, 39, 47, 53, 103
Hamdi Bey, Osman, archéologue et peintre ottoman : 53
Hayk, ancêtre du peuple arménien : 114[48]
Hégias, sculpteur grec : 68
Hérophile, médecin et anatomiste grec : 24
Hésiode, poète grec : 115 voir aussi index des auteurs cités
Hilaire, évêque de Poitiers : 113
Homère, poète grec : 115 voir aussi index des auteurs cités
Honorius, empereur d'Occident : 72[76], 109, 109[2], 112
Humann, Carl : 50

Isaac, évêque de Genève : 110
Isidore, préfet du prétoire : 112

Jean Chrysostome, patriarche de Constantinople : 112 voir aussi index des auteurs cités
Jean, évêque d'Ephèse : 52
Jérôme, docteur de l'Eglise : 117[58]
Jules César, général et homme d'Etat : 107 voir aussi index des auteurs cités
Julius Cerialis, poète latin : 35
Julius Proculus, C. : 77[100]
Justinianus, évêque de Kaiseraugst : 110
Justinien, empereur romain d'Orient : 52

Léopold 1er, empereur germanique : 45[65]
Libertus, potier gallo-romain : 41[39]
Lucius Vérus, emepreur romain : 39, 39[34], 57

Macrobe, vicaire d'Espagne : 112
Maecius Firmus, Caius, sévir augustal : 107[65], 153[4]
Magius Licinius : 75[90]
Magnence, empereur romain : 109[2]
Marc Aurèle, empereur romain : 36, 38, 39, 39[34], 49, 57, 76[94], 105
Marcien, empereur d'Orient : 112
Martin, évêque de Tours : 101[18], 112, 113, 117
Martin, Colin : 108[71]
Mattei, famille patricienne de Rome : 54
Maximien, empereur romain : 35[2]
Michel, archange : 32[55], 114
Michel-Ange, sculpteur, peintre, architecte et ingénieur italien : 43[57]
Mithridate VI Eupator, roi du Pont : 36[10], 53
Moïse, prophète : 115

Mottas, François : 8, 117[57]
Naef, Albert : 91[48]
Nemrod, personnage biblique : 114
Newton, Charles T. : 53
Nikératos, bronzier grec : 25

Ovide, poète latin : 39[32] voir aussi index des auteurs cités

Parrhasius, peintre grec : 81
Paul III, pape : 43[57]
de Peiresc, Nicolas, collectionneur et érudit français : 37[19]
Phidias, sculpteur athénien : 25[11], 70[69]
Philon d'Alexandrie, philosophe grec d'origine juive : 114-115, 114[48] voir aussi index des auteurs cités
Pichard Sardet, Nathalie : 19[19], 100[8]
Pierre, apôtre : 111
Plotinus Eunus, L. : 91[52]
Pontius Asclepiodotus, gouverneur : 109[1]
Poulain, Georges : 91[48]
Proclianus, vicaire des Cinq provinces : 112
Pseudo-Eupolème, historien grec d'origine juive : 114
Pullan, Richard P. : 52
Pythéos, architecte grec : 52

Reni, Guido, peintre italien : 32[55]
Rubens, Pierre Paul, peintre flamand : 37[19]

Samus Venicarius, sculpteur d'origine gauloise : 80
Satan : 52[6], 117
Scipion, consul romain : 39
Sénèque, écrivain romain : 30[50] voir aussi index des auteurs cités
Septime Sévère, empereur romain : 36, 38, 40, 45, 49, 57, 59, 69, 76[94], 99, 100, 101, 101[16 et 19], 103, 108, 153, 154, 156
Sévères, empereurs romains : 37, 41, 45, 101
– *Gens Septimia :* 59
Severus Venicarius, sculpteur d'origine gauloise : 80
Sisinnius, diacre : 112
Steinl, Matthias, architecte et sculpteur autrichien : 45[65]
Stilichon, général romain : 109
Stöckli, Werner : 19[17]

Taurus, préfet du prétoire : 111
Texier, Charles : 55
Théodose, empereur romain : 109[2], 110[9], 111, 113[29]
Théodose II, empereur d'Orient : 111, 112
Théodule, évêque de Martigny : 110
Théophile, patriarche d'Alexandrie : 35
Tibère, empereur romain : 21[4], 105
Titus, empereur romain : 43[56]
Trajan, empereur romain : 43, 80, 103[30]

Valentinien 1er, empereur romain : 113
Valentinien II, empereur romain : 109[2]
Valentinien III, empereur d'Occident : 112
Valerius Secundus, M. : 77[97]
Varron, érudit latin : 116[54]
Vespasien, empereur romain : 43[56]
Victrice, évêque de Rouen : 117
Vitellius, empereur romain : 39

Weidmann, Denis : 96[72]

Xanthus, potier d'Italie du nord : 104

Zénodore, sculpteur grec : 41

Index géographique

Aachen : 94, 94[68]
Abreschviller : 89
Actium : 37[18]
Adige, fleuve : 37[20]
Aeschi : 107[62]
Agen : 86
Alexandrie
– bibliothèque : 9[14]
– Sérapéion : 35
Alpes : 45, 101[18], 110, 110[14], 113[29]
Altbachtal : 87, 88
– temple 12 : 90
– temple 29 : 70
– temple 41 : 94, 97[73]
– temple 43 : 90
– temple 53 : 90
Altino : 62[38]
Altrip : 88[23]
Alzey : 88[23]
Ancey : 91
Andernach : 89, 90
Aoste : 113[32]
Aphrodisias : 27[24], 28, 36, 37, 49, 55, 56, 61, 62[38], 65, 69, 70, 70[67], 80, 81, 91[47], 98
– porte de l'*agora :* 55
Apulie : 53[10]
Aquilée : 110
– atelier monétaire : 109[2]
Arbon : 106[55], 107[62]
Arles, Musée Lapidaire d'Art Païen : 68
Arlon : 61, 85
Armorique : 42[46]
Asie : 40, 52, 111
– Asie Mineure : 36, 36[10], 41, 49, 51, 53, 54, 55, 61, 62, 65, 67, 153
Athènes : 9, 24, 25[11], 33, 33[61], 38, 63[39]
– Ecole Française : 49, 53
– Gymnase des Géants : 73
– Musée du Céramique : 64[41]
– Musée National de l'Acropole : 30[47], 73
– Odéon d'Agrippa : 73[80]
– Parthénon : 25, 25[11], 30, 32, 36, 38[25], 62, 65, 66, 71, 78
– société archéologique : 49
Athos, mont : 26
Augst : 46
– Grienmatt : 107[62]
– im Sager : 107[62]
– Sichelen : 107[62]
Autun, temple de Janus : 74, 86, 90
Avallon, Montmarte : 85, 85[6], 103[29], 104[31], 113[31]
Avenches : 46, 80, 81, 88, 101, 101[21], 103, 104[38]
– Derrière la Tour : 90
– En Chaplix : 94, 103[26], 106[55], 107[62]
– Au Lavoëx : 83[2], 100, 106[54]
– temple du Cigognier : 46
– temple de la Grange-des-Dîmes : 46, 79[111], 86, 94, 107[62]

Babylone : 21[5], 114[45]
Bactriane : 81[126]
Bad Bubendorf : 46, 88[29], 106
Bad Kreuznach : 88[23]
Baden : 83[2], 107[62 et 63], 109[2]
Basse-Auvergne : 86
Belgique, province romaine : 88
Berlin : 50
– Pergamon Museum : 22, 51, 72

Berne, Engehalbinsel : 107[62]
Besançon, Porte Noire : 36[12]
Bierbacher Klosterwald : 88, 89, 91
Billiers (Morbihan) : 40, 40[38]
Bingen : 88[23]
Boulogne-sur-Mer : 91
Bretagne, province romaine : 87
Bretten : 90
Budapest : 39, 39[36]
Bulla Regia : 100[13]
Byzance : 56, 65

Camp-Ferrus : 85, 91[48]
Carie : 56
Carnac : 90
Carthage, thermes d'Antonin : 36[8]
Chamberonne, rivière : 11[4]
Champigny-lez-Langres : 86, 90
Champlieu : 84
Chasseron : 106[55]
Châtillon-sur-Seine, Tremblois : 87
Chênehutte-les-Tuffeaux : 113[31]
Chicago, Art Institute : 62[38]
Clermont-Ferrand, Les Côtes : 86
Coblence : 85, 90
Coire : 109[2]
Colchester, temple 2 : 91, 93
Colombières-sur-Orb : 85, 91[48]
Cologne : 110
Côme : 113[32]
Concise, La Raisse : 19[18]
Constantinople : 111, 112
Copenhague, Glyptothèque : 68[59], 69
Corfou, temple d'Artémis : 63, 74
Corinthe, théâtre : 54[14], 62, 98[75]
Cos, île : 26
Crain : 85, 90, 94
Criquebeuf-sur-Seine : 85
Cyrrha : 26

Damas : 112
Danube : 42[49]
Dardanos : 53
Delphes : 26, 63
– temple d'Apollon : 28[33]
– trésor des Siphniens : 9[15], 28[34], 29, 32, 49-50, 65[51], 66, 73, 74, 81
– Voie Sacrée : 49
Dhronecken : 94
Dietikon : 83[2], 90, 107[62]
Donon : 75, 88, 88[23], 89
Douanne, île Saint-Pierre : 106[55]

Egine : 38
Egypte : 104
Eisenberg : 88[23]
Eleusis : 44[60]
Enipée, fleuve : 26
Entrammes : 90
Ephèse : 36
Eschenz : 91[44]
Essarois : 91[48]
Etrurie : 32, 37, 62[38], 66
Etna, mont : 27, 31[52]

Ferrare, Museo Archeologico Nazionale : 30, 65[48]
Fief-Sauvin : 90
Fontaine-Valmont : 89

Frankfurt-Heddernheim : 88[23], 101[14]
Frenkendorf Schauenburgerflue : 107[62]
Frettenheim : 88[23]

Galilée : 113[35]
Gaule : 35, 40-41, 42, 43, 44, 45, 45[67], 47, 61, 87, 100, 100[13], 101[18], 104, 104[38], 105, 106, 109, 111[17], 112, 113, 117, 153
Genève : 91[44], 101, 107[63], 109, 110, 110[14]
– collection privée : 62[38]
– Muséum d'Histoire Naturelle : 19
Germanies : 18, 35, 41, 42, 43, 44, 45, 45[67], 46, 47, 49, 73[81], 87, 88, 153, 157
Gherla-Cluj : 39, 39[36]
Gournay-sur-Aronde : 83
Grand Falberg : 88, 88[23]
Grand Saint-Bernard : 19[18], 101[17], 106
Great Chesterford : 91[48]
Grèce : 8[6], 21, 22, 41, 50, 63, 80, 104, 152
Grenoble : 113[32]
Grobbendonk, temple B : 90
Gundershoffen : 93[59]

Halicarnasse, mausolée : 52
Harfleur : 87[19], 90, 91[48]
Haueneberstein : 88, 88[23]
Hausen an der Zaber : 87
Hauterive NE : 19[18]
Hèbre, fleuve : 26
Héraclée : 111
Hochscheid : 90, 108[72]

Ilion, temple d'Athéna : 71, 72
Israël : 116
Istanbul
– Corne d'or : 56
– Musée d' : 53, 55
Italie : 33, 40, 41, 80, 104, 104[34], 110[14], 111, 111[17], 112, 113, 152
– Italie du sud : 21[1], 32, 32[54], 53
– Grande Grèce : 32

Jérusalem : 114[37]
Julier : 106[58]
Jura : 45, 100, 110, 113

Kaiseraugst : 46, 83[2], 109, 110
– Flühweghalde : 107[62]
Kastel : 101[14]
Kestros, fleuve : 28
Köngen : 88[23]
Kontich : 90

Ladenburg : 88[23]
Lagina, Hécateion : 9[15], 26[19], 36, 38, 49, 53, 61, 63, 66, 70, 70[67], 78, 79, 98[75]
La Mare-du-Puits : 85
Lantenne-Vertière : 96
La Romanette : 90
Lausanne
– cathédrale : 19[17]
– Contigny : 104[35]
– théâtre : 98[75], 100[5]
– Musée romain de Lausanne-Vidy : 11, 19, 19[19], 74, 100[8]
– Promenade archéologique : 99, 100, 154
– *vicus* de *Lousonna* : 7[3], 8, 11, 74[87], 79, 81, 83, 83[2], 84, 89, 93[57], 96, 99, 100, 101, 103, 104, 106, 106[50 et 56], 107, 107[65], 108, 109[2], 110, 110[11], 153, 154, 156-157 voir aussi *fanum* de *Lousonna*
Lemnos, île : 27

Lenzburg : 106
Leptis Magna : 49, 100
– amphithéâtre : 59
– arc des Sévères : 45
– *forum* : 59
– temple du *forum* : 15[10], 28, 40, 59, 61, 64, 65, 66, 69, 70, 82, 98, 101
Levroux : 112[23]
Lezoux : 41[39]
Leytron : 96
Liestal, Kantonsmuseum : 45[69]
Londres, British Museum : 67, 78
Louviers : 89
Luxembourg : 91
Luxeuil-les-Bains : 88[23]
Lyon : 35, 100, 110[14], 153
– atelier monétaire : 36[13], 45[69]

Mackwiller : 85
Mactar : 62[38]
Magnésie : 25
Malain : 91
Malibu, Getty Museum : 73, 74
Mantoue
– Palazzo ducale : 73[79]
– Palazzo del Te : 9
Marberg bei Pommern : 87, 89
Margerides : 96[71]
Martigny : 83, 83[2], 94, 100, 101[17], 106, 107[62], 109, 109[2], 110, 112
Marseille : 41
– Musée archéologique : 76[95]
Massongex : 106
Mayence : 37, 42[48], 46, 80, 88, 88[23], 91, 97
Mélos, île : 22
Meyriez : 83[2], 106[54]
Milan : 111
– Museo Archeologico : 75[90]
Mollis Hüttenböschen : 107[62]
Mont Beuvray : 113[31]
Mont de Sene : 92, 94
Montmaurin : 93[58]
Moudon : 106
Munzach : 107[62]
Muri : 107[62]

Naintré : 85, 91
Narbonnaise : 44, 80
Neftenbach : 45[68]
Nettersheim-Zingsheim : 89, 94
Neuchâtel, La Coudre : 19[18]
Neumagen : 14, 91
Neuss : 88
Niederbronn-les-Bains : 88[23]
Nimègue : 76[93]
Nisyros, île : 26
Nonfoux : 107
Nuits-Saint-Georges : 103[29]
Nyon : 19[17], 101, 101[18], 104[38]

Obernburg : 88[23]
Oeta, mont : 26
Olympe, mont : 33, 33[60], 37[20], 65[52], 115
Olympie : 63[39]
– trésor des Mégariens : 74
Orléans, Musée d' : 76[95]
Orbe : 101
Ossa, mont : 26, 33[59], 65[52], 115

Othrys, mont : 33[58]
Ougarit : 21

Padoue : 112
Palestine : 114
Palmyre, temple de Bêl : 21[4], 37[14]
Pangée, mont : 26
Pannonie : 100
Paris
– Bibliothèque Nationale : 68
– Musée du Louvre : 22, 65, 67, 70[67], 73[78]
– Petit Palais : 65[48]
– Lutèce, Pilier des Nautes : 105
Pélion, mont : 33[59], 65[52], 115
Pergame : 24-25, 33, 34, 36, 38[29], 40, 50, 52[6], 93[57], 117
– Grand autel : 9[15], 22, 24-25, 29, 30, 31, 36[7], 38, 40, 41, 49, 50-52, 53, 53[10], 54, 55, 59, 61, 62[38], 64, 65, 66, 68, 70, 71, 74, 77, 78, 78[107], 79, 98[75]
– Asklépieion : 9, 36
– Bergama : 50
Perge, théâtre : 28, 54[14], 62[38], 71, 72[75], 98[75]
Pesch : 88, 93
– temple C : 85
Pforzheim : 88[23]
– Brötzingen : 75[91]
Phlégra : 25, 26, 26[22], 34[64], 39
– Pallène : 25, 26, 34[64]
Pompéi : 37, 104[35]
Porrentruy : 83[2], 106[55], 107[62]
Portus : 90, 94
Priène, temple d'Athéna Polias : 9[15], 16[11], 29, 49, 52-53, 61, 65[49], 67, 71, 72[75], 78[102]
Pully : 104
Pysidie : 53

Reading, Museum of : 94
Régille, lac : 68
Reims : 91
Rheinzabern : 88[23]
Rhénanie : 101
Rhin, fleuve : 42[46], 43, 44, 101, 109, 110
Rhodope, mont : 26
Rhône, fleuve : 41, 110[14]
Riaz : 83[2], 106
Ribchester : 39
Ribemont-sur-Ancre : 86
Riehen, Pfaffenloh : 107[62]
Rieux : 85
Rome : 43, 44[59], 53, 73[78], 81[122], 82, 91[52], 112
– Antiquario Palatino : 54
– arc de Constantin : 43
– arc de Néron : 36[13]
– arc de Trajan : 36[13]
– atelier monétaire : 36[13]
– Capitole : 41[40], 43[57]
– Champ de Mars : 54
– colonne trajane : 43
– Museo Nazionale Romano : 77[97, 98 et 100]
– Palazzo dei Conservatori : 54
– salle du Sénat : 111
– statue de Marc Aurèle : 43
– temple de Jupiter Tonans : 68
– temple de Tellus : 59[32]
– Tor Pignattara : 56
– théâtre de Balbus : 15[10], 54, 59, 61, 65
– via Labicana : 56
– via Prenestina : 56

Rorschach : 106[55]
Rouen : 117
Roujan : 89

Saint-Aubin-sur-Gaillon : 90, 91[48]
Saint-Blaise : 19[18]
Saint-Cierges : 106[55], 107[62]
Saint-Cybardeaux : 89
Saint-Germain-d'Esteuil : 85
Saint-Pierre-Bellevue : 92
Saint-Plancard : 93
Schierstein : 101[14]
Schleitheim : 107[62]
Selz : 88[23]
Senlis, forêt d'Halatte : 113[31]
Sens : 37, 49, 54-55, 61, 65, 103[29], 151
Serrig : 88
Sicile, île : 26, 116
Silahtarağa : 21[3], 49, 56, 62[38], 65, 67
Silchester, temple 3 : 90, 94
Simplon : 100
Siphnos : 50
Soleure : 103, 106, 107[63]
Solymos, mont : 53
Sounion, temple de Poséidon : 71
Springhead
– temple 1 : 74, 90
– temple 2 : 90
Stratonicée : 36, 53
– Hadrianopolis : 36
Strasbourg : 43, 80, 88[23]
Straubing : 39
Studen
– Gumpenboden : 107[62]
– Ried : 107[62]
Stuttgart, Bad Cannstatt : 88[23], 89
Syrie : 80

Tarpéien, mont : 39
Tegna : 107[62]
Termessos : 49, 53, 61, 70
Tessin, fleuve : 39
Thessalonique : 111
Thoune Allmendingen : 45[69], 106, 112
Thrace : 27
Tongres : 42, 88, 89, 101[14 et 20]
Tours : 117
Troie : 34[64]
Tunis, Musée National du Bardo : 62[38]

Ufenau : 107[62]
Ursins : 106

Valdetorres de Jarama : 62[38]
Valentine : 85
Vatican
– Musée du : 54, 82
– sarcophage du : 24, 43, 49, 56-57, 59, 65, 74, 82, 98
Vaumarcus : 19[18]
Vénétie : 38
Venoge, rivière : 11[4]
Verceil : 37
Vienne
– Historisches Museum der Stadt Wien : 75[90]
– Kunsthistorisches Museum : 45[65]
– Niederösterreichisches Landesmuseum : 75[90]
Vienne (F) : 110[14]
Vienne-en-Val : 37, 42[48], 57[25], 78[101], 87, 88
Villeneuve : 91[44]
Vogogna : 100

Wederath : 94
Weil im Schönbuch : 88[23]
Wettingen : 107[63]
Windisch : 45, 91, 106, 109[2]
Winterthur : 106[55], 107[62], 110
Worms : 88[23]

Xanthen : 94

Yverdon-les-Bains : 101
Yvonand : 107[62]
Yzeures-sur-Creuse : 9, 14, 49, 57-58, 63, 64, 65, 70, 80[113], 87, 98, 101[19], 108, 113[30], 151

Zillis : 112
Zurich, Lindenhof : 46

Index des matières

Alamans : 44, 103, 108
anatomie : 24, 82
anges : 52[6], 114, 115, 116
ariens : 111
Arvernes : 41
assyro-babylonien, art : 21
astres et constellations : 22, 26, 33, 67, 69, 70
ateliers
– de céramistes romains : 41[39]
– de sculpteurs : 8-9, 12[6], 18, 25, 29, 36, 40, 41, 51, 51[5], 56, 61[34], 63, 74, 78, 80-81, 82, 91[47], 152, 153-154
autels : 11, 12[6], 14, 37, 52, 57, 76-77, 83, 85, 88[23], 89, 90, 90[37], 91, 93[57], 96, 96[71], 97[73], 98, 100, 104[33], 108[72], 111, 112[23 et 24]
– de la Victoire : 111

Bagaudes : 35[2], 101[18]
balustrades : 55, 65, 70[67], 98
Bible : 21[5], 108, 113, 114, 114[45], 115, 115[52]
– Genèse : 114, 115, 117
– tour de Babel : 115, 154
– Psaumes : 117[58]
– Septante : 114, 114[45]
– Vulgate : 117[58]
Bretons : 39[32]
Burgondes : 35

cahier de modèles : 8[8], 9, 61[34], 81, 152
calcaire : 19[18 et 19], 21[3], 46, 56, 57
camp légionnaire de Vindonissa : 45
Carnutes : 88
carrières : 14, 19[18 et 19]
cavaliers : 8[7], 16, 35[2], 43, 44[59], 45[65], 59[28] voir aussi colonnes à l'anguipède
- thraces : 43
Celtes : 34[63], 42, 42[49], 43, 83, 84, 153 voir aussi religion celtique
céramique : 51[5], 71, 78
– apulienne : 31-32, 33[56], 53[10], 62[38]
– attique : 22, 38, 64, 73
– à figures noires : 29, 29[37], 30, 33, 64, 65, 66, 70[67], 73
– à figures rouges : 29, 30, 31, 32, 64, 64[43 et 44], 67, 69, 70[67], 76
– chalcidienne : 30-31
– corinthienne : 22, 30

– étrusque : 31
– italiote : 32, 37, 67
– proto-corinthienne : 63
– gallo-romaine : 41, 99, 100, 100[8], 104
chapiteaux : 11, 36[8], 46, 46[72 et 73], 76, 85, 86, 87, 87[19]
chars : 16, 22, 24, 26, 27, 29[40], 31[52], 32, 37[17], 50, 64, 65, 67, 70-73, 77, 98, 101[20], 104
christianisme : 8, 35, 52, 57, 108, 109[1], 110, 111, 111[19], 112, 113, 113-117, 153
– Eglise : 44[59], 109
– évêques : 52, 109[1], 110, 112, 113, 113[33], 116, 117
Cimbres : 37
cité athénienne : 25[11], 33, 33[61], 38[26]
civitates : 81[120], 87, 103, 104[40], 105[43], 107[68], 110, 157
Code Théodosien : 111 voir aussi index des auteurs cités
colonnes : 19[17], 40, 51, 59, 83[1], 85, 86, 87[17 et 19], 96[72], 97[73], 98, 99, 100[8]
– à l'anguipède : 8, 35, 35[3], 37, 39, 40, 41-47, 57, 57[25], 61[33], 63, 75[91], 86[13], 87-89, 101, 101[20], 106, 108, 153, 154, 157
– de Jupiter : 35, 41[40], 42, 42[43 et 49], 45, 45[70], 46, 57, 80, 85, 87-89, 157
commerce : 9, 101, 103, 104, 107, 108, 153, 154
Coralli : 42[49]
corinthien, ordre : 51, 86, 87
cosmos : 21, 24, 35, 70, 72, 72[77], 103, 154

dendrochronologie : 49[1], 100
dessins : 8[8], 9, 55, 56, 81, 81[123], 151, 152
diable : 32[55]
dorique, ordre : 87[19] voir aussi index des lieux sous Athènes, Parthénon
dragon : 32[55], 155[7]

Eduens : 117
églises : 57, 57[25], 107[63], 109[1], 110, 112, 113[30]
empereurs : 35, 35[4], 36, 38, 39[32], 40, 41, 41[41], 43, 43[56], 44, 45, 47, 59, 69, 100, 101, 103, 104, 107, 108, 110, 154
Empire romain-germanique : 40, 44[59]

fana : 8, 74, 83-96, 98, 100, 106-107, 108, 112, 152, 157
fanum de *Lousonna* : 7, 8, 11, 12[6], 25, 41, 45, 74, 78, 79, 82, 83-85, 91, 92-93, 96-98, 99-103, 105, 107, 108, 109, 113, 117, 151, 152, 154
fonctionnaires et administration : 9, 101, 104, 110, 111, 111[17 et 22], 112, 153, 157
– *curatores vicanorum* : 107[65]
fortifications : 25, 51, 54, 91, 110
fours à chaux : 46, 74[87], 79, 87, 91
frontières : 44, 108, 110, 117
– *limes* : 36[12], 42[46], 43, 44, 47, 101

Galates : 25, 33, 38, 38[29], 39[35], 51
Gaulois : 9, 35[1], 42[46], 44, 84, 105, 107, 108 voir aussi Celtes
Gélons : 27
Germains : 44, 107[66]
Gètes : 27
gemmes : 9, 30[41], 37, 37[19], 38, 154, 156

Helvètes : 43, 84, 104, 153, 154
hérésies : 111, 111[22], 112, 116
Hérules : 73[80]
hittite, art : 21
humanisme : 24

inscriptions : 12[6], 22, 25, 29, 39, 42, 43, 43[54], 49[1], 69, 76, 88, 90, 91, 94, 100[4 et 13], 101, 101[19], 104[34], 105[48], 106, 107, 108 voir aussi sources épigraphiques dans index des auteurs cités

– graffiti : 104[35]
– milliaires : 101, 153
– sur vases : 68, 79
ionique, style : 25[11], 52, 71, 76
Italiotes : 68

Laocoon, groupe de : 51[5]
légions
– 8ème Augusta : 43, 44, 81
– 21ème Rapax : 101[21]
Lex Antonia de Termessibus : 53

manichéens : 114[40]
marbre : 11[2], 21[3], 50, 50[4], 52, 53, 54, 55, 56, 59, 62[38], 85, 90, 92
Marcomans : 38, 44
Mégariens : 74
monnaies : 36[13], 37, 37[18 et 19], 38, 43[56], 45, 45[69], 53, 69[63], 99, 100, 100[8], 101, 103, 109, 113, 113[31], 153, 156
– celtiques : 42, 43
– médaillons : 44, 81[126], 91[52], 101[20], 104
– trésors monétaires : 11, 11[2], 100[7]
mosaïques : 86, 90, 91[48]
Mysiens : 112[24]
mythologie : 8, 9, 21-22, 24, 25, 27, 32, 32[55], 36[13], 38, 38[24], 41[39], 53[11], 57, 68, 103, 104, 105[47], 108, 109, 113, 114[45], 115, 116, 153 voir aussi index mythologique
– celtique : 40, 42, 104-105

Nicéphories : 25
niches : 12, 17, 56, 74, 90, 91[48], 98, 108
nymphées : 55

paganisme : 35, 110, 111-112, 113, 113[35], 117, 153
Panathénées : 22[7], 25, 33
Parthes : 36[13], 38, 40, 100
peinture : 8, 9, 50, 53, 57, 63, 70, 75, 91
– peintures murales : 37, 86, 87, 104
pèlerinages : 9, 50, 101
pergaménien, art : 21, 36, 41, 43 voir aussi Pergame - Grand autel dans l'index des lieux
Perses : 25, 38, 38[29], 39[32]
Phéniciens : 21[5]
pierre Oupin : 11[5]
pierres à quatre dieux : 43[54], 46, 88, 88[22 et 23], 101, 157
– Viergöttersteine : 75[91]
pyxides : 59[31], 67

religions : 21
– celtique : 40, 42, 45, 96, 104-105, 154
– gallo-romaine : 98, 99, 100, 101, 105-108, 154
– grecque : 33
– romaine : 34, 37, 46, 89, 96[69], 103, 107, 108, 111, 113[35]
– culte impérial : 34, 37, 39, 46, 56, 59, 103, 105, 105[48], 107[69], 108
Renaissance : 8, 9, 24, 32[55], 40, 54, 81, 84[3]
routes et voies de communication : 41, 56, 99[1], 100, 101, 110, 112, 153

sépultures : 26, 43, 46, 91, 109[1] voir aussi urnes
– mausolées : 62[38], 85, 103[26]
– monuments funéraires : 47, 57, 77, 91[52]
– sarcophages : 57, 68, 68[59], 69, 70[68], 73[79], 74, 98 voir aussi sarcophage du Vatican
– stèles funéraires : 43, 64[41], 74[87], 75[90]
sévirs augustaux : 107[65], 153
Siphniens, voir Delphes, trésor des
Slaves : 49

soldats : 9, 35[2], 39, 44, 75[90], 117, 153
– équipement militaire : 26, 27, 36[12], 39, 39[34], 44, 66-67, 69-70, 76[95]
– hoplites : 30, 32-33, 64
– mercenaires : 9
sources littéraires : 28-29, 30[48], 35, 43, 69, 71, 111[15], 115, 116

tables mithriaques : 38, 73[78], 98
Teutons : 37
temples : 9, 21[4], 37[14], 76, 81, 110, 110[9], 111, 111[19], 112, 112[24], 113 voir aussi l'index des lieux
– grecs : 38[25]
– romains : 45[69], 56, 57, 84, 85, 86, 87, 88, 93, 106-107, 112[23], 117, 152 voir aussi *fana*
– *mithraea* : 112
– ensembles cultuels : 14, 46, 57, 84, 84[4], 86, 87, 88, 92, 112, 154
théâtres : 15[10], 54, 54[14], 59, 61, 62, 62[38], 71, 72[75], 84[4], 98[75], 100[5]
thermes : 36[8], 37, 49, 54-55, 81, 84[4]
Tongres : 87
toscan, ordre : 85
tremblements de terre : 9[15], 31[52], 55
Trévires : 87
Turcs : 59

urnes : 32, 37, 44, 77

vici : 89, 103, 153 voir aussi *Lousonna - vicus* dans l'index des lieux
villae : 36, 44, 45[68], 62[38], 88, 90, 93[58], 104, 109
volcans : 32
voyages : 8, 9[11], 36, 55, 101, 103, 104, 114[37], 152

zodiaque : 35, 42

Index mythologique

Agrios : 26
Alkyoneus : 26
Aloades : 33, 115
Amazones : 22, 36[10], 52
Amphitrite : 24, 65, 71
Ancamna : 106
Aphrodite : 22
  – Cypris : 27
– Vénus : 26, 87[21]
Apollon : 15[10], 22, 26, 27, 28, 28[32], 29, 39[32], 57, 59, 61, 65, 69-70, 71, 74, 77, 79, 90, 92, 105[46], 106, 107[63], 108[72]
  – Moritasgus : 106[51]
  – Vindonnus : 106[51]
– Phoebus : 26, 69
Artémis : 22, 26, 29, 51, 71, 74
– Diane : 26, 106
Astéria : 22
Astraeos : 22
Athéna : 22, 25, 26, 27, 28, 28[34], 29-30, 37[17], 38, 51, 52, 62[38], 64, 65, 65[49], 71, 72, 76
  – Ἐγκέλαδος : 29
  – Pallas : 22
  – Parthénos : 25[11]
  – Polias : 9[15]
  – *péplos* d'Athéna : 30, 33, 72[74]
– Minerve : 26, 27, 39[36], 45[69], 46, 57, 80, 87[20], 92, 105, 106, 108

Briarée : 69

Calliope : 35[4]
Centaures : 30, 38[23], 116
Cerbères : 115
Cérès : 104, 106
Cernunnos : 105
Chimères : 115, 116
Chiron : 33[59]
Chtonios : 28[30]
Clytios : 26

Damastor : 27, 28[30]
Dédale : 104
Diônè : 22
Dionysos : 22, 26, 27, 28, 32, 66, 70[68]
– Bacchus : 35[5], 81[126]
Dioscures : 22, 51, 59, 59[28], 67-69, 71, 72, 77, 79, 105
– Castores : 69
  – Castor : 67, 68[60]
  – Pollux : 67, 68, 68[60]
Dôris : 24

Echion : 27
Egine : 38
Encélade : 25[18], 26, 27, 28-29, 29[36 et 37], 30, 33[57 et 58], 64, 79
Enfers : 27, 105, 114, 117
– chthonien : 37, 40, 44, 67, 91[52], 98, 105, 154
– Empyrée : 68
– Erèbe, fleuve : 26
– Léthé, fleuve : 26
Enyô : 22
Eos : 22, 26
– Aurore : 26
Ephialtès : 26, 28, 29, 73, 79, 115
Epona : 106
Eros : 22
– Amours : 91[52]
Erinyes : 22
Erythie : 26
Esus : 105
Eurymédon : 28, 29, 35
Eurytos : 26

Faunes : 39[33]
Fortune : 92

Gé : 22[6], 24, 25, 25[15], 26, 26[21], 115
– Terre : 26, 27, 28, 39, 115, 116
Genius : 106
Gisacum : 106
Gorgones : 22, 26[21], 27, 28, 39, 115
– Méduse : 24
Grées : 22
Grâtion : 26
Griffons : 28, 32

Hadès : 26
Hécate : 22, 26, 53, 78, 78[103]
Hélios : 22, 26, 65, 67, 70-73, 77, 79, 98
– Soleil : 26, 70-73, 105, 106
Héphaïstos : 22, 26
– Vulcain : 27, 57, 75[91], 87, 87[21], 105
Héra : 22, 26, 26[19], 28[34], 71
– Junon : 46, 87[20], 88[23]
Héraclès : 22, 24, 26, 29[40], 34[64], 64, 65[47], 66
– Hercule : 27, 35[5], 38, 39[32], 46, 57, 70, 71, 75[91], 87, 87[20], 106, 106[50]
Hermès : 26, 27, 64[43], 66

– Mercure : 70, 75, 75[91], 76, 87[20 et 21], 88, 89, 90[43], 91, 103, 105, 105[43], 106, 107, 107[69], 108, 152, 154
Hippolytos, géant : 26
Hippolyte : 68
Hydres : 115
Hypérion : 22

Icare : 104
Illiade : 50
Iris : 26
Isis : 28, 82[129], 104[32], 105, 107[63]

Jupiter : 11, 14, 26, 27, 27[28], 29[36], 34, 35[4 et 6], 37[17], 39, 40, 41, 42, 43, 44, 44[61], 45, 57, 59, 63-64, 65, 65[52], 68, 74-76, 77, 78, 79, 82, 85, 87[20], 91, 97, 98, 101, 101[20], 103, 104[40], 105, 105[46],106, 107, 108, 113[29], 152, 154
– Tonans : 68
– Keraunios : 77[99]
– *Iovi Optimo Maximo* : 37, 42, 46
– Zeus : 21, 22, 22[8], 26, 28-30, 29[36 et 40], 31[52], 32[55], 33[62], 35[4], 38, 51, 63, 64, 64[43], 65[47], 71[71], 72[76], 74, 77
– Solymeus : 53

Kabeiros : 22
Kadmilos : 22
Kètô : 24
Klôthô : 22
Kronos : 21[5], 22, 29[36], 114, 114[46]
– Saturne : 26

Latone : 22
Leucippides : 50
Lug : 104, 107[69]

Maia : 22, 106, 106[59], 107[63]
Mânes : 26
Mars : 26, 27, 39, 51, 57, 59, 65, 66-67, 69, 70, 71, 74[86], 77, 87, 105, 105[46], 106
– Belado : 106[52]
– Caturix : 106, 106[52]
– Mullo : 106[52]
– Lenus Mars : 106[52]
– Arès : 22, 28, 34[63], 66, 74, 79
Ménades : 66
Mimas : 26, 27, 28, 33[57], 39, 79
Mithra : 105
Moires : 26
– Parques : 22
Muses : 35[4]

Nérée : 24
Niké : 22
Nymphes : 22

Océan : 24, 26
Otos : 115
Ouranos : 21[5], 22[6], 25[15], 32[55]

Pallas : 26, 27, 28
Pallène : 27
Pâris : 50
Pélorus : 27, 28[30]
Persée : 57
Perséphone : 22
– Proserpine : 26
Phaéton : 72[76]
Phoebé : 22
Phorkys : 24
Polybôtes : 26
Porphyrion : 26, 28, 28[34], 29, 30, 33[57], 65, 79
Poséidon : 22, 22[8], 24, 26, 64[46], 71
– Neptune : 8[7], 26, 37[17], 55, 92, 106, 106[49 et 50]
Prométhée : 28

Rhéa : 22
– Cybèle : 50, 65
Rhoitos : 28
– Rhétus : 33[57]
Ritona : 106
Rome : 39[36]
Rosmerta : 106, 106[59]

Satyres : 22
Scylla : 116
Sélènè : 22, 26, 70[68], 71, 72[76]
– Lune : 73, 106
Sémélè : 22, 38
Semestra : 56
Sequana : 106
Sérapis : 28, 82[129]
Silène : 22
Silvain : 28, 70, 77
Sirona : 90, 106, 108[72]
Smertios : 105
Sucellus : 106
Suleviae : 104, 106

Taranis : 40, 42, 42[47], 105
Tartare : 26, 114
Teutatès : 105
Théia : 22
Thémis : 22
Thétis : 24, 38
Thôon : 26
Titans : 22, 25, 26, 30, 32[55], 34, 74, 114, 114[41], 115, 115[52]
Triton : 24, 65
– Tritons : 39[36], 62[38], 91
Typhée : 26, 27, 28, 30, 30[50], 32, 32[55], 33[57]
Typhons : 35[4]

Varnenonus : 106
Victoire : 46
Virtus : 39[36]

Index des chapitres 8 et 9

Index des personnes

van Aelst, Pieter, maître tapissier flamand : 137[34]
degli Agostini, Niccolò, poète italien : 139
Alciati, Andrea, jurisconsulte italien : 147
Aldrovandi, Ulisse, médecin, philosophe et encyclopédiste italien : 133
Alexandre 1er, empereur de Russie : 156
Alexandre Sévère, empereur romain : 128[47]
Anselmi, Giorgio, peintre italien : 145
Aretino, Pietro, écrivain italien : 131, 135[31], 157[11]
Aristote, philosophe grec : 135[24 et 25]
Attalides, dynastie pergaménienne : 131[5]
Auguste, empereur romain : 121

Baldassini, Melchiore, jurisconsulte italien : 124
Barbaro, Ermolao, philosophe et philologue italien : 135
Barberini, Francesco, cardinal : 142
Battista, Franco, peintre italien : 141
du Bellay, Joachim, poète français : 144
Bellucci, Antonio, peintre et inciseur italien : 145[73]
Bembo, Pietro, cardinal et humaniste italien : 135, 135[25], 136, 156, 157[11]
Blücher, Gebhard, maréchal prussien : 156
Boccace, écrivain italien : 120, 146
Bock, Hans le Vieux, peintre alsacien : 141
Bocksberger, Melchior, peintre alsacien : 141
de' Bonsignori, Giovanni, auteur et traducteur italien : 139[38]
Bouvet, Mireille-Bénédicte : 126[36]
Brenot, Alice : 129[50]
Burnacini, Ludovico, architecte et scénographe italien : 146

Calvete de Estrella, Juan Cristobal, chroniqueur espagnol : 144[59]
Cambiaso, Luca, peintre italien : 141
Carloman, roi d'Austrasie : 121
Caro, Annibal, écrivain italien : 134, 144, 146, 157[11]
de Carpi, Rodolfo Pio, cardinal : 121
Cartari, Vincenzo, humaniste italien : 147
Cellini, Benvenuto, orfèvre et sculpteur italien : 137[37]
Charlemagne, empereur d'Occident : 120, 121, 127, 130
Charles Quint, empereur germanique : 131-132, 133[13], 135[27], 137, 139, 140, 141, 142, 142[54], 144, 144[60], 150, 156
Charles VI, roi de France : 121
Claudien, poète latin : 135[31] voir aussi index des auteurs cités
Clément VII, pape : 122
di Colloredo, Giambattista, officier italien au service de l'Empire : 140
di Colloredo, Pompeo, officier italien au service de l'Espagne : 140
Colonna, Pompeo, cardinal : 140
Cornelius Sisena, Cnaeus, magistrat monétaire romain : 121[19]
– gens Cornelia : 121[19]
Constantin, empereur romain : 125[31], 132
Conti, Natale, humaniste italien : 131[4], 146, 146[80]
da Cortona, Pietro, peintre et architecte italien : 145, 146, 157[12]
Cyriaque d'Ancône, humaniste et voyageur italien : 123, 124, 134, 135, 148

Dante, poète italien : 120, 135[25] voir aussi index des auteurs cités
Diepenbeek, Abraham, peintre flamand : 147
Doria, Andrea, homme de guerre italien : 137, 139, 140, 147[87]
Draghi, Antonio, musicien italien : 146

Erasme II Quellin, peintre flamand : 127, 132[11]
Erasme, humaniste hollandais : 135[25]

Ercole II, marquis d'Este, duc de Ferrare : 142
Estienne, Charles, médecin puis typographe français : 147

da Faenza, Giacomone, peintre italien : 148
Fasolo, Battista Giovanni Antonio, peintre italien : 141
Flavius Josèphe, historien juif : 131 voir aussi index des auteurs cités
Floris, Frans, peintre et graveur flamand : 144
Fontana, Orazio, faïencier italien : 134[22]
François II, empereur germanique : 156
Frédéric-Guillaume III, roi de Prusse : 156
Fulgence, écrivain latin : 132 voir aussi index des auteurs cités
Furlan, Caterina : 123, 131[1 et 7], 135[27], 136
Füssli, Henry, peintre, graveur et écrivain suisse : 148

Georges, saint : 125, 126[39], 127
Georges III, roi de Grande-Bretagne : 156
Ghisolfi, Giovanni, peintre italien : 145
Giolito, Gabriel, libraire et typographe : 131
Giordani, Gaetano, historien italien : 142
Giorgione, peintre italien : 134-135, 136, 136[32], 140, 155
Giovio, Paolo, historien italien : 135[27], 136
Girometti, Giuseppe, inciseur et médailleur : 150
Gonzaga, Federigo, duc de Mantoue : 137, 139, 140, 141, 142
Grapheus, Cornelius, humainste et écrivain flamand : 144[59]
Grégoire, évêque de Tours : 121
Grégoire XVI, pape : 150
Greuter, Matthaus, inciseur alsacien : 137[37], 146

Henri II, roi de France : 144
Hérodote, historien grec : 135[25] voir aussi index des auteurs cités
Hésiode, poète grec : 132, 144 voir aussi index des auteurs cités
Horace, poète latin : 133, 144 voir aussi index des auteurs cités
de l'Hospital, Michel, chancelier de France : 144

Ingres, Jean Auguste, peintre et dessinateur français : 122, 150, 156

Jordaens, Jacques, peintre, dessinateur et graveur flamand : 141[49], 145
Julien de Cilicie, saint : 126
Jules César, général et homme d'Etat romain : 126, 132 voir aussi index des auteurs cités
Julius Africanus, chronographe romain : 128[48]

de La Fage, Raymond, dessinateur et peintre français : 145
Le Brun, Charles, peintre, décorateur et ornemaniste français : 146
Legendre, Jean-Pierre : 126[36]
Le Nôtre, André, jardinier français : 146
Leoni, Leone, sculpteur italien : 137[37], 144
Longhi, Pietro, peintre italien : 145
Louis XIII, roi de France : 144
Lucain, poète latin : 135[25]
Luther, Martin, réformateur allemand : 131[3], 140

Malalas, Jean, chroniqueur byzantin : 128 voir aussi index des auteurs cités
Malfatti, Cesare, graveur italien : 121
de Malherbe, François, poète français : 144
Mani, fondateur du manichéisme : 129
di Maniago, Fabio, historien de l'art italien : 140, 140[45]
Manuzio, Aldo il Vecchio, humaniste, éditeur et typographe italien : 135
Marc Aurèle, empereur romain : 121, 125[31]
Maretti, Fabio, traducteur italien : 120

Marie, mère de Jésus : 127, 132[11]
de Marolles, Michel, religieux, collectionneur et homme de lettres français : 147
Marsy, Gaspard, sculpteur français : 146
Maxence, empereur romain : 132
Mazarin, Jules, cardinal et homme politique français : 145
de Médicis, famille italienne de marchands et de banquiers : 122
Michel, archange : 125, 126[39], 127
Millin, Aubin-Louis, archéologue et député français : 148
Moïse, prophète : 128
de Montfaucon, Bernard, religieux et érudit français : 147
de Montlyard, Jean, mythographe et auteur français : 146[80]
Mottas, François ; 128

Nemrod, personnage biblique : 129, 132, 132[9]
Nicandre de Colophon, grammairien, poète et médecin grec : 123 voir aussi index des auteurs cités

Orsini, Vicino, homme de guerre et poète italien : 137, 146
Ovide, poète latin : 120[8], 135[25] voir aussi *Métamorphoses* sous mythologie ainsi que l'index des auteurs cités

Partenopeo, Paolo, annaliste italien : 135[27], 147[87]
Pasquini, Bernardo, compositeur italien : 146
van de Passe, Crispin l'Ancien, graveur flamand : 133[13]
Paul III, pape : 122
Paul IV, pape : 132[10]
Pépin le Bref, roi des Francs : 121
Pétrarque, écrivain italien : 130[57]
Phèdre, fabuliste latin : 129[50]
Phidias, sculpteur athénien : 146[77]
Philippe, saint et apôtre : 126
Philippe II, roi d'Espagne : 140, 144
Philippe IV, roi d'Espagne : 145
Piamontini, Giuseppe, sculpteur italien : 145
Picinelli, Filippo, ecclésiastique et écrivain italien : 155[7]
Pindare, poète lyrique grec : 128[47] voir aussi index des auteurs cités
Pisandre de Laranda, poète grec : 128, 128[47]
Pistrucci, Benedetto, graveur, sculpteur et médailleur italien : 150, 156, 156[9]
Pithou, Pierre, jurisconsulte et écrivain français : 129[50]
Le Politien, poète et humaniste italien : 135
Polyclète, sculpteur grec : 133[18]
da Pordenone, Giovanni, peintre italien : 135, 136, 136[32], 137, 140, 142
Pseudo-Apollodore, grammairien athénien auquel on attribua la *Bibliothèque* : 123 voir aussi index des auteurs cités

Quaglio, Giulio, peintre italien : 145

Rantz, Berthe : 148, 155
Raphaël, peintre italien : 122, 135, 136, 139, 140, 142, 155, 157[11]
Reiner, Václav V., peintre et sculpteur tchèque : 145
Reni, Guido, peintre italien : 127
Ridolfi, Carlo, peintre et biographe italien : 134[23]
Romanelli, Gian Francesco, peintre italien : 145
Romano, Giulio, peintre et architecte italien : 124, 132, 135[27], 137, 139, 142, 142[54]
de Ronsard, Pierre, poète français : 144, 144[64]
Rubens, Pierre Paul, peintre et dessinateur flamand : 145, 148, 150

Sabinus, Georg, professeur de rhétorique, diplomate et poète allemand : 134, 147
Sacchetti, famille patricienne de Rome : 127[43]
Samson, personnage biblique : 142
da Sangallo, Antonio il Giovane, architecte italien : 124, 135
da Sangallo, Antonio il Vecchio, architecte italien : 124
da Sangallo, Francesco, sculpteur et architecte italien : 124[29]
da Sangallo, Giuliano, archéologue et humaniste italien : 124, 124[29]
Sansovino, Jacopo, sculpteur et architecte italien : 141
Schönfeld, Johann Heinrich, peintre allemand : 145
Semino, Ottavio, peintre italien : 141
Spence, Joseph, mythographe, auteur et jardinier anglais : 133
Spinelli, Niccolò, médailleur italien : 122

Timothée, chronographe byzantin : 128
Tinghi, famille patricienne d'Udine : 140, 140[44]

da Tolmezzo, Gianfrancesco, peintre italien : 136[32]
Toscane, grand-duc de : 134, 150

da Udine, Giovanni, peintre et stucateur italien : 122, 124, 135, 136, 136[32], 137[34], 140, 141, 142, 155, 157[11]

del Vaga, Perino, peintre italien : 122, 124, 135, 135[27], 137, 137[37], 139, 142, 142[54], 148
de Valois, Marguerite, reine de Navarre : 144
Vasari, Giorgio, peintre, architecte et écrivain italien : 133, 135, 140, 157[11]
Vicentini, Valerio, graveur et médailleur italien : 122
Virgile, poète latin : 129 voir aussi index des auteurs cités
del Virgilo, Giovanni, grammairien et poète italien :120, 139[38]
Vittoria, Alessandro, sculpteur italien : 141

Weiss, Josef Ignaz, peintre bavarois : 127[42]
Wellington, Arthur W., général et homme politique britannique : 156
Wiederkehr, Emil, sculpteur et médailleur suisse : 156[10]

Zaltieri, Bolognino, graveur et cartographe italien : 133[18]
Zelotti, Battista, peintre italien : 141

Index géographique

Aix-en-Provence, Musée Granet : 150
Amsterdam : 147
Anvers : 133[14], 137[37], 144
Aquilée : 140
Armorique : 126
Athènes
– *agora* : 123, 135
– Gymnase des Géants : 124, 148, 154

Babylone : 132[9]
Bad Bubendorf : 132[11]
Bâle
– Circulus Numismaticus Basiliensis : 156[10]
– Öffentliche Kunstsammlung : 141
Bassano del Grappa, palais Sturm von Hirschfeld : 145
Berlin, Deutsche Staatsbibliothek : 124[29]
Beromünster, abbatiale : 127[42]
Besançon, Porte Noire : 123[25]
Bologne : 120, 137, 142
Bomarzo : 137, 147
Buzudic en Landudal : 126[33]

Colloredo di Monte Albano : 136, 140-141
Constantinople : 123, 128
Corinthe : 133[18]
Côtes-d'Armor : 126[33]

Dresde : 145[74]

Egliseneuve-près-Billom : 126
Ephèse : 123
Espagne : 127[42]
Etna, mont : 144[59], 146

Ferrare : 142
Finistère : 126
Florence : 122, 134
– Galleria degli Uffizi : 127
– Musée de : 122
– palais Feroni-Spini : 145
– palais Pitti, Museo degli Argenti : 150
France : 130[57], 144
Frioul : 135, 136
Fulda : 129

Gaule : 120[11], 128
Gênes : 142[54]
– Palazzo Doria : 135, 136, 137, 137[37], 139, 140[42], 141[50], 147[87], 148
– palais Ambrogio Doria : 141
– palais Lercari-Parodi : 141
Germanie : 127, 132[11]
Grèce : 119, 133[18]
Guélen : 126

Herculanum : 150
Hommarting : 126[34]
Hultenhouse : 126[34]

Kerlot, abbaye royale : 126[33]

Lagina, Hécateion : 132[11]
La Rochelle : 144
Lerne : 121, 124[28]
Londres
– London Bridge : 142
– Royal Mint : 156[8]
– Victoria and Albert Museum : 140[43]
Loreto, Palazzo Apostolico : 134[22]
Lutzelbourg : 126, 126[34], 155

Madrid, Musée Cerralbo : 127[42]
Mantoue : 137, 142[54]
– Palazzo del Te : 132, 133[15], 135, 137, 137-140, 141[48], 144, 146
Mayence : 129
Messine : 146
Milan : 142
Modène : 142
Monferrat, duché de : 140
Moselle : 119
Mühleberg : 144
Munich, Pinacothèque : 150, 150[95]

Näfels : 156[10]
Naples : 140, 142, 146
– Musée National : 122, 122[21], 150[97]
Neschers : 127

Olympe, mont : 133[14], 134[23], 137, 142[57], 146
Ossa, mont : 134[23], 142[57]

Padoue : 135[24]
Paris : 147
– Bibliothèque Nationale : 123
– Hôtel de Chevry : 145, 146
– Musée du Louvre : 140[43], 142
Pélion, mont : 133[14], 134[23], 142[57]

Pergame : 123, 131[5]
– grand autel : 128, 132[11]
Pesaro, Athénée : 127
Phlégra : 128, 144[64]
Piacenza. Santa Maria di Campagna : 135, 136, 137
Piazza Armerina : 123
Pompéi : 150
Prague, palais Černin : 145
Puy-de-Dôme : 126
Pise : 135[27]

Qumrân : 128

Rome : 121, 124, 127[43], 128, 132, 133, 135, 137, 139, 142, 145, 150, 156[8]
– Château Saint Ange : 148
– église des capucins de via Veneto : 127[42]
– Monte Cavallo : 121
– palais Alberini : 125
– palais Barberini : 132[10], 145, 146
– statue de Marc Aurèle : 125[31]
– théâtre de Balbus : 148, 150
– Villa Albani : 121[15]
– Villa Madama : 124
– Villa Mattei : 148

Sarre : 119
Saint-Mathieu, commune de Plouaret : 126[33]
Saint-Jacques sur la Birse : 156[10]
Sens : 132[11]
Sienne : 140[44]
Silahtarağa : 128[46]
Smyrne : 123
Suisse : 156

Tours : 127[42]

Udine : 140, 140[44]
– palais Braida : 145[69]
– palais Strassoldo : 145
– Palazzo Tinghi : 135, 140

Vatican : 122
– Musée du : 148
sarcophage du : 150, 156
Venise : 120, 123, 134, 135, 135[24 et 25]
– Libreria Marciana : 141
– palais Sagredo : 145
– Villa Foscari in Malcontenta : 141
Versailles, palais de : 146
Vicenza
– palais Da Porto-Festa : 141
– palais Trissino-Baston : 145
Vienne (A) : 146
Vienne (F) : 128
Vosges : 126

Washington, National Gallery : 144[60]
Waterloo : 156

Zacynthe : 119-120

Index des matières

anatomie : 145
anges : 120, 127, 128, 129
Athéniens : 147
Autrichiens : 156[10]

baroque, art : 144-146
Bible : 127, 128, 129, 131
– Genèse : 128
  – Adam et Eve : 129
  – tour de Babel : 131[3], 132
– Livre d'Hénoch : 129
  – Livre des géants : 128-129
  – Livre des Paraboles : 129
– Livre de Jérémie : 132[9]

Carolingiens : 120, 120[7]
cavaliers : 125[31], 127, 132, 156
– à l'anguipède : 125-126, 127, 132[11]
chars : 121, 121[19], 122, 142, 147, 150, 156
christianisme : 125, 126, 127, 127[40], 128, 131
– catholicisme : 127, 132, 134, 140, 144
– évêques : 120[11], 128, 129
colonnes : 126
– à l'anguipède : 126, 127
Contre-Réforme : 126, 132[10]
corinthien, ordre : 140
couronnement : 137, 142
crucifix : 126

dessins : 121, 123, 124, 124[29], 126, 127[43], 133[13], 134, 137[37], 140, 142, 145, 148, 150
– manuscrit de Nicandre : 123, 154
– miniatures : 129
– psautier d'Utrecht : 123
diable : 126[39], 127, 129, 132[11]
– chthonien : 129
– démons : 131
dragons : 126-127

églises : 125[31]
empereurs romains : 132
Empire romain-germanique : 127, 131, 132, 137, 140, 150
Esséniens : 128

florentin, art : 136
fours à chaux : 121[17]

Gaulois : 126
gemmes et camées : 121-122, 134, 146, 147, 148, 150, 156[8]
– camée d'Athénion : 122, 148, 150, 156, 156[9]
gothique, art : 120
gravures : 133[13], 137[37], 144, 147
Grecs : 128, 135[25]
Grisons : 132

hérésies : 132, 132[10], 134, 140, 145
humanisme : 121, 130, 131

imprimerie : 120, 130, 135[25]
Indiens : 142
Italiens : 132

judaïsme : 129, 131

manichéens : 129
manuscrits : 123-125, 124[29], 128, 129, 135
mérovingiens : 129
monnaies : 121-122, 134, 147, 156
– médailles : 121, 137[37], 144, 150, 156
mosaïques : 121, 123
mythologie : 119, 120, 123, 127, 128, 129, 131, 132, 133, 134, 145[65], 146, 146[77], 147, 148, 150
– *Métamorphoses* d'Ovide : 120, 131, 132, 133[13], 134, 139, 147, 157

opéras : 146

paganisme : 120, 123, 126, 128
peinture : 120, 121, 122, 124-125, 127, 132, 132[11], 133, 134-141, 141[51], 145, 146, 148, 150, 155-156, 157
pièces d'eau : 146

Réforme : 140, 144
Renaissance : 119, 120, 122, 124, 131-144, 145, 146, 150, 154, 155, 157[11]
roman, art : 119[1], 130

sarcophages : 121[15] voir aussi Vatican, sarcophage du
Sassanides : 129
sculptures : 121, 121[17], 124, 125-126, 128, 132, 133[18], 141[47], 145[70], 146, 147[81], 148, 150, 154, 155[7]
singes : 137, 139[38], 141[48], 147[87], 150[95]
sources littéraires : 120, 128, 129, 131, 132-134, 137, 139, 144, 146[77], 150
structures temporaires : 137, 137[37], 142, 142[58], 144
Suisses : 132
– confédérés : 156, 156[10]

tables mythriaques : 121
tapisseries et tentures : 137, 141-142, 146
tremblements de terre : 120, 140
Turcs : 132, 142

universités : 120, 130, 135[24]

Index mythologique

Achille : 120[6]
Adonis : 135[26]
Alkyoneus : 132[11]
Amphitrite : 135[26]
Apollon : 122, 140[43], 142
Athéna : 133[11]
  – *péplos* d'Athéna : 147
  – Pallas : 147[92]
– Minerve : 132[10], 140, 147

Bacchus : 121, 135[26]
Borée : 133[18]

Diane : 121, 135[26], 140, 140[43]

Encélade : 144[59], 146, 147, 147[91]
Enfers : 129, 150
Europe : 135[26]

faunes : 135[26]

Hécate : 140[43]
Hercule : 121, 121[14], 131[5], 135[26], 142, 147
Hydre : 121, 124[28]

Junon : 133[18]
Jupiter : 120[8 et 11], 121, 122, 126, 126[36], 129, 131, 131[2 et 3], 132, 132[11], 134[22 et 23], 135[26], 137, 140, 140[43], 141[47, 49 et 51], 142, 144, 144[59], 145, 145[68, 69, 71 à 73], 146, 146[77 et 80], 147, 150, 156
– Sérapis : 121
– Zeus : 150

Lune : 128

Mars : 126
Marsyas : 122
Mercure : 140[43]
Muses : 147
nymphes : 140

Pan : 121[14], 140
Pluton : 132[11]
Polyphème : 133[15]
Poséidon : 132[11]
– Neptune : 132[11], 135[26], 140

satyres : 135[26]
Silène : 121[14], 135[26]
Soleil : 128

Téléphe : 131[5]
Terre : 128, 139[38], 146[80], 147
Tétis : 150, 156
Titans : 123, 142, 150
tritons : 147, 148
Typhée : 121[15], 144

Vénus : 135[26]
Vulcain : 140[43]

Crédit photographique

Nous exprimons ici toute notre gratitude aux institutions et aux photographes privés qui ont renoncé à faire valoir leurs droits de publication sur les photographies mises à notre disposition[1].

Figures

L'échelle des illustrations n'est reportée systématiquement que pour les fragments du monument de *Lousonna*.

fig. 1	*Vicus* de *Lousonna* et détail de la Promenade archéologique	Archeodunum S.A. - Etat de Vaud, archéologie cantonale	p. 11
fig. 2	Fragments de la gigantomachie de *Lousonna*-Vidy	Archives Cantonales Vaudoises AMH Lausanne A 75/6 document A 28295/23, n° 183b	p. 11
fig. 3	Fragment de corniche	Photo L. Dubois - Dessin G. Clivaz	p. 12[6]
fig. 4	Angle d'une inscription	Photo IAHA - S. Prada Dessin E. Broillet-Ramjoué	p. 12[6]
fig. 5	Ebauche de sculpture	Photo IAHA - S. Prada	p. 12[6]
fig. 6	Principe d'assemblage des blocs	Dessin E. Broillet-Ramjoué	p. 14
fig. 7	Trou de louve, éventuelle fixation d'angle	Photo IAHA - C. Bérard	pp. 14, 92[56]
fig. 8	Angle du bloc comportant des géants sur deux faces	Photo IAHA - C. Bérard	pp. 15, 33, 64, 93
fig. 9	Coupe du fragment A7	Photo IAHA - C. Bérard Dessin Michèle Bosserdet	pp. 17, 73[82]
fig. 10	Décoration au dos du bloc A8	Photo L. Dubois - R. Bovet	p. 18
fig. 11	Fragment d'un décor de feuilles d'acanthe	Photo L. Dubois	pp. 18, 76
fig. 12a à d	Amphore S 1677	Musée du Louvre, cliché P. Lebaube MNB 810 (S 1677)	pp. 22, 32, 33, 65, 70[67]
fig. 13	Grand autel de Pergame, vue d'ensemble	Antikensammlung, Staatliche Museen zu Berlin - Preussischer Kulturbesitz Neg.-Nr. PM 8012	pp. 22, 50
fig. 14	Sarcophage du Vatican, géant souffrant	DAI Rom Inst. Neg. 72.566 Photo Singer	pp. 24, 59
fig. 15	Cratère à volutes à figures rouges E 469	British Museum XIX C. 50	p. 30
fig. 16	Cratère à calice 2892	Museo archeologico nazionale Ferrara neg. n° 17/28	p. 30
fig. 17	Hydrie chalcidienne J 125 (SH 596)	Staatl. Antikensammlungen u. Glyptothek München Neg.-Nr. K 1011	p. 31
fig. 18	Hydrie étrusque B 62	British Museum PS 289942	p. 31
fig. 19	Prochous apulienne F 237	British Museum LXXVIC 30	p. 31
fig. 20	Lécythe 3375	Antikensammlung, Staatliche Museen zu Berlin - Preussischer Kulturbesitz Inv.-Nr. V.J. 3375	p. 32
fig. 21	Casque de parade de Ribchester	British Museum P5357777	p. 39
fig. 22	Cippe de Billiers (Morbihan)	Domaine de Rochevilaine 56190 Billers par Muzillac	p. 40
fig. 23	Colonne aux anguipèdes de Tongres	Institut Royal du Patrimoine Artistique, Bruxelles B 211026	pp. 42, 43, 88
fig. 24	Grand autel de Pergame, Zeus foudroyant	Antikensammlung, Staatliche Museen zu Berlin - Preussischer Kulturbesitz Inv.-Nr. Ost 8 - Neg.-Nr. PM 7327	pp. 50, 61, 65

[1] Nous avonc une pensée particulière pour le regretté Kenan T. Erim qui avait mis à notre disposition les photos encore inédites de la Gigantomachie d'Aphrodisias. Nous n'oublierons pas Nathalie de Chaisemartin qui nous transmit un recueil de photos, elles aussi inédites à l'époque, de la Gigantomachie de Silahtaraǧa. Que soit enfin remercié le Professeur Daniel Paunier, directeur de l'Institut d'archéologie et d'histoire ancienne, pour la liberté qu'il nous a accordée dans la commande de l'important matériel iconographique nécessaire à la réalisation de ce travail.

fig. 25	Grand autel de Pergame, groupe de géants	Antikensammlung, Staatliche Museen zu Berlin - Preussischer Kulturbesitz Neg.-Nr. PM 7339	pp. 50, 61
fig. 26	Reconstitution de l'autel d'Athéna à Priène	A. von Gerkan in *BJ* 129, 1924, pl. 3	p. 52
fig. 27	Hécatéion de Lagina, Poséidon	DAI Abteilung Istanbul Neg. Nr. 78/263 Photo W. Schiele 1978	pp. 53, 61, 132[11]
fig. 28	Temple de Zeus Solymeus, Termessos	Photo IAHA - C. Aellen	pp. 53, 61, 70
fig. 29	Façade des thermes de Sens	Photo IAHA - E. Abetel - C. Bérard	p. 54
fig. 30	Aphrodisias, Athéna en lutte avec les géants	DAI Abteilung Istanbul Neg. Nr. 70/70 Photo W. Schiele 1970	pp. 55, 61, 65, 70
fig. 31	Sarcophage du Vatican	Bridgeman Giraudon AND 2242	pp. 56, 65, 74, 82, 150, 156
fig. 32	Eléments du pilier d'Yzeures-sur-Creuse	Photo IAHA - E. Abetel - C. Bérard	pp. 57, 65
fig. 33	Montage d'un des blocs d'Yzeures-sur-Creuse	Dessin E. Broillet-Ramjoué	p. 57
fig. 34	Leptis Magna, Apollon et Jupiter	DAI Rom Inst. Nr. 61.1822 Photo Koppermann	pp. 15[10], 59, 61, 64, 65, 70, 101
fig. 35	Leptis Magna, Hélios et Sélènè	DAI Rom Inst. Nr. 61.1760 Photo Koppermann	pp. 59, 61
fig. 36	Leptis Magna, Mars et Vénus	DAI Rom Inst. Nr. 61.1761 Photo Koppermann	pp. 59, 61, 67
fig. 37	Leptis Magna, Dioscures et géants	DAI Rom Inst. Nr. 61.1757 Photo Koppermann	pp. 59, 65, 69
fig. 38	Géant combattant	Musées de Sens G.I/4	p. 61
fig. 39	Géant anthropomorphe combattant	Musée Archéologique - Arlon (Belgique)	p. 61
fig. 40	Géant combattant	British Museum LVI C 17	pp. 52, 61
fig. 41	Aphrodisias, Dioscures et géants	Photo K. T. Erim, original sans numéro	pp. 65, 69
fig. 42	Tranche de bloc	DAI Abteilung Istanbul - Neg. Nr. R. 30.373 Repro. Mendelfoto	pp. 53, 66
fig. 43	Amphore S 1677 Musée du Louvre	NBC Photo Patrick Lebaube	p. 67
fig. 44	Détail du sarcophage N° 783	Ny Carlsberg Glyptotek, Copenhagen	p. 69
fig. 45	Détail de sarcophage	DAI Rom Inst. Neg: 38.789 Photo Faraglia	p. 70
fig. 46	Priène, Hélios - reconstitution	J. C. CARTER, 1983, fig. XIVb	pp. 71, 72[75]
fig. 47	Ilion, Hélios	Antikensammlung, Staatliche Museen zu Berlin - Preussischer Kulturbesitz Neg.-Nr. Sk 7577	p. 72
fig. 48	Fragment de coupe 1632d	Athènes, Musée national de l'Acropole Dessin E. Broillet-Ramjoué	p. 73
fig. 49	Sarcophage 345	München, Glyptothek Gl 245	p. 74
fig. 50	Sarcophage du Musée de Venise	DAI Rom Inst. Neg: 68.5071	p. 74
fig. 51	Statue de Jupiter assis	Museum Het Valkhof, Nijmegen BAI.1	p. 76[93]
fig. 52	Décoration d'autel, proposition de reconstitution	Dessin G. Clivaz	p. 76
fig. 53	Autel du Museo Nazionale Romano inv. 124687	neg. 496624	p. 76
fig. 54	Géants opposés aux divinités présentes à *Lousonna*	Dessin E. Broillet-Ramjoué	p. 79
fig. 55	Temple de *Lousonna*	Archives Cantonales Vaudoises AMH Lausanne A 75/6 document A 28295/44 n° 241	p. 84
fig. 56	Pesch, Matronentempel	Landschaftsverband Rheinland. Rheinisches Landesmuseum Bonn Neg.-Nr. 7360	pp. 85, 93
fig. 57	Autel de Mayence	RGZM T79/1315	pp. 37, 91
fig. 58	Escaliers donnant accès à la *cella* du temple de *Lousonna*	Archives Cantonales Vaudoises AMH Lausanne A 75/6 document A 28295/26, n° 188	p. 92

fig. 59	Temples présentant une structure décentrée sur la gauche devant l'édifice	Dessin E. Broillet-Ramjoué	p. 94
fig. 60	Proposition de restitution du temple de *Lousonna*	Archeodunum S.A. - B. Gubler	p. 97
fig. 61	Edicule avec imitation d'un toit à deux pans	RGMZ T 75/2985	p. 97
fig. 62	Base de pilastre devant le temple de *Lousonna*	Archives Cantonales Vaudoises AMH Lausanne A 75/6 document A 28295/26, n° 187	p. 96[72]
fig. 63	Fouilles de *Lousonna* 1936 case V": position de la dédicace à Mercure et des monnaies lors de leur découverte	Archives Cantonales Vaudoises AMH Lausanne B 132 XIII B 3044 [=N° 190]	pp. 92, 103, 109[2]
fig. 64	Jupiter foudroyant un géant tiré de V. CARTARI (1615, p. 343)	The Library of Congress, Washington D.C. 905039/mmk	p. 121
fig. 65	Camée d'Athénion	Museo Nazionale di Napoli Inv. 25848 Neg. N° 20494	pp. 122, 150
fig. 66	Manuscrit dit de Nicandre Cod. suppl. gr. 247. Fol. 47r	Cliché Bibliothèque Nationale de France RCA 32408	p. 123
fig. 67	Géant de l'*agora* - dessin de Cyriaque d'Ancône	Staatsbibliothek zu Berlin - Preussischer Kulturbesitz Ms. Ham. 254, Bl. 88v photographie: American School of Classical Studies at Athens: Agora Excavations Negative No. 81-247	pp. 73, 124
fig. 68	Représentation de Dieu le père sur une croix à Lutzelbourg (Moselle)	R. Theuret, in *L'art populaire en France* 2, 1930,fig. 39 à la p. 42 photographie: IAHA - E. Abetel	p. 126
fig. 69	Pluton à la fourche à deux dents Palazzo del Te - Mantoue	Giovetti Fotografia e Comunicazioni Visive s.n.c. - Mantova	p. 132[11]
fig. 70	Neptune au trident façade des thermes - Sens	Cl. Musées de Sens, Jean Pierre Elie - CL XIII n° 10A	pp. 55, 132[11]
fig. 71	Palazzo Doria à Gênes, salone dei Giganti	Soprintendenza per i beni artistici e storici di Genova	pp. 137, 147[87]
fig. 72	Palazzo del Te à Mantoue, camera dei Giganti	Giovetti Fotografia e Comunicazioni Visive s.n.c. - Mantova	p. 137
fig. 73	Eglise Santa Maria di Campagna - Piacenza	Studio fotografico fratelli Manzotti - 20100 Piacenza	p. 137
fig. 74	Château de Colloredo di Montalbano	Foto Elio e Stefano Ciol - 33072 Casarsa	p. 140
fig. 75	Géants à l'assaut du Mont-Olympe	Stedelijk Prentenkabinet Antwerp C 16043	pp. 137[37], 144
fig. 76	Médaille avec scène de gigantomachie	National Gallery of Art, Washington 1957.14.1019.b(A-1163)/SC: Leone Leoni	pp. 137[37], 144
fig. 77	Géant anguipède tiré de A. ALCIATI, *Emblemata cum commentariis amplissimis*, Venise, 1621, p. 22	The Bodleian Library, Oxford, U.K.	pp. 81, 144, 147
fig. 78	H. Füssli, chute des géants, 1752	Kunstmuseum Basel. Kupferstichkabinett inv. 1911.121a	p. 150
fig. 79	Jupiter et Thétis, tableau de Jean Ingres	Musée Granet - Aix-en-Provence Photo Bernard Terlay	pp. 150, 156
fig. 80	Restitution de la façade des thermes de Sens. Dessin J.-P. Adam - M.G. Froidevaux	Photo IAHA - E. Abetel	p. 151
fig. 81	Médaille de B. Pistrucci commémorant la bataille de Waterloo	Museo Napoleonico - Roma n. di inventario MN 306 - photo M.T. Natale	p. 156
fig. 82	Pièce suisse frappée en 1944 commémorant la bataille de Saint-Jacques sur la Birse	Photo CAV - S. Prada	p. 156

Planches

Les dimensions des personnages utilisés comme parallèles figurent dans la description de leur monument d'origine[1].

pl. 1 Jupiter foudroyant — pp. 14, 63, 77
a Photo IAHA - C. Bérard
b E. Espérandieu, vol. 4, n° 2997
c Antikensammlung, Staatliche Museen zu Berlin - Preussischer Kulturbesitz
Inv.-Nr. Ost 8 - Neg.-Nr. PM 7327
d DAI Rom Inst. Nr. 61.1822 Photo Koppermann

pl. 2' Géant succombant — pp. 15, 15[10], 54, 56, 61, 64, 65, 77
a Photo IAHA - C. Bérard
b Antikensammlung, Staatliche Museen zu Berlin - Preussischer Kulturbesitz
Inv.-Nr. Ost 8 - Neg.-Nr. PM 7327
c Musei Vaticani N° XXVI.11.54
d DAI Abteilung Istanbul Neg.-Nr 78/111 Photo W. Schiele 1978
e Photo K. T. Erim, original sans numéro
f Bridgeman Giraudon AND 2242

pl. 2'' Représentations de géants succombant sur la céramique attique — pp. 64, 64[43, 44 et 46], 66
a Württembergisches Landesmuseum Stuttgart; P. Frankenstein; H. Zwietasch -
Inv. Nr. 4.98 Neg. Nr. Ant. 259 (*LIMC* 247)
b Musei Vaticani G 29. Archivio fotografico Neg. N. XIV.21.15/A (*LIMC* 252f)
c National Museum Copenhague Inv. n° 5614 (*LIMC* 254m)
d Fondazione Mormino 295 (*LIMC* 254r)
e Ville de Laon, Musée N° 37.926 (*LIMC* 262m)
f American School of Classical Studies at Athens: Agora Excavations.
Object No. P 1359. Negative No. XXIII-34 (*LIMC* 263b)
g The Metropolitan Museum of Art, Gift of F.W. Rhinelander, 1898 (98.8.11)
Negative No 201186 B (*LIMC* 269a)
h Musée du Louvre F 226 (*LIMC* 269c)
i The Metropolitan Museum of Art, Acquired before 1899 (X.21.29)
Negative No 202082 B (*LIMC* 283)
j Courtesy of the Arthur M. Sackler Museum, Harvard University Art Museums,
Gift of Edward P. Warren, Esq. - Photo M.A. Nedzewski © President and
Fellows of Harward College 1927.154 (*LIMC* 295)
k Antikenmuseum Basel und Sammlung Ludwig Inv. Lu 51 Foto Claire Niggli (*LIMC* 312)

pl. 3 Géant saisissant une pierre — pp. 15, 33, 53, 65
a Photo IAHA - C. Bérard
b Photo K. T. Erim, original sans numéro
c DAI Abteilung Istanbul Neg.-Nr 78/249 Photo W. Schiele 1978

pl. 4 Mars en guerrier — pp. 16, 49, 52, 66, 67, 77
a Photo IAHA - C. Bérard
b Cliché des Musées nationaux - Paris Br 2973
c British Museum 088932
d DAI Abteilung Istanbul Neg.-Nr 78/248 Photo W. Schiele 1978
e DAI Rom Inst. Nr. 69.1848 Photo Heilmeyer

pl. 5 Dioscures — pp. 16, 67, 77
a Photo IAHA - C. Bérard
b DAI Rom 61-1757
c Photo K. T. Erim, original sans numéro

pl. 6 Apollon archer — pp. 16, 61, 69, 77
a Photo IAHA - C. Bérard
b Antikensammlung, Staatliche Museen zu Berlin - Preussischer Kulturbesitz
Neg.-Nr. PM 7322
c G. HIRSCHFELD, in *AZ* 39, 1881, fig. B.
d DAI Abteilung Istanbul Neg.-Nr 78/246 Photo W. Schiele 1978
e DAI Rom 61-1822

[1] Les reconstitutions graphiques sont dues à Michèle Bosserdet.

pl. 7 Char du Soleil pp. 16, 70, 71, 77
a Photo IAHA - C. Bérard
b J.C. CARTER, 1983, fig XIVa
c Antikensammlung, Staatliche Museen zu Berlin - Preussischer Kulturbesitz
Neg.-Nr. PM 7333

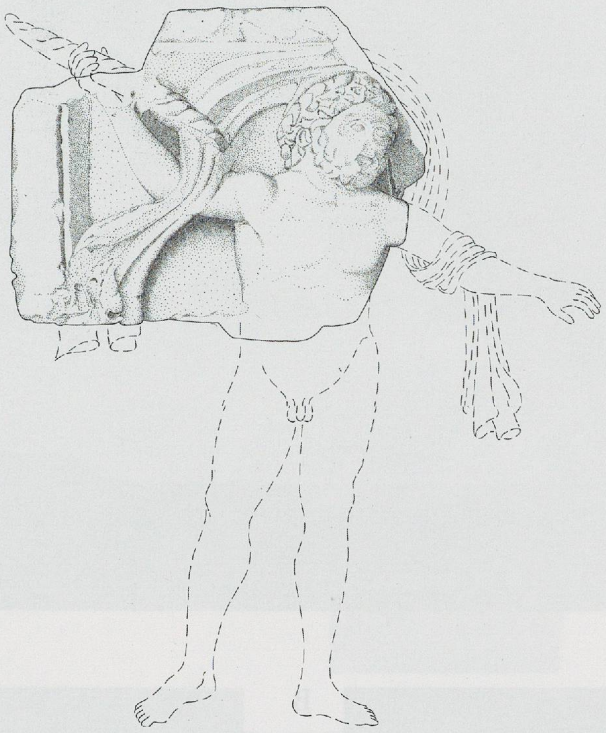
pl. 8 Géant étendu sur le sol pp. 17, 49, 73, 77
a Photo IAHA - C. Bérard
b © EFA/G. de Miré - cliché EFA/22380

pl. 9 Buste de Jupiter pp. 17, 74
a Photo L. Dubois - remontage des fragments C. Pernoux,
Musée cantonal d'archéologie et d'histoire, Lausanne

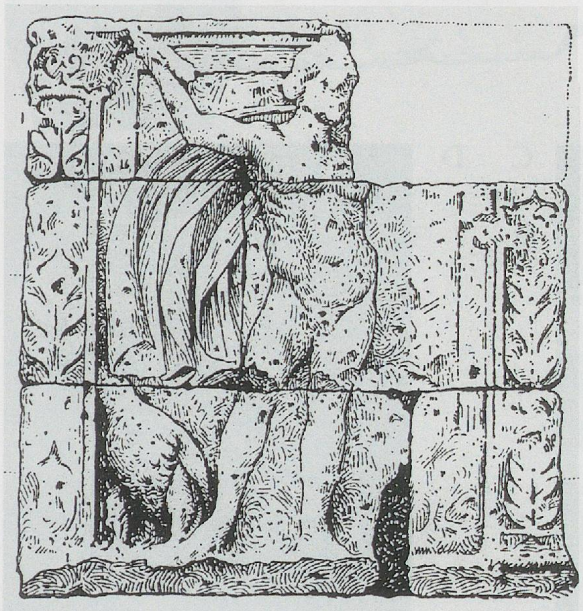
pl. 10 Origine des éléments de gigantomachie sur le tableau Jupiter et Thétis de Jean Ingres p. 150
a Musée Granet - Aix-en-Provence - Photo Bernard Terlay
b Museo Nazionale di Napoli - Inv. 25848 Neg. N° 20494
c Bridgeman Giraudon AND 2242

A

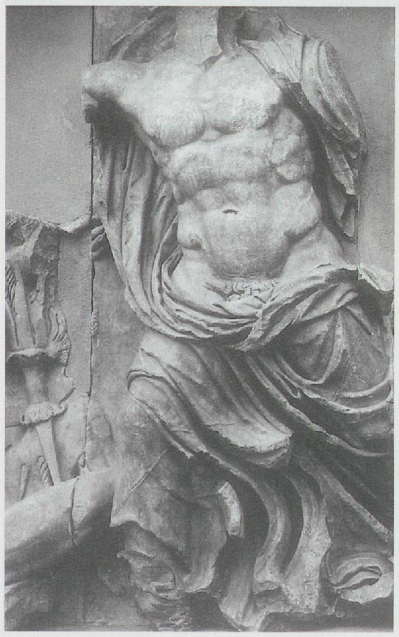




B



C

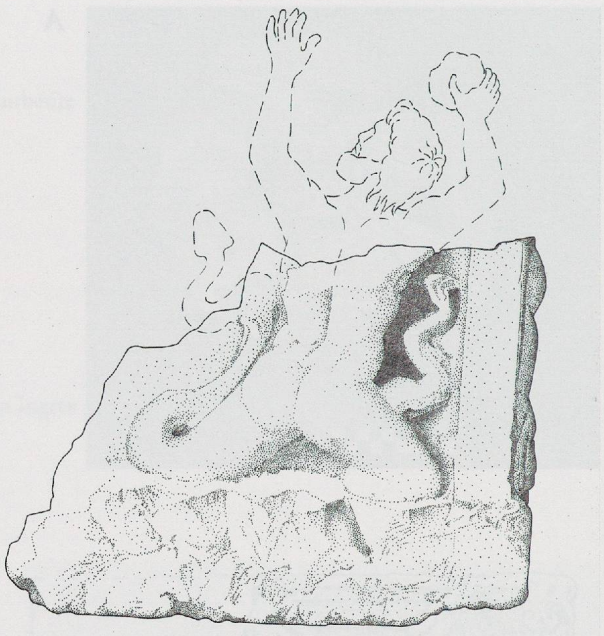


D



A

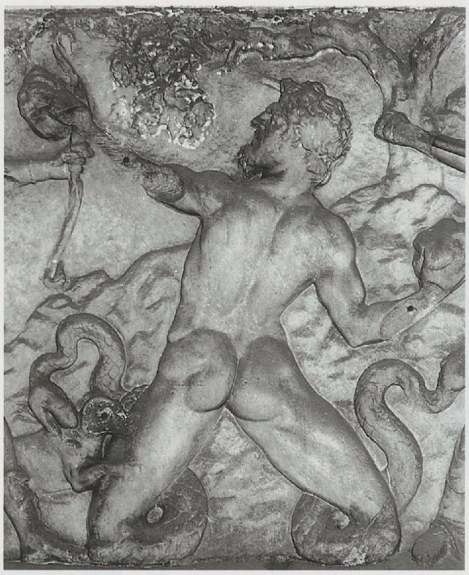




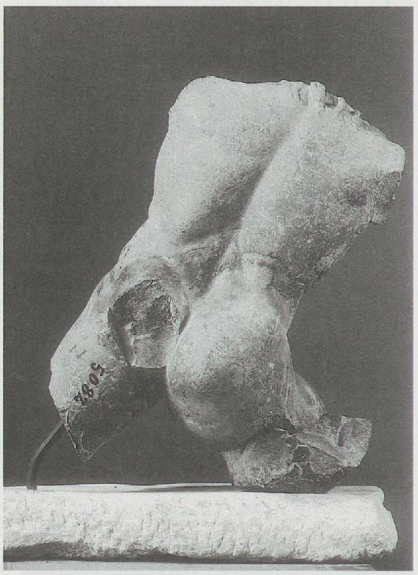
B



C



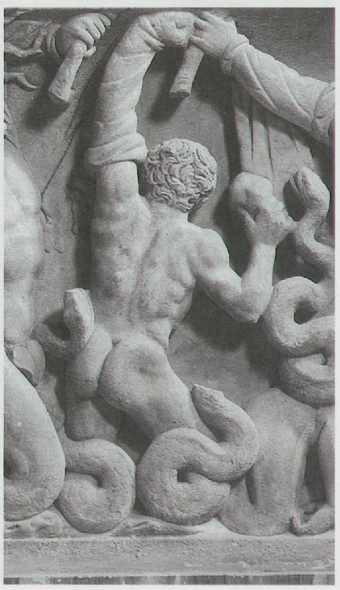
D



E



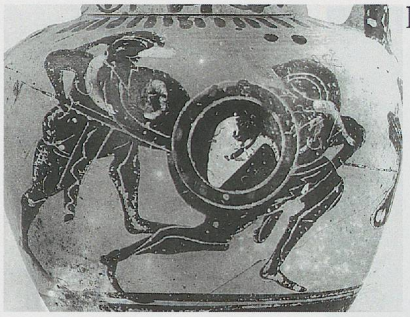
F



A



B



C



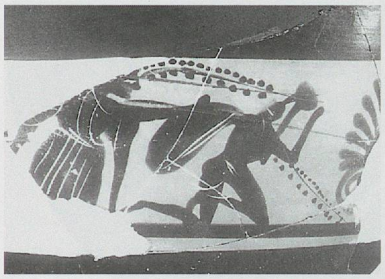
D



E



F



G



H



I



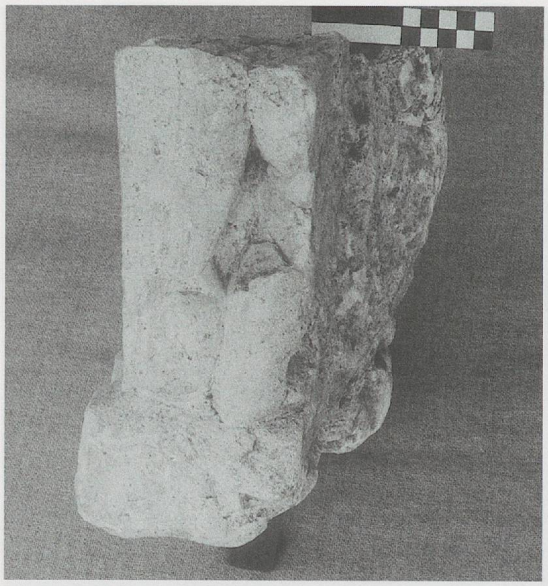
J

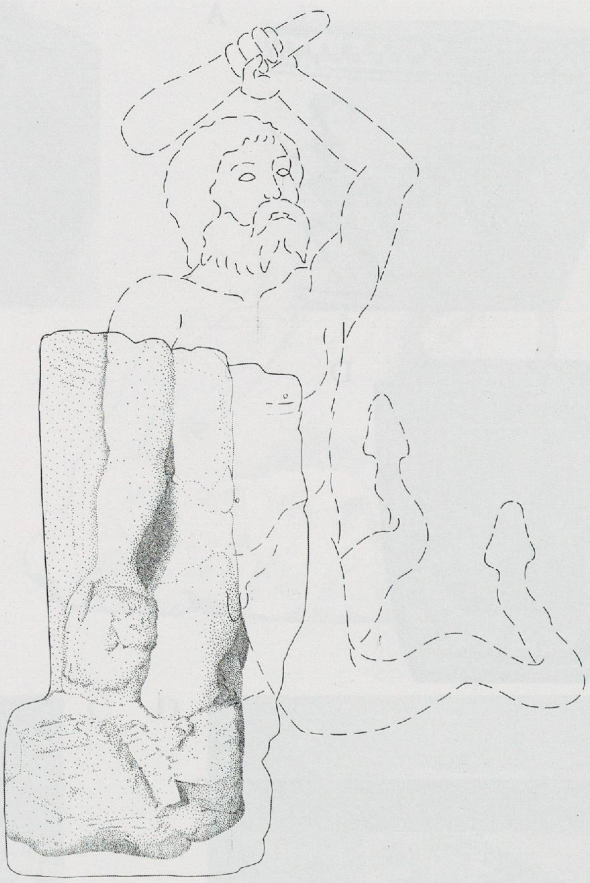


K



A

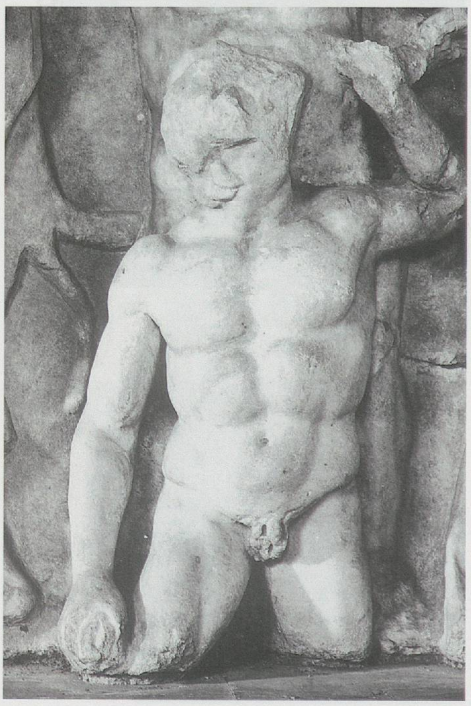




B

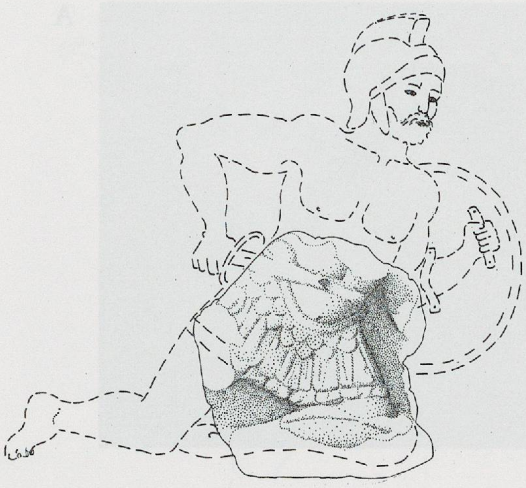


C



A





B



C



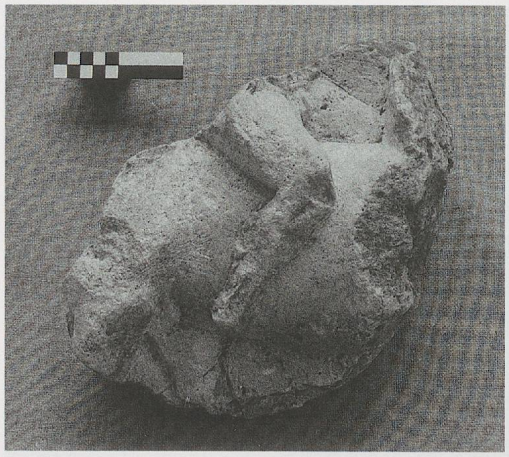
D

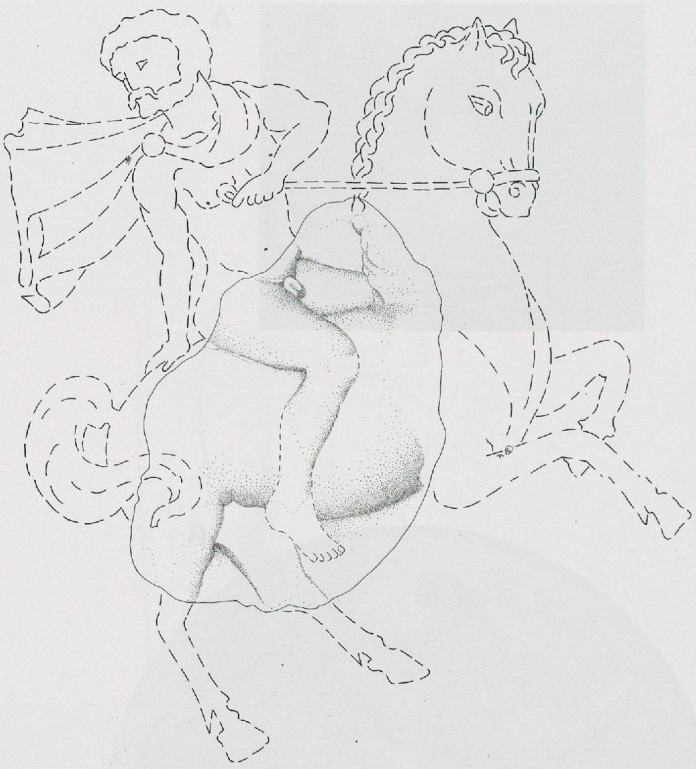


E



A





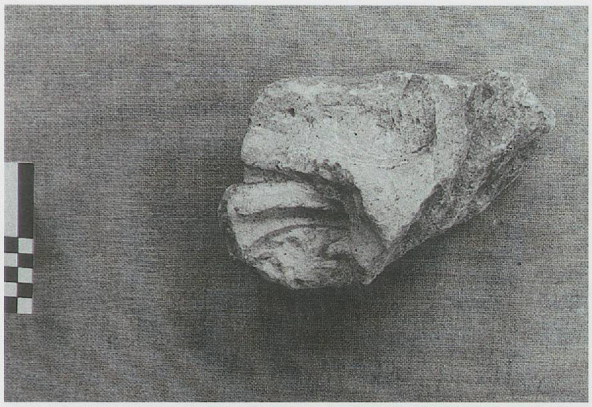
B

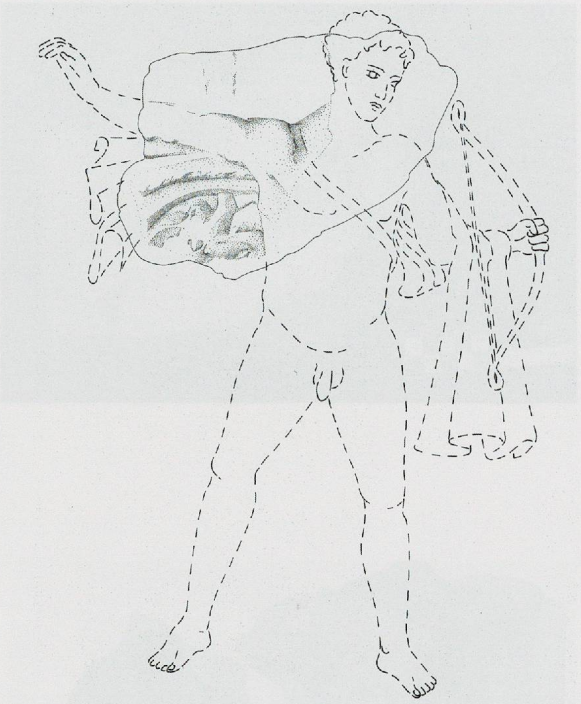


C

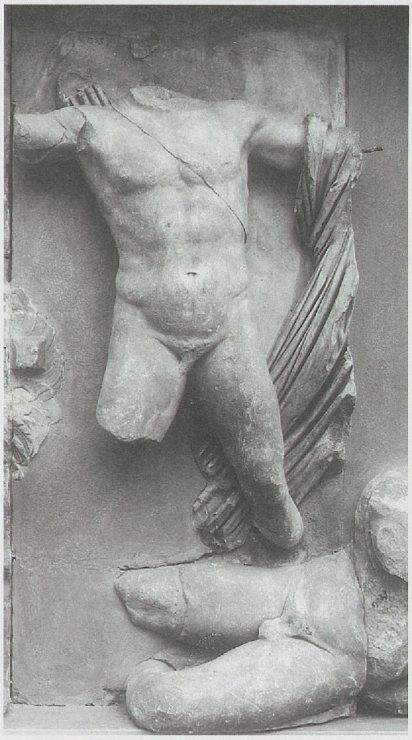


A

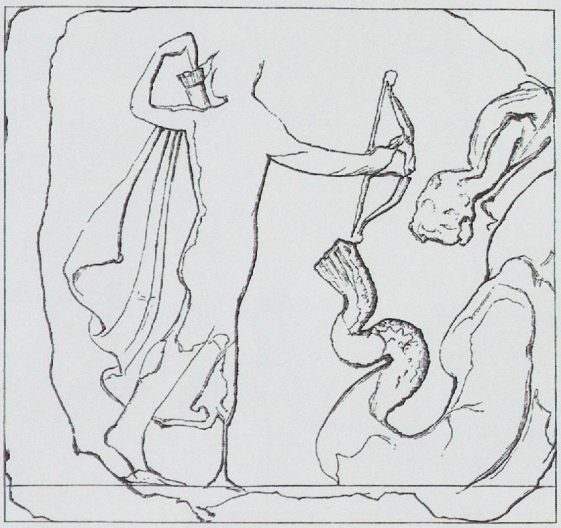




B



C



D

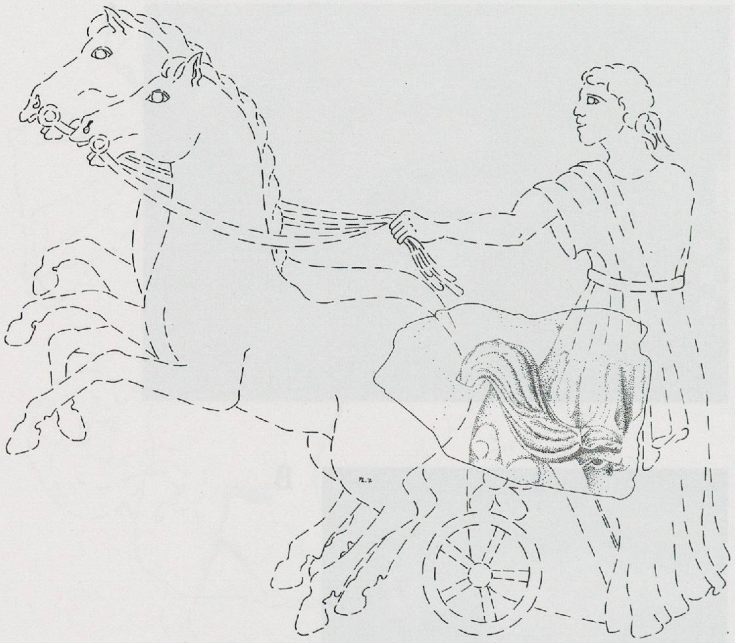


E

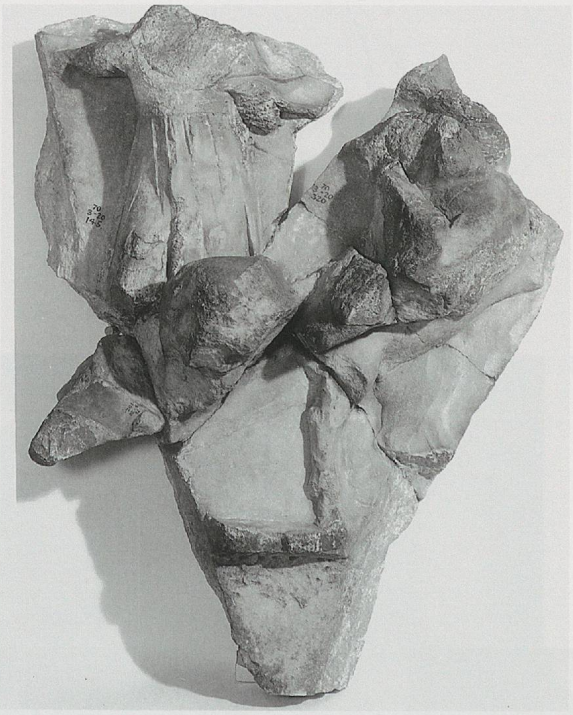


A

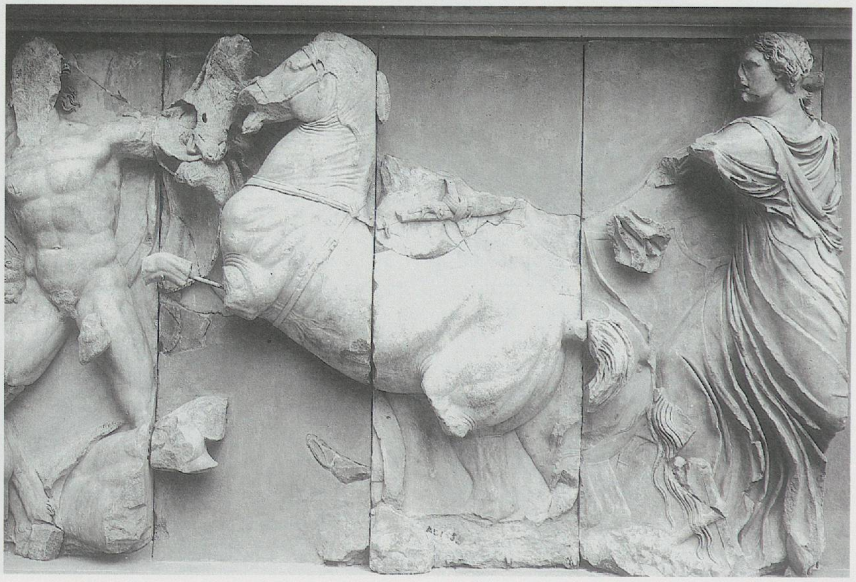


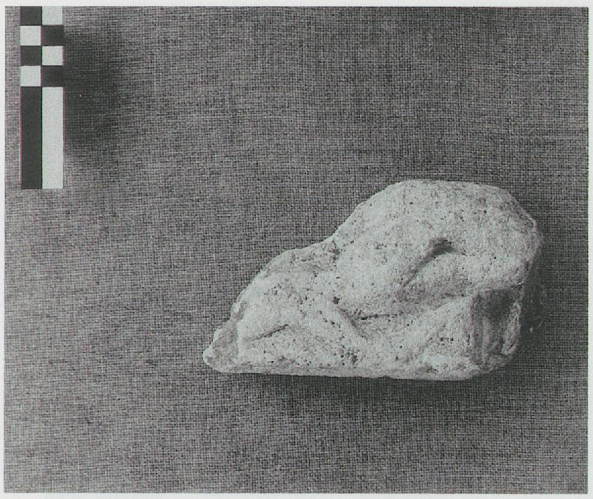


B

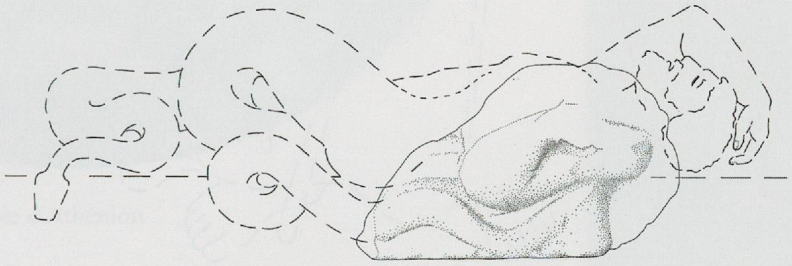


C



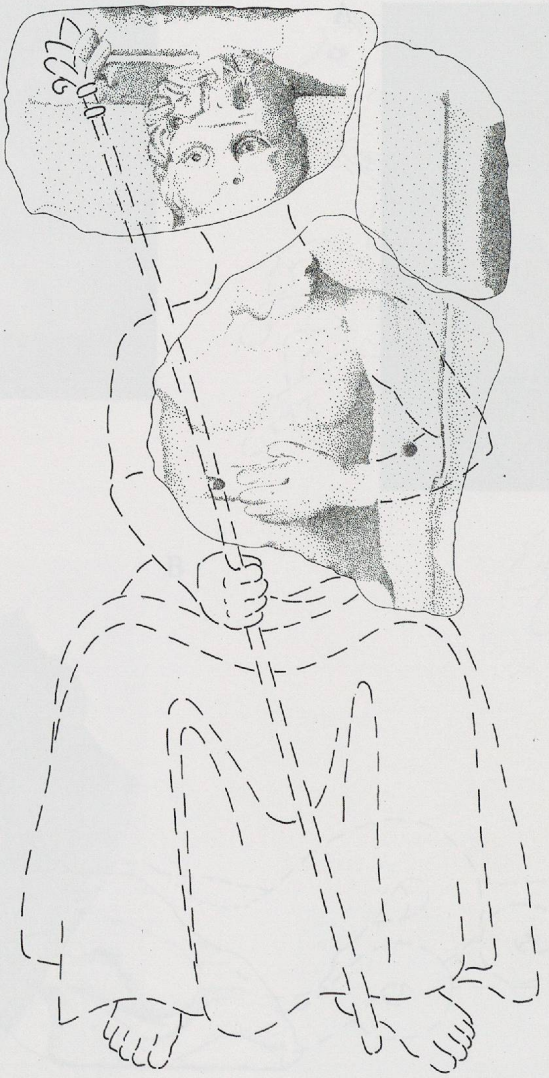


A





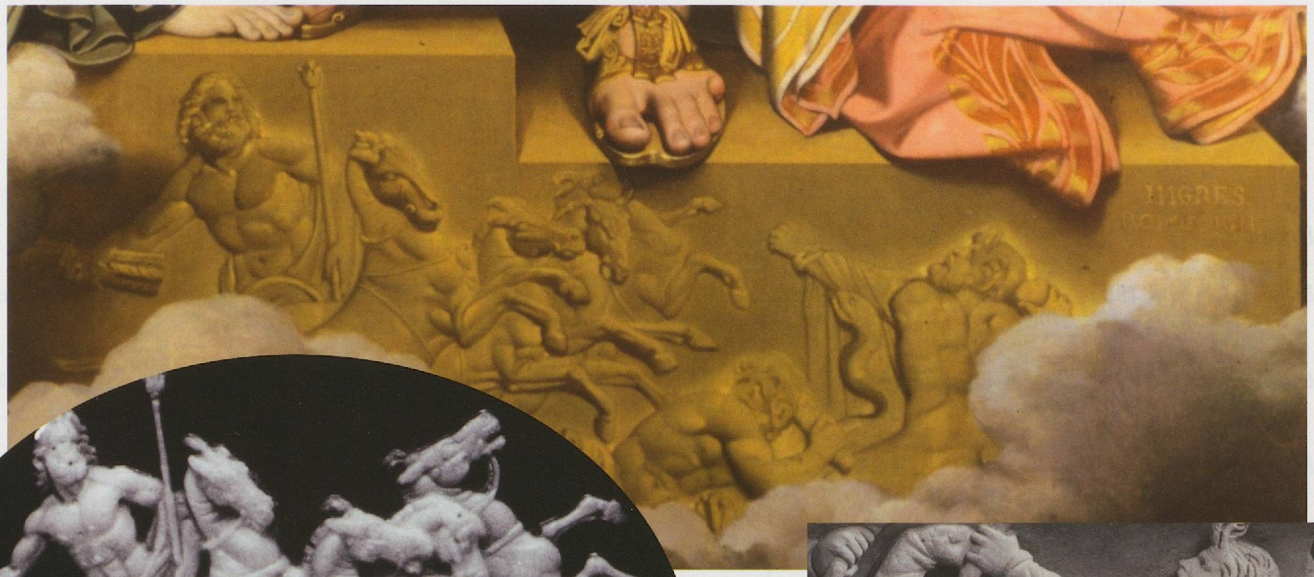
B



A



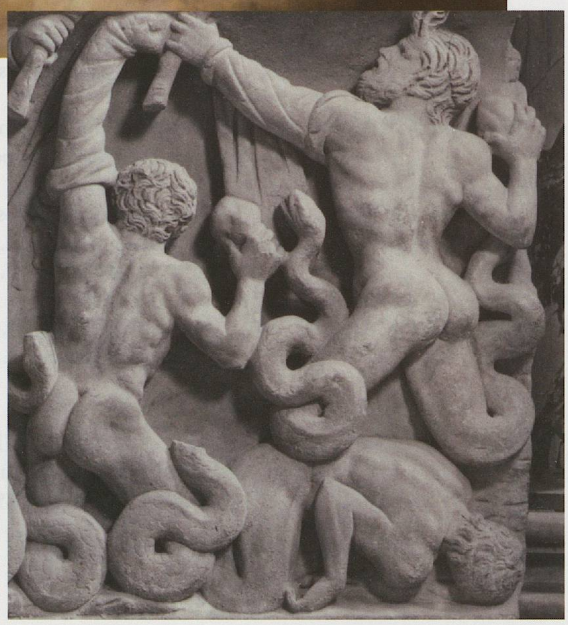
A





B

Camée d'Athénion



C

Sarcophage du Vatican

Cahiers d'archéologie romande – CAR

LA SÉRIE *LOUSONNA*
(publiée dans les CAR à partir de *Lousonna 2*)

Lousonna 1	Lousonna. Bibliothèque historique vaudoise, 42, 1969.
Lousonna 2 (CAR 18)	Gilbert KAENEL, Max KLAUSENER, Sylvain FEHLMANN : Nouvelles recherches sur le vicus gallo-romain de Lousonna (Vidy/Lausanne). 1980. ISBN 2-88028-018-4. **ÉPUISÉ**
Lousonna 3 (CAR 19)	Gilbert KAENEL, Sylvain FEHLMANN : Un quartier de Lousonna. La fouille de « Chavannes 7 » 1974/1975 et 1977. 1980. ISBN 2-88028-019-2. **ÉPUISÉ**
Lousonna 4 (CAR 20)	André LAUFER : La Péniche. Un atelier de céramique à Lousonna (1er s. apr. J.-C.). 1980. ISBN 2-88028-020-6. **ÉPUISÉ**
Lousonna 5 (CAR 38)	Daniel PAUNIER, Emmanuel ABETEL, Silvio AMSTAD *et al.* : Le vicus gallo-romain de Lousonna-Vidy. Rapport préliminaire sur la campagne de fouilles 1983.1984. ISBN 2-88028-038-9. **ÉPUISÉ**
Lousonna 6 (CAR 40)	Daniel PAUNIER, Emmanuel ABETEL, Marina ANDRES-COLOMBO *et al.* : Le vicus gallo-romain de Lousonna-Vidy. Rapport préliminaire sur la campagne de fouilles 1984. 1987. ISBN 2-88028-040-4. **Fr. 50.–**
Lousonna 7 (CAR 42)	Daniel PAUNIER, José BERNAL, Daniel CASTELLA *et al.* : Le vicus gallo-romain de Lousonna-Vidy. Le quartier occidental. Le sanctuaire indigène. Rapport préliminaire sur la campagne de fouilles 1985.1989. ISBN 2-88028-042-7. **Fr. 50.–**
Lousonna 8 (CAR 102)	Sylvie BERTI ROSSI, Catherine MAY CASTELLA : La fouille de Vidy "Chavannes 11" 1989-1990. Trois siècles d'histoire à Lousonna. Archéologie, architecture et urbanisme. 2005. ISBN 2-88028-102-4-5. ISSN 1021-1713. **Fr. 85.–**
Lousonna 9 (CAR 74)	Thierry LUGINBÜHL, Annick SCHNEITER *et al.* : La fouille de Vidy "Chavannes 11" 1989-1990. Trois siècles d'histoire à Lousonna. Le mobilier archéologique. (Sous la direction de Sylvie BERTI ROSSI et Catherine MAY CASTELLA). 1999. ISBN 2-88028-074-5. ISSN 1021-1713. **Fr. 85.–**