

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
Kapitel:	IV: La reconstitution de la gigantomachie de Lousonna-Vidy
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: 22.02.2026

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

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 eux¹. 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 Silahtarāğa 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. HANSEN² 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 5^{ème} 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 6^{ème} 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'Illiade 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 siennes³.

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 épopee 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 2^{ème} et le début du 3^{ème} siècle après J.-C., et compte le Grand autel parmi les *mira-cula mundi* :

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

Charge 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 débuter⁴. 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° 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]) opérerait 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.

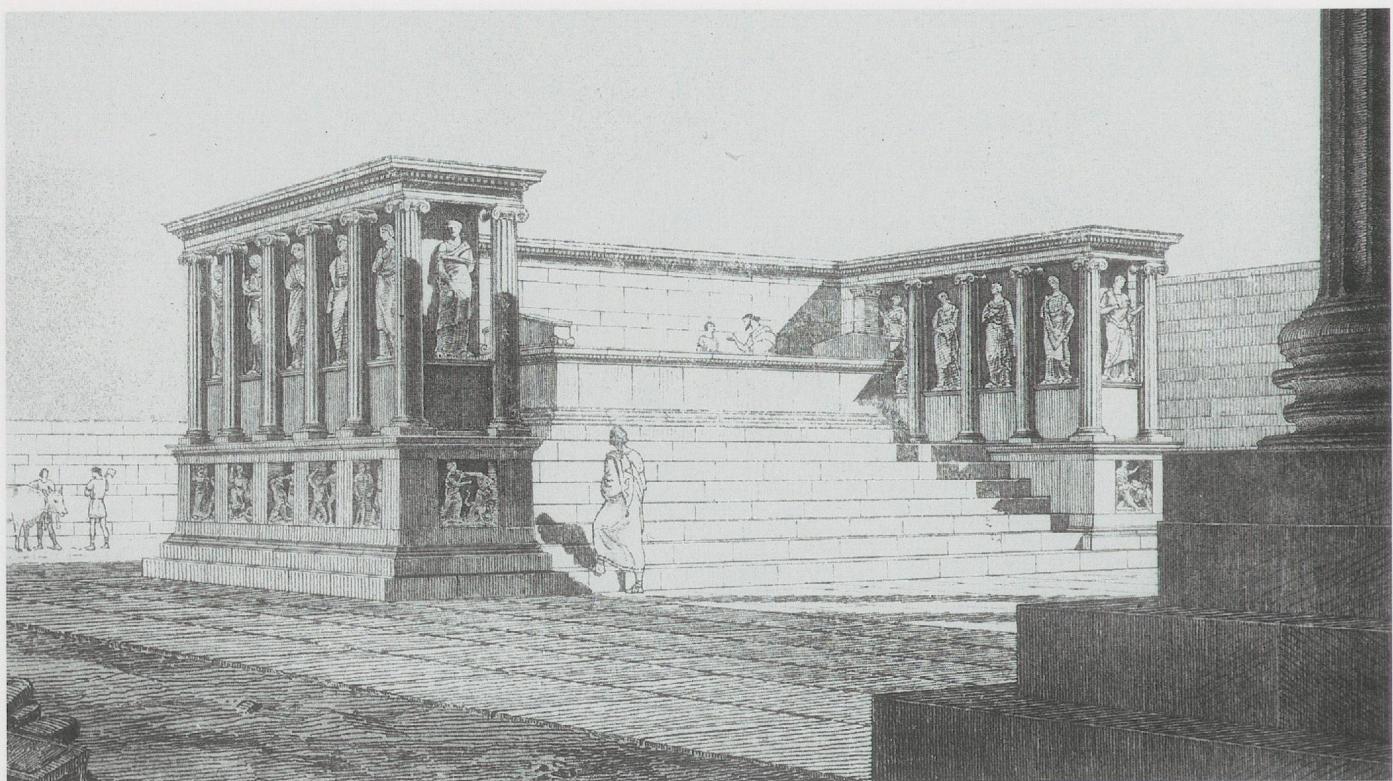


Fig. 26. Proposition de reconstitution de l'autel d'Athena à Priène.

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 4^{ème} 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'Ephèse⁷.

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 hau-

teur 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. SCHEDE⁹ 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 Pytheos, 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, écrits (...) : 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 ANRWII. 26. 3 (1996), pp. 2502-2614 [p. 2531, n. 291].

⁷ M. KLINTOTT, 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 méridionale¹⁰.

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 référions 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 Mineure¹¹, 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 Pieux¹². 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 hellénistique¹³. 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 2^{ème} et 3^{ème} 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° 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 Balbus¹⁴. 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 retaillle 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 environnante¹⁵. 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 138¹⁶.

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 perdues¹⁷, celles qui sont parvenues jusqu'à nous remontent aux fouilles effectuées par Paul Gaudin en 1904, en collaboration avec le Musée d'Istanbul¹⁸ ; elles sont complétées par une dernière série de sculptures découverte en 1977 par Kenan E. Erim¹⁹. La majeure partie est en marbre et a été réutilisée pour la réalisation des bassins d'un nymphée autour du 5^{ème} 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 décorent 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 2^{ème} 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, égalem presque la gigantomachie originelle de Pergame.

¹⁶ C. ROLLEY (1975, p. 132) conteste cette datation généralement admise au 2^{ème} siècle, et place la construction des thermes au 1^{er} 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.

Silahtaraga (pl. 2'd)

(LIMC 488 – N. DE CHAISEMARTIN et E. ÖRGÉN, 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. ÖRGÉN, 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. ÖRGÉN, 1984, p. 96).

Le mettant en parallèle avec des restes de géants en ronde bosse découverts à Aphrodisias, N. DE CHAISEMARTIN et E. ÖRGÉN (1984, pp. 93-94) attribuent la réalisation de l'ensemble de Silahtaraga à des sculpteurs provenant de la cité de Carie. Ils en font remonter le premier état au troisième quart du 2^{ème} 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. ROBERT²¹, car le recul n'était pas suffisant pour qu'un photographe puisse en réaliser des prises de vue²². 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. TOYNBEE²³ 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'Empire²⁴. 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 5^{ème} siècle²⁵; 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 parallélo-pipédiques (fig. 33) dont les jointures devaient être soigneuse-

ment 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, n°s 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 Vérus²⁶, 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 6^{ème} et le 9^{ème} siècle (infra, p. 87).

²⁶ Par la mention des augustes au pluriel – "Numinibus Augorum" –, cette inscription remonterait au plus tôt au règne commun de Marc Aurèle et de Lucius Vérus entre 161 et 169.

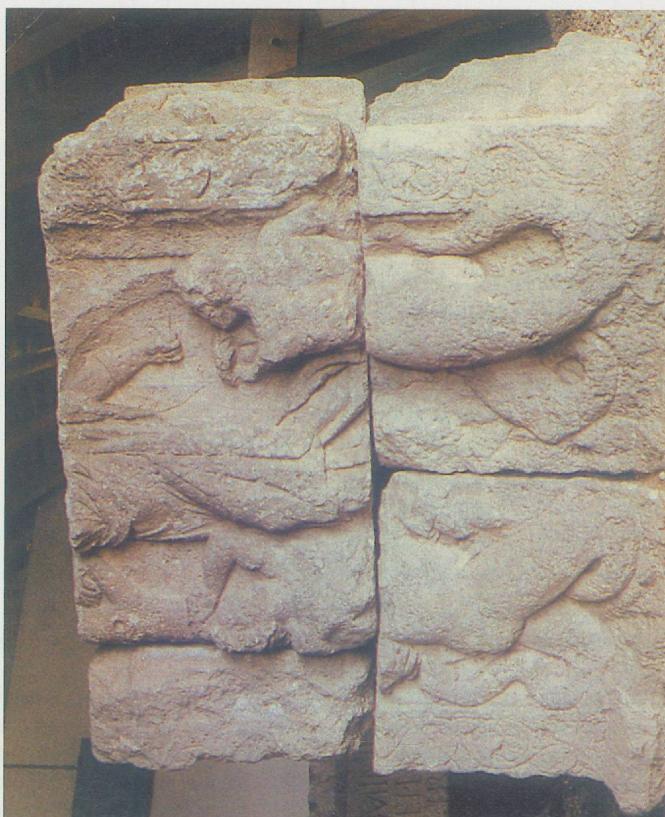


Fig. 32. Pilier d'Yzeures-sur-Creuse.

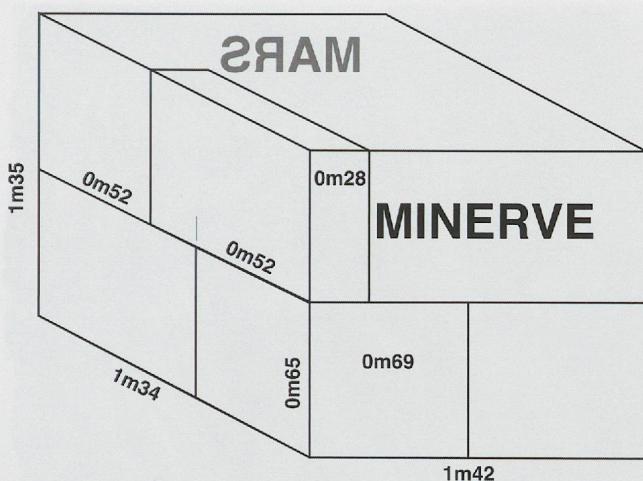


Fig. 33. Assemblage du bloc supérieur de la colonne de Jupiter d'Yzeures-sur-Creuse.

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 temps²⁷, 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, illustrent 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 146²⁹ ; 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 impériale. Si P. ROMANELLI³⁰ 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 choisissons 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 pièces 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'Arlon³³, constituent eux aussi (fig. 38 et 39) une rémanence évidente de l'art caractéristique du Grand autel³⁴.

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).

Les reconstitutions que nous avons proposées reposent sur la présence de gestes parfaitement identiques de la part des personnages comparés³⁵. 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



Fig. 39. Arlon, géant anthropomorphe.

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 1998³⁶, 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 Corinthe³⁷, nous sont justement connues essentiellement par des propositions de reconstitution³⁸.

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 1^{er} 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 pergameniennes 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. RATTE, *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 connaît une forte activité édilitaire vers 165-175 (N. A. OUERTANI – N. duchesse MARTIN [sic] pour DE CHASEMARTIN, A propos d'un bloc d'architrave à soffite 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 Silahtaraga, qui remonterait au 2^{ème} siècle après J.-C. et aurait été réutilisé dans une construction de la fin du 4^{ème} 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 1^{er} quart du 3^{ème} 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 7^{ème} 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 6^{ème} 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 Grèce³⁹.

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 principale⁴⁰.

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 ennemi⁴¹.

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 géant⁴².

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'envolant 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 480⁴⁵ : 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 succombant⁴⁶. 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 Déxileos sur la stèle du Musée du Céramique à Athènes, qui remonte à 394 avant J.-C. (S. ENSOLI, *L'Herón di Dexileos nel Ceramicò 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 Porphyron⁴⁷, lui aussi de dos, tombé sur les genoux⁴⁸, rappelant à nouveau l'anguipède opposé à Jupiter dans les combats hellénistiques et d'époque romaine⁴⁹.

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 géants⁵⁰ 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 Silahtarağa, 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 dieux⁵¹ : 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 Pergame⁵².

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 ΠΟΡΦΥΡΙΩΝ. Porphyron, 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, céder le pas à trois divinités sacrificantes.

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 5^{ème} 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, voulaient conquérir le royaume des cieux et entassèrent, pour s'élèver 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. SCHÖBER, 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. PRASCHNIKER⁵³, 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 6^e 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^ab) 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. VIAN⁵⁴.

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 géant⁵⁵. 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 Silahtaraga (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 dès le deuxième quart du 4^{ème} 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. WILL⁵⁷ 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 justifia 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 Paris⁵⁸ 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 visible⁵⁹. Le per-

sonnage 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 plan⁶⁰. 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 temps⁶¹.

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'écartier 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 3^{ème} 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 3^{ème} 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 arc⁶⁴ ; 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 4^{ème} 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 *REXXII.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 6^{ème} 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 19^e 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. À Aphrodissias, 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 Silvain⁶⁶, 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 lion⁶⁷. Par contre, un des géants d'Aphrodissias 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 chars⁶⁸ 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 temps⁶⁹. 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'Hécateion de Lagina (A. SCHOBERT, 1933, pl. 20) ou sur une des balustrades d'Aphrodissias (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 Sélenè, 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 Hercule⁷⁰, que son habillement permettrait bien vite d'écartier, ou comme Athéna⁷¹ sur un quadrigé 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 déesses⁷². Il en va de même pour Sélénè, 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

<i>Pronaos</i> 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 Iliion	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, où 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.



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

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 personification 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 5^{ème} 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).

⁷⁰ "... le quadrigé 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 personnellement⁷⁴. 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 7^{ème} 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 radiée⁷⁵. 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 personification 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 droite⁷⁷. 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 dépoilles 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 Sélénè, 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 cosmológico de Mérida. Eugenio García Dánsaval in Memoriam*, Mérida, 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 cas⁷⁸, tombe sur les genoux dans l'autre⁷⁹.

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'Athènes⁸⁰ (*LIMC* 590, *infra*, p. 123 et fig. 67), dont les parties squamées remontent dans le dos⁸¹: 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

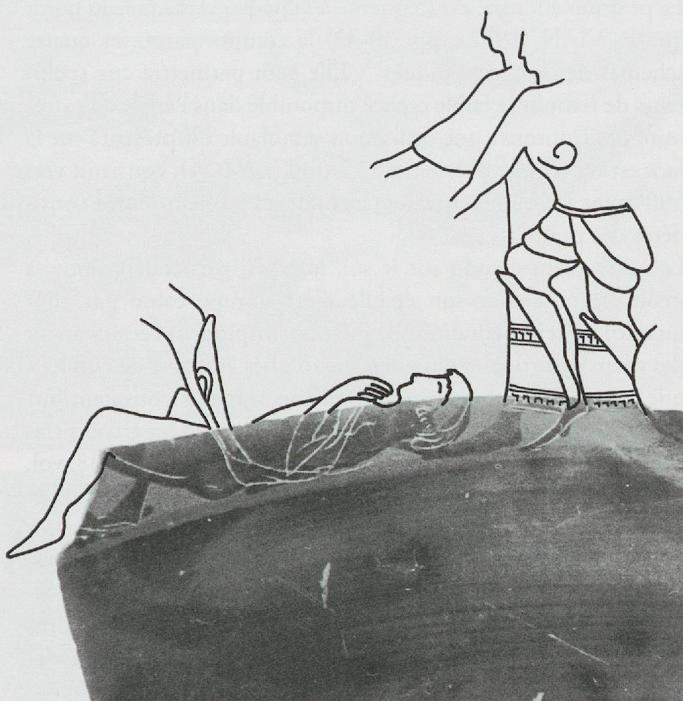


Fig. 48. Personnage étendu au sol - fragment de coupe 1632d du Musée national de l'Acropole à Athènes.

– *LIMC* 171), presque contemporain du trésor des Siphniens, puisqu'il remonte au deuxième quart du 6^e 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.

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 exclure⁸².

⁷⁸ *LIMC* vol. 4, sv. *Hélios/Sol* 377 : table mithriaque du Musée du Louvre 1023 provenant de Rome, vraisemblablement de la fin du 2^e ou du 3^e 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 Héraclés 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 épiques⁸³. Elle peut permettre aux sculpteurs de remplir le faible espace disponible dans l'angle à l'extrême 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 titans⁸⁴.

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 Olympie⁸⁵, 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 adversaire⁸⁶.

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 blocs⁸⁷.

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 statue⁸⁸ : une hypothèse qu'il établit 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 divinité⁸⁹.

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 déterminée⁹⁰. 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 Vosges⁹¹. 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 figurlichen 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. TOCCHELLI 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 6^{ème} 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'époque⁹². 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 examinées⁹³.

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 qui 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 270⁹⁴, 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 colonnette⁹⁵. 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'écartez 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 3^{ème} 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).

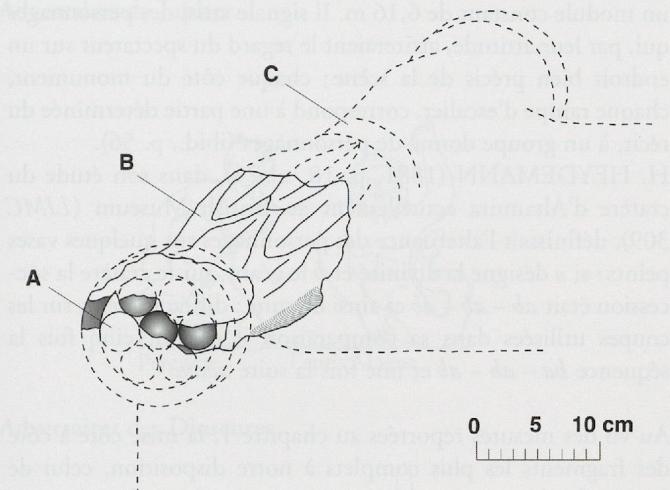


Fig. 52. Proposition de reconstitution de la décoration d'un autel.

Les provinces méditerranéennes de l'Empire nous fournissent de nombreux parallèles permettant une proposition de reconstitution⁹⁶: sur des autels aux destinations les plus diverses – autels funéraires⁹⁷ ou dédiés à des divinités comme Silvain⁹⁸ ou Zeus⁹⁹ – mais aussi sur des couvercles d'urnes¹⁰⁰.

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 considérons 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 divinités¹⁰¹ –, 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 joints 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 principal¹⁰³, 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 bloc¹⁰⁴. 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 disponible¹⁰⁵.

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 disponible¹⁰⁶.

Il est cependant vrai qu'à Lagina, A. SCHOOBER (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 1985¹⁰⁸ (*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 décorent aussi les caissons du temple d'Athéna à Priène (J.C. CARTER, 1983, p. 85).

¹⁰³ Ainsi A. SCHOOBER (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 côté à côté, aux prises chacune avec un géant.

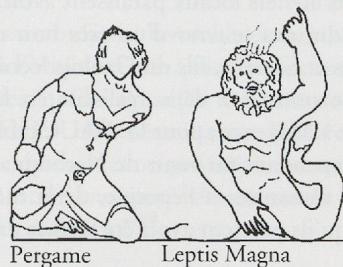
¹⁰⁵ A. SCHOOBER, toujours cité par U. JUNGHÖLTER (1989, p. 16), concernant la frise nord cette fois-ci : "Hier ist die Handlung auf eine verhältnismässig kleine Mittelszene beschränkt, deren Bedeutung auch kompositorisch in keiner Weise hervorgehoben erscheint, während der weitaus grössere Teil des Frieses wieder aus lose aneinander gereihten handlunglosen Figuren besteht, die nur gegenständlich gegliedert sind."

¹⁰⁶ "Wir finden da bald zusammenfassendere Darstellungen des Vernichtungskampfes 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."

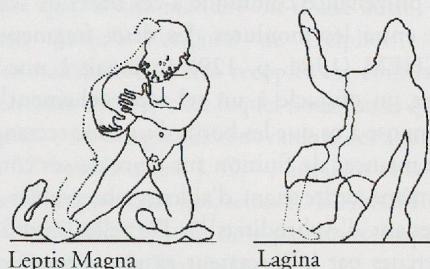
¹⁰⁷ Il convient de rappeler que parfois les artistes ont tenu compte de la façon dont le monument se présentait au visiteur : à Pergame, où la première vision du Grand autel n'aurait pas été frontale, le personnage central était en position décentrée par rapport à l'axe de symétrie de l'édifice.

¹⁰⁸ F. GILLIARD (1942) et E. ABETEL (1988).

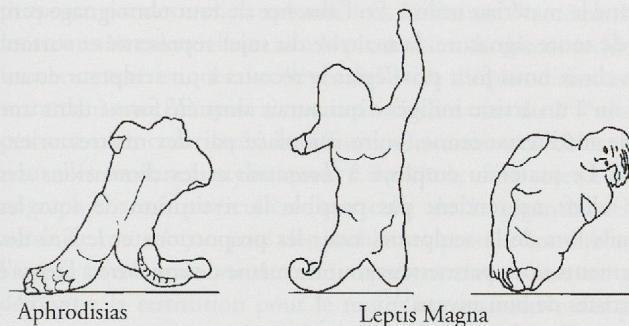
Adversaires de Jupiter



Adversaires de Mars



Adversaires des Dioscures



Adversaires d'Apollon

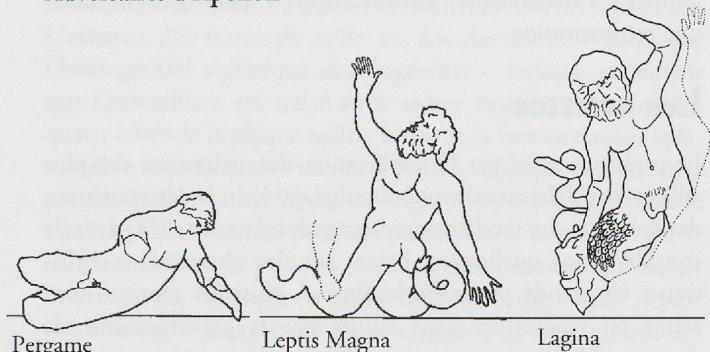


Fig. 54. Géants opposés aux divinités présentes à *Lousonna* représentés sur les divers monuments pris en considération.

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 Porphyron ou Encéladé, Mimas lui sera parfois opposé. Pour Apollon, auquel est quelquefois opposé Porphyron, 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 nom¹⁰⁹, Zeus s’y bat contre Porphyron, un de ses adversaires traditionnels, et Arès affronte Mimas¹¹⁰ ; 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 eux¹¹². 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. FURTWAHLER, 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 13^{ème} et le 15^{ème} 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 recouplement 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 rapprochement¹¹³: 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'Aphrodisias¹¹⁴. 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 Venicarus¹¹⁵ qui, entre 59 et 66 de notre ère déjà, réalisent en la signant, la colonne de Jupiter à Mayence ; pour G. BAUCHHENSS¹¹⁶ 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 niveau¹¹⁷.

A Avenches, M. BOSSERT (1998, pp. 117-118) mentionne plusieurs interventions d'artistes d'origine italienne ou formés dans des ateliers gréco-romains¹¹⁸. Les sculpteurs locaux auraient appris leur métier auprès d'artisans venus du bassin méditerranéen, une production locale existant dès la deuxième décennie du 1^{er} 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 2^{ème} 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 intervenir¹¹⁹. 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 profilatura in alto ed in basso, la cui sagoma varia leggermente da lastra a lastra" (F. FLORIANI-SQUARCIAPINO, 1943, p. 69).

¹¹⁵ "[Samus et] Severus Venicari f[ili]i sculperunt" (*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 ornamentaux 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 8^{ème} 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 suffisance¹²⁰.

Le thème de la gigantomachie se propage dans la seconde moitié du 2^{ème} siècle, transmis, plusieurs chercheurs s'accordent à le proposer, par des ateliers aphrodisiens itinérants¹²¹ : même si on les reconnaît essentiellement à la production de décors architecturaux caractéristiques, les élèves de l'école d'Aphrodissias, essayant dans tout l'Empire au cours du dernier tiers du 2^{ème} siècle, peuvent avoir contribué à la diffusion de certains modèles et de nouvelles tendances stylistiques¹²². 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 anciens¹²³.

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 5^{ème} siècle avant J.-C. –, auraient encore circulé à son époque¹²⁴ : un procédé qui, selon R. BIANCHI BANDINELLI et A. GIULIANO¹²⁵, ne doit pas nous surprendre puisqu'il aura aussi cours à la Renaissance¹²⁶.

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 aplatis 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 2^{ème} et du 3^{ème} 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. ÖRGÉN (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 moules d'origine romaine parvenus jusqu'en Bactriane, et qui avaient été pris sur des objets allant de la seconde moitié du 2^{ème} 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 bacchique 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 3^{ème} 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 production¹²⁷? 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 coups, la proéminence des fessiers et la répétitivité sans fantaisie ni détails dans le rendu du corps des serpents¹²⁸. 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 combat¹²⁹.

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 Körperförmung 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".