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: IX: La Renaissance

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: 12.07.2025

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

IX. La Renaissance[1]

Tandis que l'archétype hellénistique est le géant musclé aux serpents courts et trapus, la Renaissance ne présente que des personnages anthropomorphes. D'une part les artistes n'auront à leur disposition qu'un nombre restreint de sources antiques dans lesquelles, contrairement aux monuments illustrant la gigantomachie, on n'aura pas recours aux créatures anguipèdes ; d'autre part, les personnages repris de ces récits – qu'ils fussent bons ou mauvais – seront en premier lieu vecteurs des canons de la beauté humaine, l'esthétique humaniste du corps classique s'opposant à la représentation de monstres hybrides[2].

La reprise du thème

La Renaissance verra un développement spectaculaire des utilisations de la gigantomachie, mais les protagonistes de cet épisode se caractériseront dans tous les cas par leur anthropomorphisme. Nous n'avons trouvé aucun texte permettant d'affirmer que les géants de l'Ancien Testament auraient été à l'origine des gigantomachies de la Renaissance, et ceci bien que, comme aux débuts du christianisme, on ait continué d'affirmer la primauté des protagonistes du récit biblique[3]. Ainsi, N. CONTI ne mentionne pas les personnages bibliques dans ses *Mythologiae* (infra, p. 133, n. 17), et ce n'est que beaucoup plus tard qu'un de ses éditeurs, qui connaissait le passage des *Antiquités judaïques* de FLAVIUS JOSÈPHE, cité plus haut (supra, p. 115), saisira cette occasion pour remettre en question certaines des conclusions de l'historien juif : les démons du récit biblique n'ayant pas de semence, ils n'auraient pas pu féconder les femmes des hommes pour donner naissance aux géants[4].

L'hommage à Charles Quint

Dans la mesure où ils connaissaient les récits mythologiques exaltant les exploits de Jupiter, les admirateurs de Charles Quint allaient pouvoir à leur tour assimiler sans difficultés l'empereur romain-germanique à ce dieu-là, lui assurant une majesté qui n'en céderait qu'à celle de Dieu lui-même : cette démarche ne nous étonnera point, partant d'Italie, foyer de la Renaissance[5].

C. FURLAN (1985, p. 78, n. 11) a relevé que dans la préface de l'édition de Venise de 1563 des *Transformationi* [d'Ovidio] traduites par L. DOLCE, Gabriel Giolito (~1510-1578) qui en est l'éditeur, cite nommément Charles Quint comme l'exterminateur des géants révoltés ; s'il est vrai que le souverain romain-germanique n'a jamais été reconnu sous les traits de Jupiter auquel on aurait donné son visage[6], les gigantomachies sont utilisées pour illustrer les combats qu'il a menés tout au cours de son règne[7]. Ainsi lit-on sous la plume de P. ARETINO[8] :

---

[1] Nous remercions le Professeur Caterina FURLAN pour son aimable relecture de ce chapitre et pour les importantes informations dont elle nous a fait bénéficier.

[2] *"... quando Giove fulmina i giganti ; dove sono molti ignudi maggiori del naturale, molto begli"* (G. VASARI, 1880, p. 615).

[3] Nous avons vu ce qu'en écrivait Origène (supra, p. 115). LUTHER soutiendra lui aussi que c'est l'histoire de Babel qui a inspiré la légende des géants tentant de détrôner Jupiter (*Commentaire de la Genèse*, traduit par R.-H. Esnault, Genève, 1975, n. 2 à la p. 401, qui renvoie aux *D. Martin Luthers Werke*. Kritische Gesamtausgabe 42. Band, Weimar, 1911, p. 411, l. 3-5).

[4] Il s'agit de l'adaptation, par J. BAUDOUIN, de la traduction française de J. DE MONTLYARD (1627, p. 645) ; les *Antiquités judaïques* sont mentionnées au livre 6, à la fin du paragraphe consacré aux géants. Elles n'apparaissaient par contre pas dans l'édition de Venise, 1567, p. 196 (*The Renaissance* 11) et, comme l'édition de Padoue, 1615, p. 344 (*The Philosophy* 13), postérieure à la mort de N. CONTI, autour de 1580, ne comporte toujours pas cet ajout, celui-ci est vraisemblablement dû à une traduction successive.

[5] De la même façon que les Attalides se diront les descendants d'Hercule, au travers de son fils Téléphe, fondateur mythique de Pergame (B. VIRGILIO, *Gli Attalidi di Pergamo*, Pisa, 1993, p. 58 [Studi ellenistici 5]), Charles Quint sera souvent assimilé à ce héros majeur de la mythologie (G. BRUCK, Habsburger als "Herculier", in *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien* 50, 1953, pp. 191-198).

[6] Peut-être pourrions-nous repérer le visage d'un de ses généraux qui, ayant commandité un tel monument et ne revendiquant pas la place centrale, se serait au moins trouvé aux côtés de Jupiter sous les traits d'une autre divinité.

[7] *"Quanto alla fortuna rinascimentale del tema, sono convinta che il revival cinquecentesco sia legato alla figura di Carlo V."* (lettre de Caterina Furlan du 6 avril 1999).

[8] *Il primo libro delle Lettere*, Bari, 1913, lettre 130, adressée à Charles Quint et datée de 1537, pp. 153-154.

"... ecco le turbe dei grisoni, ecco la moltitudine degli svizzeri, ecco le schiere dei taliani, ecco i cavalli infiniti, ecco le navi innumerabili, ed ecco il Turco. Ma che è e che sarà? che fanno e che faranno? Mentre che essi minacciano contra de l'imperadore... paiono i giganti stolti, che posero i monti sopra i monti, e Nembrotte che fece la torre, presumendosi di levare Iddio del seggio..."[9]

Comme le précise A. CHASTEL (1960, p. 203), les mises en parallèle avec l'Antiquité sont nombreuses, nous assistons à un *"... retour à la statue équestre; et ses exploits guerriers sont évoqués à travers les exemples romains qui peuvent le mieux leur correspondre..."* A plusieurs reprises la monture de Charles Quint foulera à ses pieds les ennemis qu'elle a renversés (ibid., pl. 11, fig. 1 et 2) : l'iconographie païenne sera récupérée d'autant plus facilement qu'il prend modèle sur César – les compositions où il est célébré comme l'héritier des empereurs romains seront fréquentes – et son combat contre les hérétiques pourra être mis en parallèle avec la victoire de Constantin sur Maxence : *"La Rome des César est, pour ainsi dire, intégrée à la Rome pontificale."* (J. JACQUOT, 1960, p. 484)[10].

Les monuments antiques richement décorés omniprésents dans la péninsule offraient un tel choix que les plus significatifs d'entre eux ne pourraient qu'être immédiatement mis en rapport avec l'empereur pour contribuer à sa glorification et à l'exaltation de ses exploits ; pourtant, nous avons démontré (supra, p. 121) la totale absence de gigantomachies antiques dans la Rome de la Renaissance. Dans les autres provinces du Saint-Empire, si des géants peuvent apparaître lors de fêtes en l'honneur du pouvoir impérial, il s'agira généralement de personnages de grande taille repris au folklore local, et chez lesquels ne peut être mise en évidence aucune réminiscence antique.

Le thème de l'empereur vainqueur des géants sera utilisé pour commémorer la fin d'une longue période de guerres en Europe, culminant avec la prise de Rome, quand Charles Quint réussit à imposer sa *Pax Augusta*. Mais l'origine exacte de la récupération de ce sujet mythologique en faveur du souverain espagnol reste cependant impossible à déterminer.

Les traductions d'auteurs antiques

La gigantomachie est le plus grand succès guerrier de Jupiter et bénéficiera d'une grande diffusion par les éditions successives des *Métamorphoses* d'OVIDE : elles seront un instrument de travail indispensable pour les artistes de la Renaissance à la recherche de thèmes à exploiter dans les créations destinées aux palais des grands seigneurs de la péninsule. Au Palazzo del Te, à Mantoue (infra, p. 139), les *Métamorphoses* sont à l'origine de la gigantomachie, mais elles inspirent aussi la décoration d'une des salles voisines de celle des géants (F. HARTT, 1950, p. 161). Les adversaires des Olympiens, qui ne sont pas anguipèdes, ne présentent aucun parallèle iconographique[11] avec les représentations qui nous sont parvenues de l'Antiquité et tout au plus Giulio Romano se serait-il inspiré de la *Théogonie* d'HÉSIODE pour compléter les *Métamorphoses*. Même si, contrairement à la proposition de A. VON SALIS (1940, p. 143, n. 3)[12], le rapport avec l'iconographie antique nous paraît impossible à établir, l'étroite dépendance de la littérature latine ne fait ici aucun doute : elle est même la seule source d'inspiration envisageable.

C'est en effet principalement dans les *Métamorphoses* et la *Théogonie* que les peintres de la Renaissance ont cherché leurs modèles (C. M. BELFANTI, C. TELLINI PERINA, G. BASILE, 1989, p. 30) ; tout au plus, malgré leur datation tardive, y ajouterons-nous les *Mythologiarum libri tres* de FULGENCE (J. SEZNEC, 1993, p. 107 et supra, p. 127), où n'apparaît d'ailleurs aucune allusion à la gigantomachie.

---

[9] Nemrod (supra, p. 114), était roi de Babylone, ville où Jérémie (51, 53) place précisément la construction de la *"tour dont la tête arrivera jusqu'au ciel"* (*Gn* 11, 4).

[10] C. FURLAN (1985, p. 78, n. 12) signale que la gigantomachie aurait aussi été récupérée dans le but d'illustrer la lutte des pontifes romains contre les hérétiques : ainsi G. AMALTEO dédia-t-il une *Gigantomachia eretica* (*In Trium fratrum Amaltheorum Carmina*, Amstelaedami, 1689, p. 1) à Paul IV qui avait occupé le siège pontifical de 1555 à 1559. A la Contre-Réforme, on assistera à une reprise de ce thème, ainsi au palais Barberini à Rome (infra, p. 145), où la scène de Minerve terrassant les géants fait partie d'un ensemble représentant le *Trionfo della Divina Provvidenza*, la déesse de la guerre symbolisant alors la Sagesse (G. MAGNANIMI, 1983, p. 116).

[11] Notre constat se limite à la similitude des gestes comme stéréotypés de certains des personnages : dans ce cas il s'agit de Pluton maniant une fourche à deux dents (C. M. BELFANTI, C. TELLINI PERINA, G. BASILE, 1989, p. 30, fig. 10), que nous mettrons en rapport avec la figure de Neptune sur la façade des thermes de Sens (supra, pp. 54-55) inaccessible à l'époque, puisque scellée dans les fondations de l'enceinte du Bas-Empire (fig. 69 et 70). Une comparaison possible aussi avec le Poséidon de l'Hécateion de Lagina (fig. 27).

Pour B. RANTZ (1986, p. 276), des ressemblances frappantes peuvent être observées sur le tableau d'Erasme II Quellin mentionné plus haut (supra, p. 127). Le géant, anthropomorphe et ailé, qu'Athéna saisit par les cheveux sur la frise du Grand autel de Pergame, est mis en rapport avec le diable, ailé et anguipède, qu'écrase la mère du Christ : mais ici, ce sont *des queues* de serpents qui disparaissent au bord du tableau. L'auteur ne pouvait naturellement connaître l'original pergaménien. O. WASER (1918, col. 737) décrivait pourtant ainsi le démon peint sur ce tableau : *"dieser gefesselte, schlangenbeinige und geflügelte Gigant zeigt überraschende Übereinstimmung in Bewegungsmotiv, Kopfhaltung, Gesichtstypus und -ausdruck mit dem "Alkyoneus" im Pergamenerfries."*

Dans un ordre différent, nous pourrions relever aussi la similitude des représentations du foudre de Jupiter à toute époque : sur quelques peintures de la Renaissance, cet attribut ne va pas sans rappeler les pièces métalliques figurant l'éclair sur certains groupes à l'anguipède de Germanie, mais aussi le foudre trouvé à Bad Bubendorf (supra, p. 46). Visible sur de nombreux autels à l'époque romaine, il est utilisé de nos jours dans le "logo" de la plupart des entreprises d'électricité ou sur les parements des soldats des unités de transmissions de nombreuses armées...

[12] *"Dagegen glaube ich einer bildlichen Tradition auf der Spur zu sein, die unverkennbar aus antiker Quelle kommend, bis in die Hochrenaissance, ja noch weiter, bis in das späte siebzehnte Jahrhundert reicht!"*

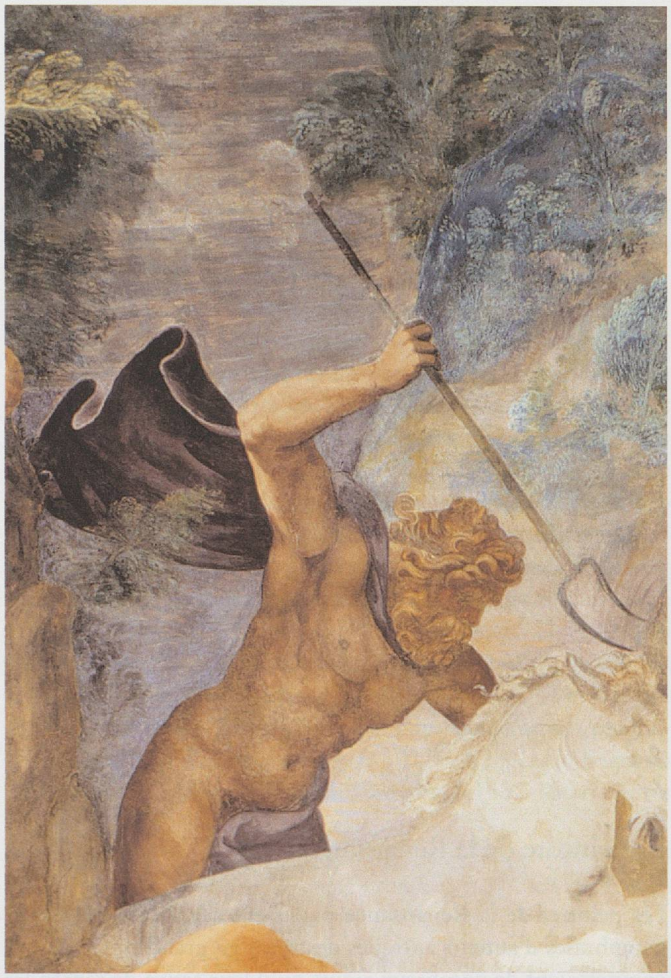

Fig. 69. Pluton à la fourche dans la camera dei Giganti du Palazzo del Te à Mantoue.

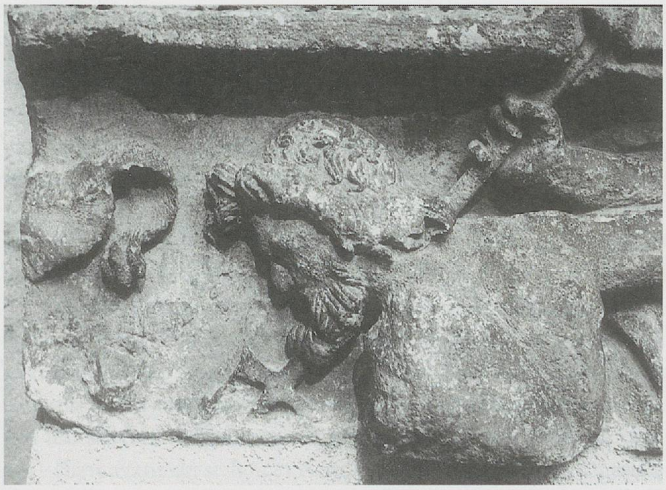

Fig. 70. Neptune au trident sur la façade des thermes à Sens.

L'ensemble des éditions illustrées des *Métamorphoses* représente des géants anthropomorphes[13] et plus tard il en ira de même des commentaires des *Odes* d'HORACE[14], dont il convient de rappeler que de toute manière lui aussi ne mentionnait pas la monstruosité des géants. Par ailleurs, comme nous le savons aussi par Giorgio Vasari (supra, p. 131, n. 2), l'esprit même de l'art de la Renaissance ne pouvait qu'inciter à privilégier la peinture de personnages susceptibles de répondre aux canons de la beauté humaine[15], malgré que de son côté B. RANTZ (1986, p. 279) parle d'une *"vogue de figures mi-humaines, mi-animales"*.

Au milieu du 16ème siècle naîtra en Italie une véritable tradition mythographique (J. SEZNEC, 1993, p. 263) : de 1548 à 1556 paraissent trois manuels dus à L.G. GYRALDI[16], N. CONTI[17] et V. CARTARI (1556).
Ces auteurs tarderont à prendre en compte les nombreuses œuvres d'art décorant les palais des princes de l'Eglise au gré des découvertes effectuées au cours des fouilles que ces derniers faisaient exécuter à Rome : à ce moment-là, les collections regorgeront de marbres et de bronzes, inventoriés, faisant l'objet de publications, comme le catalogue d'Ulisse Aldrovandi mentionné plus haut (supra, p. 121). Tout au plus essaieront-ils de reprendre à la lettre des descriptions détaillées qu'ils avaient trouvées dans des textes classiques[18].

Par la suite, J. SPENCE (1699-1768), dont le traité *Polymetis*[19] était destiné aux artistes contemporains, soulignera les difficultés qu'il y avait à reproduire une créature mythologique à partir d'un texte uniquement, insistant sur la complémentarité

[13] Ainsi sur la planche 4 de l'édition de Venise, 1558, des *Transformationi* [d'Ovidio] traduites par L. DOLCE (1508-1568), biographe de Charles Quint, et dont la paraphrase des *Métamorphoses* aurait été la plus importante de la Renaissance. Les illustrations sont reprises dans l'édition de 1568 de L. DOLCE, qui est celle que nous avons consultée.
Il en sera de même sur les planches gravées par Crispin van de Passe (~1565-1637) et destinées à illustrer une édition qui n'est pas précisée (C. VAN DE PASSE, *Metamorphoseon Ovidianorum*, Cologne, 1602, volume de planches sans pagination [*The Philosophy* 8]).
[14] Ainsi sur la planche en regard de la p. 174 de l'édition d'Anvers, 1612, des *Horatii Emblemata* (*The Philosophy* 10) de O. VAN VEEN (1556-1629) : les géants, entassent des rochers vers le ciel *"s'efforçant de mettre le Pélion sur l'Olympe ombragé"* (HORACE, *carm.* 3, 4, 51-52).
[15] Le cyclope Polyphème participant à la gigantomachie du Palazzo del Te de Mantoue fait ici figure d'exception.
[16] *De deis gentium varia et multiplex historia in qua simul de eorum imaginibus...*, Bâle, 1548.
[17] *Mythologiae sive explicationum fabularum libri decem*, Venise, 1551.
[18] Bolognino Zaltieri, qui grava les planches de l'édition de Venise de 1571 des *Imagini* de V. CARTARI, s'inspire des descriptions que PAUSANIAS avait faites au cours de son voyage en Grèce : ainsi celle de la statue de Junon par Polyclète à Corinthe (2, 17, 4). De même (planche de la p. 273), il représentera Borée à partir des données transmises par le géographe grec (5, 19, 1) : *"ne dice come ei fosse fatto se non che in vece de piedi haveva code di serpenti."*
[19] Londres, 1747 (*The Renaissance* 41).

entre les sources écrites et les monuments antiques, les unes ne pouvant être interprétées sans la connaissance des autres :
"I think therefore there can be no room to doubt, that some of the best comments we could have on the antient poets, might be drawn from the works of the artists, who were their contemporaries; and whose remains often present to our eyes the very things, which the others have delivered down to us only in words." (p. 285).
Son appréciation sur les géants anguipèdes – les seules représentations dont il avait pu disposer à l'époque étaient celles des pièces de monnaie et des gemmes – nous est fort précieuse :
"The poets, in speaking of these monsters, say that they had snakes instead of legs. How that could be is not so easily conceived without the assistance of the works of the antient artists; in which they are often represented going off at the thighs into two vast serpents..." (p. 278).
Il illustre son propos par la reproduction d'une cornaline – *"a Cornelian"* – de la collection du grand-duc de Toscane, qui n'est autre que la sardoine de Florence reprise par F. VIAN (*LIMC* 51).

Récupérations du thème mythologique

B. GUTHMÜLLER (1977, p. 38) voit dans les nombreuses possibilités d'utilisation de la figure du géant la raison de la prédilection dont ce personnage faisait l'objet : les artistes auraient pu l'exploiter pour exprimer leurs sensibilités esthétiques et il leur permettait en outre d'illustrer divers préceptes moraux ou religieux. Dans ce dernier registre, deux motivations à ce réemploi semblent s'être fait jour : l'évocation de l'impiété d'une part, sans que soit forcément mentionné celui qui châtiera les mécréants ; d'autre part, la possibilité d'intégrer à la représentation celui qui précisément leur infligera la punition.
Un choix dans les introductions aux paraphrases de diverses éditions des *Métamorphoses* d'OVIDE et parmi les traités mythologiques de la Renaissance proposés par B. GUTHMÜLLER (1977, p. 38, n. 12) laisse clairement entendre que les géants sont l'allégorie de ces personnes impies qui ont osé défier le Seigneur : *"... gli huomini empi, malvagi, e sprezzatori di Dio..."* (V. CARTARI, 1556, f76r) ; *"... gli huomini ribelli della religione, i quali sono perciò fulminati nelle pene infernali"*[20] ; *"... i Superbi Tiranni, i quali con le loro forze deboli, e mortali, pensano arrogantemente di esser uguali a Dio immortale, et onnipotentissimo, onde fulminati poi dalla giustissima ira sua per vendetta rimangono spenti insieme con la superbia loro..."*[21]
G. SABINUS (1589, pp. 12-13) précisait l'utilisation faite de ce thème mythologique :
"La Gigantomachie peut s'appliquer aussi aux ennemis de l'Eglise qui, soit par une fausse doctrine, soit par la force, essaient de saper les bases de la vraie religion. Les saintes Ecritures attestent en effet que les Géants étaient des hommes étrangers au vrai culte de Dieu et à la justice." (traduction F. M).

Parfois, cette allégorie sera utilisée pour fustiger les princes et les seigneurs qui se seraient mal conduits :
"... tengo che i Giganti oltre ai cattivi uomini significhino segnatamente i cattivi Signori..."
L'auteur de ces lignes destinait même ce récit à l'éducation des jeunes gens, pour les besoins de laquelle une scène de gigantomachie aurait dû figurer en bonne place dans la maison familiale, le sort des révoltés devant rappeler la toute-puissance divine :
"E V[ostra] S[ignoria] vuole che in casa sua si vegga che Dio è sopra loro ; e che i suoi figlioli imparino a riverirlo, e non essere ingiusti, nè insolenti con gli altri." (A. CARO, 1961, p. 213, 3-4).

La peinture de la Renaissance

Les peintres de la Renaissance paraissent s'être inspirés de ces paraphrases d'auteurs antiques destinées au grand public et qui comportaient de nombreux ajouts qu'il leur arriva de reprendre tels quels. Ce qui est toutefois remarquable, c'est que ces réalisations picturales sont précoces par rapport à la période de grande diffusion des textes antiques et des autres écrits susceptibles de comporter le récit de la gigantomachie : une diffusion à laquelle, à l'inverse, ces grandes fresques pourraient donc avoir contribué[22].

La première mention d'une peinture de la gigantomachie que nous ayons repérée est celle d'une œuvre réalisée à Venise par Giorgione (1477/78-1510), et aujourd'hui perdue[23]. A défaut d'avoir entendu parler du géant anguipède dont Cyriaque d'Ancône, voyageant pour la Sérénissime, avait ramené un dessin

[20] F. TURCHI, *Le Metamorfosi di Ovidio*, ridotte da M. Gio. Andrea dall'Anguillara in ottava rima, Venezia appresso B. Giunti, 1592, p. 6.
[21] G. OROLOGGI, *Le Metamorfosi di Ovidio*, ridotte da M. Gio. Andrea dall'Anguillara in ottava rima, Venezia presso M. A. Zaltieri, 1598, f 12v.
[22] Nous avons renoncé à répertorier les scènes de gigantomachies sur les objets mobiliers, comme, par exemple, la représentation des géants foudroyés par Jupiter sur un récipient de pharmacie, décoré par Orazio Fontana († 1571), de la collection du Palazzo Apostolico de Loreto (F. GRIMALDI, *Loreto. Palazzo Apostolico*, Bologna, 1977, p. 87, n° 430 [Musei d'Italia. Meraviglie d'Italia 11]).
[23] Dans sa vie de Giorgione, C. RIDOLFI (*Le Maraviglie dell'Arte*, Venezia, 1648, vol. 1, p. 79) décrit un des caissons peints par l'artiste dans une maison patricienne de la cité lagunaire : *"Apparivano in altre i Giganti abbattuti dal fulmine di Giove, caduti sotto il peso di dirupati monti, Pelio, Olimpo & Ossa"*, qui sont précisément les montagnes mentionnées par OVIDE (*met.* 1, 154-155). Certaines des œuvres d'art que Carlo Ridolfi attribue à Giorgione paraissent toutefois devoir être remises en question : il est vrai que par endroits sa biographie du peintre semble avoir été romancée, et ce n'est pas sans raison que T. PIGNATTI (1978, p. 27) le place à l'origine du "mito di Giorgione" : *"La novità più rilevante della trattazione ridolfiana è la quantità di opere attribuite all'artista, in totale sessantacinque : troppe, evidentemente anche di fronte alle considerazioni che in quel tempo fiorisce a Venezia la moda delle imitazioni"*.

de l'*agora* d'Athènes (supra, p. 123), il pouvait fort bien avoir débattu des géants anthropomorphes des *Métamorphoses* dans un des cénacles antiquisants de la cité des doges. Celui d'Ermolao Barbaro[24] était devenu une académie en 1484, tandis que le cercle des amis de l'imprimeur Aldo Manuzio[25] était fréquenté par le futur cardinal Bembo, poète, grand collectionneur d'antiquités et référence incontournable dans les recherches sur la gigantomachie (n. 31 ci-dessous) que T. PIGNATTI (1978, p. 50) place d'ailleurs parmi les amis de l'artiste.

Ce serait ensuite Giovanni da Pordenone (~1482-1540) qui exploita ce thème pour décorer la voûte de l'église de Santa Maria di Campagna à Piacenza entre 1530 et 1532[26], dans un contexte exclusivement religieux, à l'inverse des utilisations des géants à Gênes et à Mantoue entre 1532 et 1534[27] : celles-là seront purement politiques, comme d'ailleurs la fresque que ce même Pordenone peindra peu après sur la façade du Palazzo Tinghi à Udine. Les contacts de Giovanni da Pordenone avec les autres artistes ayant traité ce sujet sont extrêmement restreints : si à Gênes il a travaillé avec Perino del Vaga[28], il n'aura jamais l'occasion de rencontrer Giulio Romano ou Giovanni da Udine, ce dernier venant comme lui du Frioul, région où tous deux furent très actifs.

Les exploitations suivantes de la gigantomachie seront précisément l'œuvre de Perino del Vaga (1501-1547), Giulio Romano (1492/1499-1546) et Giovanni da Udine (1487-1564) : après avoir été les élèves de Raphaël, ces trois peintres comptèrent parmi ses proches collaborateurs à Rome (N. DACOS – C. FURLAN, 1987, p. 9), restant ensemble sur certains chantiers après la mort du maître en 1520 (N. DACOS – C. FURLAN, 1987, pp. 110-111). Leur connaissance de l'épopée sacrilège peut s'expliquer de deux façons au moins :

- D'après C.G. ARGAN[29], reprenant les propos de Giorgio Vasari sans donner toutefois de référence exacte, Raphäel aurait eu dans son atelier une importante documentation, composée de textes d'auteurs anciens et d'objets antiques ; il est donc fort probable que s'ils ne la connaissaient pas encore, ils purent découvrir l'existence de la gigantomachie en parcourant ce matériel.
- Bien avant de se lancer dans la réalisation de leurs gigantomachies respectives, Perino del Vaga, Giulio Romano et Giovanni da Udine travaillèrent autour des années 1516-1519[30] pour le cardinal Pietro Bembo : c'est à lui que s'était adressé le Politien en 1493, lorsqu'il cherchait des informations sur les géants[31]. Relevons que les *"garzoni"* de Raphaël étaient susceptibles d'avoir eu eux aussi vent de la monstruosité des géants par Antonio da Sangallo il Giovane, dont la famille était dépositaire de la copie du manuscrit de Cyriaque et avec lequel ils eurent de fréquents contacts.

---

[24] Ermolao Barbaro (1453-1493) ouvrit une école à Venise après avoir enseigné la philosophie à l'Université de Padoue en 1475-1476. Excellent philologue, il s'était lancé dans la traduction des œuvres d'Aristote.

[25] Aldo Manuzio il Vecchio (1449-1515) humaniste, éditeur et typographe. A partir de 1494 il édita de nombreux textes antiques, trouvant parmi les Grecs qui, fuyant l'avancée ottomane, s'étaient réfugiés à Venise, les copistes, correcteurs et conseillers dont il aurait eu besoin. En 1498, il achevait l'impression des œuvres d'Aristote et publia ensuite Hérodote, Lucain, Ovide et Dante, pour ne citer que ceux-là. Il édita aussi des écrits contemporains, ainsi le *De Aetna* de Pietro Bembo. Il réunissait chez lui un cénacle antiquisant dont fit partie Erasme de Rotterdam ; les participants aux réunions de cette *Accademia Aldina* se voyaient frappés d'une amende lorsqu'ils avaient failli à l'obligation d'employer la langue grecque au cours de leurs colloques, le fonds alimenté servant à payer les repas qu'ils prenaient au sortir de leurs assemblées.

[26] C. FURLAN (1988, p. 31). La décoration comportait des médaillons ornant l'intérieur de la coupole ; ils représentaient Neptune et Amphitrite, le rapt d'Europe, Silène ivre, Hercule, Diane, Vénus et Adonis, Bacchus avec faunes et satyres et Jupiter foudroyant les géants.

[27] Les données dont nous disposons, ne permettent pas de placer la succession de ces gigantomachies dans un ordre indiscutable ; appréhendées avec une extrême circonspection, les dates avancées par les historiens de l'art pourraient laisser croire que, commencé en premier, le Salone dei Giganti du Palazzo del Te sera rattrapé dans sa réalisation par celui du Palazzo Doria qui finalement sera achevé avant lui : c'est en tout cas la conclusion à laquelle nous arrivons en utilisant les dates respectives auxquelles ces deux monuments furent présentés à Charles Quint : novembre 1532 pour Mantoue et mars 1533 pour Gênes. B. DAVIDSON (1959, p. 321) – sans l'affirmer explicitement – paraissait du même avis : *"... a preliminary drawing for the Giganti ceiling suggests that Perino may have studied Giulio's nearest available painting."* Caterina Furlan (courrier électronique du 3 janvier 2003) privilégie Gênes en raison de l'importance de cette cité dans laquelle étaient présents de savants lettrés – Paolo Giovio et Paolo Partenopeo – totalement absents de Mantoue. Elle justifie son choix par la succession des travaux au Palazzo Doria : lorsque vers la fin de 1530 Perino quitta Gênes pour se rendre à Pise, la première partie était terminée et selon toute vraisemblance ceci concerne aussi le Salone del Naufragio ; or les liens étroits avec la décoration du Salone dei Giganti suggèrent un programme unitaire dont les deux fresques auraient fait partie intégrante dès le début, et donc avant le commencement des travaux à Mantoue.

[28] En 1532, Giovanni da Pordenone travailla en effet au Palazzo Doria à Gênes, aux côtés de Perino del Vaga, il ne fut toutefois pas engagé dans la représentation de la chute des géants (E. PARMA ARMANI, 1997, p. 147, n. 6).

[29] Raffaello e la critica, in *Studi su Raffaello. Atti del congresso internazionale di studi. Urbino-Firenze*, 6-14 aprile 1984, édité par M. SAMBUCCO HAMOUD et M. L. STROCCHI, Urbino, 1987, pp. 7-17 [p. 8].

[30] N. DACOS – C. FURLAN, 1987, p. 35. E. PARMA ARMANI, 1997, p. 40, n. 1.

[31] Pietro Bembo le renvoie à un certain Constantin, précisant toutefois que l'exemplaire de la gigantomachie de CLAUDIEN dont dispose celui-ci a été mis dans un tel état par les mites, qu'il serait plus opportun de parler de *Blattomachie* (Lettre du 14 décembre 1493. P. BEMBO, *Lettere, vol. 1 (1492-1507)*, édité par E. TRAVI, Bologna, 1987, n° 4, pp. 6-7).

Au moins deux autres allusions à la gigantomachie sont faites par Pietro Bembo, sans qu'il se prononce sur la physionomie de ces personnages (P. BEMBO, *Prose e Rime*, édité par C. DIONISOTTI, Torino, 1966², pp. 410 et 456) : les géants illustrent la folie de ceux qui s'attaquent à trop forte partie (*Asolani* 15) ainsi que l'incompréhension d'une femme, insensible aux compliments du cardinal (*Rime* 58, 5-7). Nous avons vu (supra, p. 132) que Pietro Aretino, avec lequel le cardinal Bembo eut un fructueux échange de lettres, utilise lui aussi l'image des géants idiots *(stolti)*.

Fig. 71. Palazzo Doria à Gênes, salone dei Giganti.

Dans la mesure où Giorgione aurait bel et bien traité ce sujet (supra, p. 134, n. 23), lors de son passage dans son atelier à Venise vers 1508 (N. DACOS – C. FURLAN, 1987, pp. 21 et 96) Giovanni da Udine serait alors susceptible d'avoir étudié un carton représentant le combat sacrilège. N. DACOS (ibid., p. 21) fait un intéressant constat le concernant : forte personnalité, il aurait eu une position privilégiée dans l'atelier de Raphaël en raison d'une vision artistique complètement étrangère à l'art florentin, due à ses origines frioulanes, dans une officine où il faut le voir plus comme l'ami que comme le disciple du maître ; ceci nous paraît bien insuffisant pour imaginer que le moment venu il ait pu imposer le thème de la gigantomachie à ses compagnons : un sujet qu'il aurait pourtant fini par peindre beaucoup plus tard, à une date postérieure à 1556, au château de Colloredo di Monte Albano, ce qui semble paradoxal pour celui que nous pourrions voir comme le diffuseur principal de cette représentation auprès de ses camarades.

Si nous laissons de côté le cas de Giorgione, premier des peintres de la Renaissance auquel est attribuée une gigantomachie, deux filières distinctes peuvent ainsi être proposées pour la reprise d'un tel sujet peu après 1530 : d'une part celle à l'origine de laquelle nous placerons Giovanni da Pordenone, artiste qui décora la voûte de l'église de Santa Maria di Campagna à Piacenza ; de l'autre celle des trois *"garzoni"* de Raphaël, parmi lesquels Giovanni da Udine avait précisément commencé par travailler dans l'atelier de Giorgione, et qui tous trois passèrent ensuite au service du cardinal Pietro Bembo, grand connaisseur de ce sujet mythologique[32]. Rappelons toutefois que Caterina Furlan considère que ce n'est pas un artiste qui serait à l'origine du choix de ce motif, mais tendrait à privilégier un des commanditaires du Palazzo Doria à Gênes, en l'occurrence Paolo Giovio[33].

[32] Il aurait été fascinant d'expliquer l'origine du thème de la gigantomachie par la présence contemporaine de Giovanni da Udine et de Giovanni da Pordenone chez Giorgione, maître du premier nommé et inspirateur du second : les chercheurs sont cependant unanimes quant au fait que les traits de la peinture du Pordenone s'inspirant de Giorgione sont le fruit de la copie et non de l'apprentissage auprès de ce dernier, hypothèse au sujet de laquelle C. FURLAN (1988, p. 10) parle d'*"opinabile asserzione"*. Son maître serait bien plutôt Gianfrancesco da Tolmezzo (1450-1511) (C. E. COHEN, vol. 2, 1996, p. 64, n. 41).

[33] *"E molto probabile che (...) sia stato lui a "pensare", a progettare l'insieme della decorazione."* (courrier électronique du 3 janvier 2003).

Le Palazzo Doria à Gênes

Resté sans emploi après le sac de Rome en mai 1527, tandis que Giulio Romano travaillait à la cour de Mantoue depuis 1525 déjà (F. HARTT, 1958, p. 73), ce n'est qu'en 1528 que Perino del Vaga fut engagé par Andrea Doria pour assurer la direction des aménagements auxquels le seigneur génois voulait procéder dans son palais de Fassolo. Le 26 août 1528, Andrea Doria avait reçu de Charles Quint le commandement de la flotte impériale en Méditerranée, puis en 1531 le titre de prince de Melfi, grade nobiliaire qui le plaçait au-dessus de toutes les familles italiennes ayant pris le parti de l'empereur.
Une des premières tâches du peintre fut toutefois de réaliser des arcs de triomphe temporaires (E. PARMA ARMANI, 1997, p. 83), montés sur des structures de bois, et destinés à accueillir l'empereur le 12 août 1529, au début de son périple italien qui allait le conduire à Bologne, lieu de son couronnement (infra, p. 142).
Pour les travaux de mise en valeur de sa demeure, le prince fit aussi appel à Giovanni da Pordenone, engagé pour décorer les extérieurs de la façade sud de l'édifice; il se serait consacré durant quatre mois à cette tâche, à partir du 11 mars 1532, date à laquelle il avait demandé un congé à ses employeurs à Piacenza (C. E. COHEN, vol. 2, 1996, p. 648). Mais même si Giovanni da Pordenone peut faire figure de précurseur (supra, p. 135), sa rencontre avec Perino del Vaga à Gênes (E. PARMA ARMANI, 1997, p. 281) ne joua sans doute aucun rôle dans le choix du combat des géants et des dieux pour la décoration du Palazzo Doria.
Pour B. DAVIDSON (1959, p. 321), alors que les travaux avaient débuté en 1530, la fresque aurait été terminée lors du deuxième séjour génois de Charles Quint en mars 1533, le Salone dei Giganti (fig. 71) ayant même joué le rôle de salle du trône lors des audiences données par le souverain romain-germanique (E. PARMA ARMANI, 1997, p. 123). Si la mise en parallèle avec Giulio Romano qui, au même moment, peint les géants du Palazzo del Te est évidente, les différences stylistiques sont nombreuses. En premier lieu nous pourrons opposer le sérieux des personnages chez Perino del Vaga avec la jovialité maniérée des protagonistes du combat représenté par Giulio Romano. Si à Gênes le combat occupe exclusivement un caisson au plafond, à Mantoue la scène déborde sur les parois de la salle.
E. PARMA ARMANI (1997, pp. 341-342) signale, dans l'inventaire du Palazzo Doria dressé en 1561, la présence d'un cycle de sept tapisseries, aujourd'hui disparues, consacrées aux *Facti di Giove* et réalisées à partir de cartons de Perino del Vaga[34].

Le Palazzo del Te de Mantoue

Une première partie de la décoration du Palazzo del Te fut terminée à l'occasion de la visite de Charles Quint à Mantoue en mars 1530; la suite de ces travaux – jusqu'en 1535 – sera à placer dans un contexte nouveau dû à la dimension politique du seigneur de la ville Federigo Gonzaga, qui avait su mettre à profit les liens qu'il entretenait avec le souverain du Saint-Empire[35]. Au Palazzo del Te, la peinture de la voûte représentant la gigantomachie (fig. 72) aurait été réalisée entre mars 1532 et juillet 1534 (F. HARTT, 1958, p. 152). Lors de la deuxième visite de Charles Quint dans la cité lombarde, en novembre 1532, on aurait accéléré la réalisation de certaines parties de la gigantomachie, retirant même provisoirement les échafaudages afin que l'empereur put apprécier l'avancement des travaux (B. GUTHMÜLLER, 1977, p. 58).
Il est utile de reporter ici l'un ou l'autre passage de la description de la Salle des géants du Palazzo del Te jointe à la facture établie pour la réalisation de cette peinture murale: *"... e li e dipinto la fabula di giganti quando volevano combattere cum li dei e Jove li fulminò (...) e questi dei stano spaventosi per el fulminar de Jove che fà a queli giganti, (...) sopra el camino li è dipinto un gran gigante qual* ha tre monti adoso *e geta foco per la boca (...). Seguita l'altra facia che a muro cum el gioco dela bala quale depinto da vinti figure cioe giganti grandisimi cum una gran montagna la qual loro aveva fabricata per volere combatere cum li dei..."* (F. HARTT, 1950, p. 183). Dans sa présentation, celui qui devait être un des collaborateurs de Giulio Romano a commis au moins une confusion: un des géants est enseveli sous les trois montagnes – suggérées sur la fresque par de gros rochers – dont l'entassement aurait permis aux monstres sacrilèges d'accéder à l'Olympe (OVIDE, *fas.* 3, 441-442 et 5, 39-40; *met.* 1, 152-153. VIRGILE, *georg.* 1, 281-283).

Giovanni da Pordenone avait peint les géants de l'église de Santa Maria di Campagna à Piacenza: la présence de petits singes parmi les monstres foudroyés (fig. 73) indiquerait une source littéraire commune à plusieurs de ces artistes, dont Giulio Romano qui a représenté ces petits animaux au Palazzo del Te; A. CARO (1961, p. 217, 28)[36] connaissait lui aussi l'existence de ces mammifères, puisque, dans une lettre de 1564, il suggère à Vicino Orsini de les introduire dans la gigantomachie projetée pour sa villa de Bomarzo[37].
B. GUTHMÜLLER (1977, pp. 43-44) a repéré l'apparition de ces petits primates dans les premières traductions italiennes

[34] Au début du 16ème siècle, les décorations de ce type comptaient parmi les œuvres d'art majeures; leur présence explique que certains murs ne comportaient aucune peinture, comme à Gênes où les motifs reproduits sur les tentures complétaient la gigantomachie du plafond. Giovanni da Udine (infra, p. 142) réalisa lui aussi des cartons, utilisés comme modèles par Pieter van Aelst.
[35] K. W. FORSTER et R. J. TUTTLE, The Palazzo del Te, in *Journal of the Society of Architectural Historians* 30, 4, 1971, pp. 267-293 [p. 278].
[36] *"Vorrei che si vedessero in qualche parte alcune scimie* (sic), *che paiano nascere dal sangue loro, che scimie e tristi uomini si dice che ne nacquero."*
[37] Un autre élément fréquent sur les gigantomachies de la Renaissance est l'échelle avec laquelle les géants vont tenter de monter vers le ciel. Nous la rencontrerons sur un arc de triomphe à Anvers (fig. 75), mais elle figure aussi sur une lame en or repoussé attribuée à Benvenuto Cellini (1500-1571) dont existent plusieurs répliques, ainsi une gravure sur cuivre, remontant aux alentours de 1625, due à Matthaus Greuter (1564/66-1638)

Fig. 72. Palazzo del Te à Mantoue, camera dei Giganti.

Fig. 73. Eglise Santa Maria di Campagna à Piacenza, Jupiter foudroyant les géants.

des *Métamorphoses* d'OVIDE[38], d'un accès plus aisé que l'original en langue antique, même s'il ne met pas en doute la maîtrise du latin de la part des peintres de la Renaissance... En 1522, Niccolò degli Agostini en aurait produit une des premières vulgarisations en langue italienne[39], mais à partir d'une version latine déjà altérée : ceci explique la présence de ces créatures dans sa traduction d'Ovide d'abord, sur les peintures de Piacenza et Mantoue ensuite. B. GUTHMÜLLER (1977, pp. 45-47) met encore en évidence d'autres détails de la décoration du Palazzo del Te que Giulio Romano a repris des illustrations de la paraphrase de Niccolò degli Agostini, et qui ne correspondent à aucun élément de l'original ovidien.

Une forme d'émulation entre les artistes placés au service de princes rivaux est suggérée par B. DAVIDSON (1959, p. 321)[40] ; ainsi, de même que Perino del Vaga et Giulio Romano avaient été en compétition lorsque tous deux peignaient à Rome, maintenant qu'ils travaillaient à Gênes et à Mantoue, l'un pour Andrea Doria et l'autre pour Federigo Gonzaga, ils continuaient de s'affronter sur des thèmes communs. Jaloux des activités culturelles et évergétiques du seigneur de Mantoue qui avait réussi à s'attacher les services de Giulio Romano, disciple le plus connu de Raphaël, Andrea Doria, jouissant d'un plus grand pouvoir politique, avait engagé à son tour Perino del Vaga[41] : la gigantomachie en cours de réalisation au Palazzo Doria est-elle à l'origine de la reprise du même sujet au Palazzo del Te où les réalisations qu'on aurait présentées à Charles Quint auraient dû lui faire oublier les fresques aperçues à Gênes ? Le choix en avait-il été imposé par un commanditaire qui, par une réplique plus belle, voulait surpasser dans ce coude à coude ce qui était en train de se peindre ailleurs ? Plus simplement, s'agissait-il d'un motif à la mode qui aurait pu apparaître de façon spontanée ? Cette dernière interprétation pourrait s'imposer dans la mesure où l'aspect de ces deux réalisations picturales diffère sur plusieurs points : au-delà des considérations purement stylistiques, tandis qu'à Gênes la gigantomachie

(E. F. BANGE, *Die italienischen Bronzen der Renaissance und des Barock 2. Reliefs und Plaketten*, Berlin et Leipzig, 1922, n° 8 à la p. 2 et pl. 5.8). Benvenuto Cellini aurait travaillé à partir d'un dessin s'inspirant de la peinture de Perino del Vaga pour le Palazzo Doria où l'échelle n'est toutefois pas représentée... (E. TIETZE-CONRAT, Die Erfindung im Relief, ein Beitrag zur Geschichte der Kleinkunst, in *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien* 35, 1920/21, pp. 99-176 [p. 157 et p. 161, fig. 90]) ; cet instrument se trouve en revanche sur la médaille gravée par Leone Leoni (fig. 76). Chez Matthaus Greuter, tout comme chez Benvenuto Cellini, le géant au milieu de la scène se caractérise par sa corpulence élancée.

[38] Dans sa paraphrase latine des *Metamorphoses* (supra, p. 120), Giovanni del Virgilio interprète cette métamorphose en singe comme une punition frappant les superbes (B. GUTHMÜLLER, 1977, p. 50). Dans sa version, dont la première édition remonte à 1497, Giovanni de' Bonsignori explique que, voulant perpétuer le souvenir des géants ses fils, la Terre avait fait naître ces singes de leur sang (B. GUTHMÜLLER, 1977, pp. 47-48).

[39] Niccolò degli Agostini se spécialisa surtout dans la rédaction de romans épiques dans lesquels des fantaisies de toutes sortes avaient cours *"Der typische Verfasser von "Gebrauchslitteratur", "Trivialiteratur", wie wir heute sagen würden"* (B. GUTHMÜLLER, 1977, p. 44).

[40] Dans sa note 38 elle relève toutefois combien de telles tentatives d'interprétation sont aléatoires *"without some kind of documentary support"*.

[41] E. PARMA ARMANI, Il palazzo del principe Andrea Doria a Fassolo in Genova, in *L'Arte* 10, 1970, pp. 12-63 [p. 28].

s'intègre à un programme plus large comprenant aussi les peintures du Salone del Naufragio, à Mantoue le combat entre Jupiter et les géants forme un ensemble unique.
W. EISLER (1983, p. 102) propose une interprétation plus nuancée, insistant sur le rôle qu'aurait joué Andrea Doria dans l'attribution du duché de Monferrat à Federigo Gonzaga[42], ce qui du même coup donnait au marquis de Mantoue le titre de duc : au lieu d'imaginer les deux princes en compétition, il voit plutôt une finalité politique commune aux deux gigantomachies, les deux seigneurs italiens étant alors unis par le service d'un même empereur, et l'un redevable à l'autre.

Le Palazzo Tinghi à Udine

Entre 1532 et 1534, Giovanni da Pordenone réalisa la façade du Palazzo Tinghi à Udine (C. FURLAN, 1985, p. 76). Malheureusement cette peinture, dont seuls quelques restes peuvent être observés de nos jours, ne nous est connue que par des esquisses, publiées par C. E. COHEN (1980)[43] et concernant uniquement les dieux de l'Olympe au pied desquels auraient été foulés des géants ; l'absence des dessins correspondant à ces derniers pourrait d'ailleurs laisser entendre que la représentation de simples hommes nus ne nécessitait pas la même préparation… Selon C. E. COHEN (1996, vol. 2, p. 683), cette peinture honorerait le cardinal Pompeo Colonna, décédé le 23 juin 1532 et dont les armoiries sont placées dans la gigantomachie. Cette réalisation, contemporaine des deux précédentes, s'en écarte dans la mesure où le renvoi à Charles Quint n'est plus direct[44]. Tout au plus pourrait-on relever qu'en 1530 Pompeo Colonna fonctionnait comme vice-roi de Naples, poste auquel il avait été placé par le souverain espagnol (C. FURLAN, 1977, p. 79, n. 21) : il y sera l'un des artisans de la politique impériale dans la péninsule. C. FURLAN (1985, p. 75) a bien montré comment la famille Tinghi était proche de Pompeo Colonna, comptant en outre de nombreux chanoines aux chapitres d'Udine et d'Aquilée ; sur cette base, elle privilégie une allusion à l'hérésie luthérienne à travers la représentation des géants ; or le patriarche d'Aquilée avait joué un rôle important dans ce contexte, par exemple en excommuniant ceux qui auraient lu des textes réformés (C. FURLAN, 1977, p. 78).
Au début du 19ème siècle, F. DI MANIAGO (1999, vol. 1, pp. 146-147, n° 28) y avait encore vu Neptune portant une colonne corinthienne avec l'aide d'une nymphe, ainsi que les figures de Pan et de Minerve accompagnées de quelques autres composantes mythologiques. A l'époque où il avait visité les lieux, G. VASARI (1880, p. 113) signalait une scène représentant le combat des géants : *"Dall'altra parte è un cielo pieno di Dei e in terra due giganti, che con bastoni in mano stanno in atto di ferir Diana ; la quale con atto vivace e fiero difendendosi, con una face accesa mostra di volere accendere le braccia a un di loro."* F. DI MANIAGO (1999, vol. 1, p. 52) décrit lui-même la chute des géants qui y était représentée : *"Solo avanzato alla strage de' suoi vi rimane un gigante, il quale alza verso il cielo la proterva fronte senza essere atterrito dalla folgore che Giove lancia contro di lui, nè dall'orribile spettacolo che offrono i sottoposti campi tutti coperti dagli esangui cadaveri de' suoi compagni, i quali mostrano in iscorti i più terribili le immani membra, colle quali osarono di muover guerra al Tonante"* ; F. DI MANIAGO, (1999, vol. 1, p. 147, n° 28) aurait possédé une copie ancienne de la chute des géants, dont C. FURLAN (1988, p. 210) indiquait toutefois qu'elle a disparu depuis lors : *"Purtroppo di tale foglio si è persa, al momento, ogni traccia."*[45]

Dans la reconstitution de cette façade peinte proposée par C. E. COHEN (1980, fig. 86), apparaît un seul géant, aux prises avec une divinité féminine portant une corne d'abondance : le personnage se caractérise uniquement par sa grande taille[46].

Le château des Colloredo di Monte Albano

Au château de Colloredo di Monte Albano, Giovanni da Udine représente une chute des géants (fig. 74) dont la majeure partie est encore visible de nos jours, malgré les lourds dégâts subis par l'édifice lors du tremblement de terre de 1976. La peinture est postérieure à 1556, puisqu'elle s'intégrait dans une série de fresques commémorant l'abdication de Charles Quint. S'il convient de rappeler le passage de Giovanni da Udine dans l'atelier de Giorgione, possible auteur d'une des premières reprises de la gigantomachie, depuis lors diverses représentations de ce combat avaient été peintes par les élèves de Raphaël. Cette réalisation dut être commandée par un des descendants de Giambattista di Colloredo, décédé en 1549, qui avait obtenu le grade de colonel en combattant pour Charles Quint, et dont le fils Pompeo était mort au service de Philippe II (N. DACOS – C. FURLAN, 1987, p. 202). Ils avaient servi sous la couronne d'Espagne, au même titre qu'Andrea Doria, nommé amiral de

[42] C'est précisément dans le Palazzo Doria que Charles Quint signera le 3 novembre 1536 le privilège cédant le duché de Monferrat à Federico Gonzaga (W. EISLER, 1983, p. 99).
[43] Signalons principalement l'esquisse du Victoria and Albert Museum de Londres n° E. 3994-1919 (pp. 85-86 et fig. 89) où on reconnaît Jupiter et son aigle, Vulcain et ses pinces, Mercure et son casque ailé, Hécate et sa torche, Apollon et son arc, Diane et son arc ; l'ensemble de ces divinités devait surmonter les *"corpi morti in terra, molto ben fatti ed in iscorti bellissimi"* des géants décrits par G. VASARI (1880, p. 113). L'étude du Musée du Louvre n° 5430 (pp. 112-113 et fig. 87) représente Minerve en armes, une nouvelle fois Mercure – trois caducées – et Jupiter, dont les traits du visage rappellent étroitement ceux de l'esquisse précédente.
[44] Les Tinghi seraient originaires de Sienne ; comptés parmi les familles nobles d'Udine à partir de 1513, ils ne semblent avoir joué aucun rôle politique, mais des activités en rapport avec la navigation peuvent leur être attribuées en raison des nombreuses divinités marines associées à la gigantomachie (C. E. COHEN, Pordenone's Painted Facade on the Palazzo Tinghi in Udine, in *The Burlington Magazine* 116, août 1974, pp. 445-457 [p. 456, n. 54 et p. 457, n. 56]).
[45] *"… il disegno citato dal di Maniago è effettivamente scomparso e le mie ricerche sono state infruttuose."* (lettre du 6 avril 1999).
[46] C. FURLAN (1988, p. 282) propose une version supprimant certains éléments hasardeux de la reconstitution.

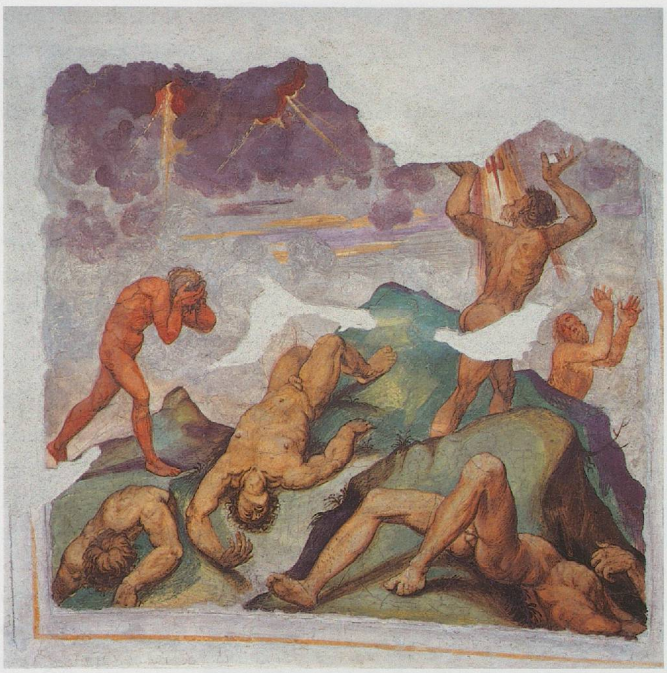

Fig. 74. Château de Colloredo di Montalbano, géants foudroyés.

la Méditerranée par Charles Quint (E. PARMA ARMANI, 1997, p. 10), ou que le marquis Federigo Gonzaga, qui avait obtenu le titre de duc pour les services militaires rendus.
A partir de la présentation par N. DACOS (1987, pp. 77-86) des originaux antiques desquels s'était inspiré Giovanni da Udine, il est évident que, même s'il en avait connaissance, il n'avait pas jugé bon de reproduire des géants dont les membres inférieurs auraient été serpentiformes.

Plusieurs maîtres mineurs réaliseront à leur tour des gigantomachies : ainsi à la Libreria Marciana de Venise, où Alessandro Vittoria aurait travaillé entre 1550 et 1555 sous la direction de Jacopo Sansovino[47] ; parmi les autres représentations, citons celle de Battista Giovanni Antonio Fasolo au palais Da Porto-Festa à Vicenza vers 1552[48] ; celle de Franco Battista à la villa palladienne Foscari in Malcontenta à Venise, dont la *Caduta dei Giganti*, interrompue par la mort de l'artiste en 1561, sera achevée par Battista Zelotti[49] ; celle de Luca Cambiaso au palais Ambrogio Doria de Gênes, à une date postérieure à 1570[50], ou celle d'Ottavio Semino au palais Lercari-Parodi de Gênes en 1578[51].

Représentations diverses

Si les fresques sont le type de représentation privilégié dans la réalisation des gigantomachies, quelques peintures sur toile peuvent aussi être mentionnées.
Melchior Bocksberger (1520/30-1587) représenta des géants armés de courts gourdins au sommet d'un empilement oblong en forme de pain de sucre, au pied duquel leurs congénères continuaient d'entasser des rochers[52].
Dans l'*Allégorie du jour*, tableau de Hans Bock le Vieux (1550-1623) de la Öffentliche Kunstsammlung de Bâle, mentionné par A. VON SALIS (1940, p. 144, fig. 27), une meute de géants anthropomorphes construit un monticule à l'aide de rochers : au sommet de celui-ci, certains d'entre eux percent la voûte céleste à l'aide de pieux, observés par les dieux installés sur les nuages et fourbissant leurs armes, prêts à les repousser.

Si les principales réutilisations du thème du géant sont dues à des peintres, il nous a aussi été possible d'en trouver des mentions en rapport avec la tapisserie, encore que nous n'ayons pu localiser aucune des représentations citées. Les œuvres en question nous sont uniquement connues par des inventaires de biens princiers établis à l'époque : si nous n'avons pu en repérer quelque exemplaire que ce soit, il est bien vrai que, plus que les tableaux, elles sont susceptibles d'avoir été découpées en plusieurs panneaux lors d'un quelconque partage ou pillage au cours des campagnes militaires qui ensanglantèrent l'Italie, comme on en verra encore lors de l'occupation de la Péninsule durant les guerres napoléoniennes.

---

[47] La voûte de l'arcade consacrée à Jupiter comporte un caisson en marbre décoré en bas-relief avec un groupe de géants anthropomorphes porteurs de rochers, succombant à une pluie d'éclairs faisant songer à une forêt de piques tant ils sont denses (N. IVANOFF, La libreria Marciana. Arte e iconologia, in *Saggi e memorie di storia dell'arte* 6, 1968, pp. 33-78 [p. 50 et p. 169, fig. 19]).
[48] Les parallèles avec le Palazzo del Te de Mantoue sont évidents : d'une part la présence de singes se promenant au milieu des géants renversés par les rochers qu'ils entassaient il y a quelques instants encore ; d'autre part la peinture du plafond qui représente, vue de l'intérieur, la lanterne d'une coupole surmontant le tout (B. GUTHMÜLLER, 1977, p. 36, fig. 1 et p. 56, fig. 19).
[49] Au plafond, Jupiter est à cheval sur un aigle, un foudre à la main, entouré des dieux de l'Olympe que l'observateur aperçoit, comme s'ils étaient disposés sur le pourtour d'une coupole le surmontant. Les corps des géants, peints sur une des parois de la salle, sont écrasés sous d'énormes rochers dont un porte encore des restes de la végétation qui y avait poussé, faisant songer aux éléments (infra, p. 145) que nous retrouverons sur une gigantomachie de Jacques Jordaens (K. BRUGNOLO MELONCELLI, *Battista Zelotti*, Milano, 1992, p. 99 et pp. 216-217, fig. 85 et 86).
[50] Les géants frappés par la foudre sont armés de gourdins, alors que l'un d'entre eux porte une échelle. La différence est notable avec les personnages du Palazzo Doria, qui étaient censés leur avoir servi de modèle, mais paraissent bien plus sveltes (B. SUIDA MANNING et W. SUIDA, *Luca Cambiaso. La vita e le opere*, Milano, 1958, fig. 307).
[51] Deux géants ayant survécu au combat semblent s'éloigner sur la pointe des pieds. Les personnages, aux proportions mal assurées – *"statici e corpolenti"* –, contrastent avec ceux réalisés par les grands maîtres de l'époque. La scène est peinte au plafond : Jupiter n'est pas au centre de celle-ci, mais à l'extrémité de la salle opposée à l'entrée, comme si l'artiste n'avait pas su le représenter vu de dessous, mais seulement de profil, devant se résoudre à peindre deux séquences superposées, les géants en bas et Jupiter au-dessus (F. C. POLEGGI, La committenza borghese e il manierismo a Genova, in *La Pittura a Genova e in Liguria dagli inizi al Cinquecento*, Genova, 1986, pp. 223-301 [p. 255 et fig. 258]).
[52] M. GOERING, Die Malerfamilie Bocksberger, in *Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst* 7, 1930, pp. 185-280, fig. 35.

E. MÜNTZ (1884, p. 50) signale une série de tentures ayant pour sujet des *Batailles des géants*, exécutée à Ferrare au 16ème siècle ; un *Combat d'Apollon et des géants*, réalisé pour le duc de Ferrare dans l'atelier du cardinal Barberini à Rome après sa réouverture en 1663, aurait été destiné à la compléter. On peut à juste titre assimiler cet ensemble aux *Combats des titans contre les Dieux*, suite de quatre pièces dont les cartons étaient dus à Giulio Romano ; E. MÜNTZ (1884, p. 57) se méprend en citant une seconde fois les mêmes tapisseries, mais sous la rubrique "Titans"; il nous dit qu'elles ont été exécutées dans l'atelier de Ferrare et qu'elles sont mentionnées dans un ouvrage de 1543. C. FURLAN[53] a identifié les dessins de deux de ces tentures dans les collections du Musée du Louvre : ils représentent Hercule combattant les géants, puis traversant le champ de bataille sur un char au milieu de leurs corps. L'allusion à Ercole II d'Este, duc de Ferrare, est immédiate : elle est confirmée par la lettre du 7 avril 1537 de ce dernier à Federico Gonzaga, dans laquelle il lui demandait de bien vouloir libérer Giulio Romano afin qu'il puisse lui rendre visite à Ferrare. On perd toute trace de ces tapisseries au cours du 18ème siècle, après leur transfert à Modène.
Raphäel et certains de ses disciples connus pour leurs gigantomachies – ainsi Giovanni da Udine et Perino del Vaga (supra, p. 137 et n. 34 de la même page) – de même que Giovanni da Pordenone, furent eux aussi très actifs dans la production de dessins destinés à la réalisation de tentures (E. MÜNTZ, 1884, pp. 30 et 34).

A la Renaissance, on eut fréquemment recours à l'architecture provisoire : ainsi désigne-t-on la construction de ces arcs de triomphe et autres estrades, peints ou décorés de tentures, dressés l'espace d'une fête ou d'un défilé : leur décoration dut donner lieu à des créations d'un grand intérêt par les représentations de tous genres qui les ornaient, le recours aux images allégoriques y étant fréquent. Les artistes les plus importants contribuèrent à la réalisation de ces monuments éphémères. *"Ces ouvrages, improvisés et périssables..."* (A. CHASTEL, 1960, pp. 200-201) finissaient ensuite à l'abandon, connaissant un destin encore plus misérable que les décors de théâtre : il ne nous en reste aujourd'hui que quelques descriptions[54].
De telles structures trouvaient leur origine dans les mystères du Moyen Age : le géant, Hercule mais aussi Samson, ou l'ogre et l'homme primitif sous toutes leurs formes, sont des personnages dont les nombreux traits communs peuvent avoir provoqué un amalgame chez les spectateurs assistant à ces manifestations. On retrouvera par la suite ces figures dans toutes sortes d'allégories, ainsi lors de la venue de Charles Quint à Londres, vers le mois de juin 1522, où *"Au London Bridge se dressaient deux figures de géants, l'un représentant Hercule, une massue formidable à la main, et l'autre, Samson brandissant une mâchoire d'âne..."*[55] : ces personnages sont certes d'allure gigantesque, mais sans rapport apparent avec les géants de la mythologie, eussent-ils été anthropomorphes.

La succession de ces réalisations ponctuera le périple de Charles Quint, visitant l'Italie lors de son couronnement ou au gré de ses entreprises guerrières.
Pour Bologne, en 1530, G. GIORDANI[56] signalait ainsi la représentation d'un personnage de forte corpulence, peut-être encore sans rapport avec la gigantomachie elle-même :
"Dappresso il descritto ponte entravasi per un portone nel vestibolo della Porta, ove con vaghe dipinture si aveva figurato, nel muro della porta destra, il Furore sotto le grandi forme di un gigante stretto da catene in mille modi, e seduto sopra un monte d'armi da offesa e difesa : sotto al quale stava scritto Furor impius *; egli accennava che per la possanza di Carlo Imperatore essendo vinto il furore delle guerre, non si avrebbero a temere più le stragi, gl'incendii, e le rapine."*

Rien ne nous est malheureusement parvenu de la machinerie activant les géants foudroyés par Jupiter qui se serait mise à fonctionner à Naples le 25 novembre 1535 au passage de Charles Quint, de retour de son expédition victorieuse contre les Turcs (J. JACQUOT, 1960, p. 430)[57].
En août 1541, le même sujet décorera divers accessoires préparés pour l'entrée triomphale du souverain romain-germanique à Milan, les chroniqueurs de l'époque identifiant d'ailleurs avec précision ceux de ses adversaires représentés sous les traits des géants terrassés : *"... sotto il cavallo tre Giganti stavano distesi e di paura oppressi (...), il Barbaro africano (...), il Turcho (...) e l'Indiano..."*[58]
Mais le plus important de ces monuments – peut-être parce que c'est le seul dont des dessins nous sont parvenus – est l'arc de triomphe érigé par les commerçants génois lors de la venue du

[53] "Hercole va trionfando": nota su Giulio Romano e due disegni del Louvre, in *Memor fui dierum antiquorum. Studi in memoria di Luigi de Biasio*, édité par P. C. IOLY ZORATTINI et A. M. CAPRONI, Udine, 1995, pp. 375-379 [pp. 377-379].
[54] C'est la première tâche que Perino del Vaga eut à accomplir lorsqu'il fut engagé à Gênes (supra, p. 137). G. VASARI (1880, p. 547) nous dit que Giulio Romano excellait dans cet art : *"Nella venuta di Carlo quinto imperatore a Mantova, per ordine del duca fe' Giulio molti bellissimi apparati d'archi, prospettive per comedie, e molte altre cose ; nelle quali invenzioni non aveva Giulio pari..."*
[55] J. ROBERTSON, L'entrée de Charles Quint à Londres, en 1522, in *Fêtes et cérémonies*, pp. 168-181 [p. 174].
[56] *Della venuta e dimora in Bologna del Sommo Pontefice Clemente VII. per la coronazione di Carlo V. Imperatore celebrata l'anno MDXXX*, Bologna, 1842, p. 13.
[57] *"En la place de la Sellaria estoient les géants qui avoient mis les mons de Péléon, Ossa et Olympo l'ung sur l'autre, pour monter ès cieulx et sacager Jupiter en son trosne, lesquelz sont esté fulminez et esclistrez quant Sa Majesté passa par la dicte rue..."* (Relation de l'entrée de Charles Quint dans la ville de Naples : 25 novembre 1535, publiée in M. GACHARD, *Collection des voyages des souverains des Pays-Bas* 2, Bruxelles, 1874, pp. 573-581 [p. 574]).
[58] G. A. ALBICANTE, *Trattato dell'intrar in Milano di Carlo V*, Milano, 1541, cité par A. BELLUZZI, Carlo V a Mantova e Milano, in *La città effimera e l'universo artificiale del giardino*, Roma, 1980, pp. 47-62 [pp. 57-58 et fig. 57]. Il s'agit de la décoration d'un arc de triomphe érigé sur la place du dôme ; les trois personnages anthropomorphes renversés par le cheval n'ont toutefois pas les proportions démesurées auxquelles on s'attendrait, or ce sont justement les géants de la mythologie qui avaient des dimensions humaines.

Fig. 75. Géants à l'assaut du Mont-Olympe – gravure de Frans Floris.

Fig. 76. Médaille avec gigantomachie commémorant la victoire de Charles Quint sur les protestants à Mühleberg (ø 7,2 cm).

prince héritier Philippe à Anvers en 1549[59]: J. JACQUOT (1960, p. 462) nous dit que leur auteur s'était probablement inspiré des géants du Palazzo del Te de Mantoue, ce que paraissent confirmer les plaques représentant les décorations de cette structure (fig. 75) gravées par Frans Floris. Une allégorie de la religion présente sur le même arc triomphal pourrait assimiler les géants aux Réformés: la même année, pour commémorer la victoire de Charles Quint sur les protestants lors de la bataille de Mühleberg, Leone Leoni frappa en effet une médaille avec Jupiter foudroyant des géants anthropomorphes[60] (fig. 76).

Des œuvres littéraires reprendront aussi la gigantomachie. Ainsi en juillet 1550, Pierre de RONSARD[61] dédie au chancelier de France son *Ode à Michel de l'Hospital* (1, 10), une composition s'inspirant de la *Théogonie* d'HESIODE et des *Odes* d'HORACE. Avec Marguerite de Valois, Michel de l'Hospital avait pris la défense du poète, qu'on tentait de discréditer auprès du roi Henri II. Dans son récit de la gigantomachie (195-330) n'apparaît aucune allusion directe à l'un ou l'autre des protagonistes de la cabale qu'on venait d'ourdir contre lui.
En 1553, les géants apparaissent dans une *canzone* d'A. CARO[62], auteur sur lequel nous reviendrons plus bas (infra, p. 146); cette pièce en vers est particulièrement intéressante parce que cette fois-ci, c'est Charles Quint qui est représenté sous les traits de Typhée vaincu par Jupiter qu'on identifiera à Henri II. Immédiatement après sa parution, Joachim du BELLAY en assurera la traduction dans *sa Louange de la France et du roy treschrestien Henry II*[63], semblant même se l'attribuer, ce que devrait cependant démentir le fait que par la suite il se liera d'amitié avec l'auteur.
François de MALHERBE récupérera à son tour la gigantomachie dans son *Ode pour le roi allant châtier la rébellion des Rochelois*[64], par laquelle, en 1628, il célébrera l'expédition de Louis XIII partant assiéger les protestants à La Rochelle.
Ces exemples littéraires paraissent être restés sans complément iconographique, mais ils ne doivent pas nous faire oublier qu'en premier lieu la transmission de la gigantomachie a été assurée exclusivement par la relecture des sources antiques (supra, p. 132), avec l'approximation que cela allait impliquer dans la restitution de l'aspect du géant anguipède: nous verrons (infra, p. 147 et fig. 77) quel pourra être le résultat obtenu à partir de la seule interprétation d'un texte.

Le baroque

Tandis que la gigantomachie se caractérisa au 16ème siècle par l'usage allégorique qui en était fait pour honorer la figure de Charles Quint, à partir du siècle suivant le renvoi à un personnage déterminé, identifié à Jupiter, variera d'une fois à l'autre: il

---

[59] J. JACQUOT (1960, p. 459) reporte la description que donnait GRAPHEUS des géants dans *La tresadmirable, tresmagnifique et triumphante entree du treshaut et trespuissant Prince Philipes... ensemble la vraye description des spectacles, theatres, archz triumphaulx, etc. lesquels ont este facitz et bastis a sa tresdesiree reception en la tresrenommee et florissante ville d'Anvers*, Anvers, 1550, Fiij (rés. Oc. 1619): "*... quy (a forche de roches accumulees ensemble, et a forche de grandes eschelles faites de gros chesnes) sembloient vouloir escheller le ciel, voeullans par grans violence dechasser le Dieu Iupiter.*"
La description faite par J.C. CALVETE DE ESTRELLA, qui avait accompagné l'infant au cours de son périple, confirmait la présence de géants inspirés de la mythologie, en ajoutant quelques précisions sur la nature des scènes représentées: "*... d'un côté les géants, aux corps nus, difformes, entassant à grands efforts monts sur monts pour escalader le ciel (...). Jupiter assis sur son aigle, le visage enflammé de colère, tandis que les autres dieux du haut des nuages tremblaient de frayeur à la vue des assaillants, lançait sur ceux-ci d'un bras redoutable les foudres vengeresses qui les renversaient, les brûlaient, leur faisant vomir feu & flammes (...). Parmi les géants gisant à terre on voyait le monstrueux Encélade, jetant des flammes par les yeux, les mains, les oreilles, les narines, écrasé sous le mont Etna que Jupiter lui imposait pour son éternel supplice...*" (*Le très heureux voyage fait par très-haut et très-puissant prince don Philippe fils du grand empereur Charles-Quint*, tome 4, traduit par J. PETIT, Bruxelles, 1883, p. 43).
[60] A. P. VALERIO (La medaglia a Milano: 1535-1565, in *Omaggio a Tiziano. La cultura artistica milanese nell'età di Carlo V*, Milano, 1977, pp. 132-151 [p. 139]) ne disposait toutefois que d'un moulage de l'avers, avec le profil de Charles Quint. L'exemplaire que nous reproduisons est celui de la Kress Collection de la National Gallery de Washington: E. PLON (*Leone Leoni sculpteur de Charles-Quint et Pompeo Leoni sculpteur de Philippe II*, Paris, 1887, pl. 31.2) fournit une bonne reproduction d'un autre exemplaire, dont il ne précise pas l'origine.
[61] *Les Odes*, texte publié par C. GUERIN, Paris, 1952.
[62] Canzone del Caro in lode della casa di Francia, in *Opere*, éditées par S. JACOMUZZI, Firenze, 1974, pp. 91-95.
[63] *Œuvres poétiques. Vol. 5. Recueils lyriques*, éditées par H. CHAMARD, Paris, 1923, pp. 308-317 (p. 308, n. 1).
[64] in *Œuvres*, éditées par F. ADAM, [Paris], 1971, pp. 158-163 [p. 160]:
"L'exemple de leur race à jamais abolie
Devrait sous ta merci tes rebelles ployer:
Mais serait-ce raison qu'une même folie
N'eut pas même loyer?" (89-92).
De la même manière que des détails identiques sur des monuments distincts permettent de les mettre en parallèle, la comparaison des écrits de Ronsard et de Malherbe révèle des passages communs: ainsi quant à l'odeur de soufre empuantant les champs phlégréens. Les vers 311-314 de Ronsard:
"... si que le soufre ami du foudre
Qui tomba lors sur les géants
Jusqu'aujourd'hui noircit la poudre
Qui pue par les champs phlégréans."
correspondent aux vers 87-88 de Malherbe:
"Phlègre qui les reçut, pue encore la foudre
Dont ils furent touchés."
Un parallèle pour le moins équivoque, si l'on se souvient que Malherbe, détracteur de Ronsard, réussira à faire oublier celui-ci durant près de deux siècles...

s'agira souvent du maître des lieux, sous réserve d'allusions plus générales à la lutte contre les hérétiques, comme dans le cas du palais Barberini (supra, p. 132, n. 10). Les géants nus, représentés dans les positions les plus inconfortables, feront en outre de la gigantomachie le catalogue idéal des relevés anatomiques par l'exécution desquels avait dû passer tout artiste de renom[65]. Notre but n'étant pas de dresser ici une liste exhaustive des reprises du combat des géants et des dieux, nous renvoyons au répertoire établi par A. PIGLER (1974) dans lequel sont aussi mentionnés des monuments aujourd'hui disparus, ainsi que d'autres signalés uniquement par des sources écrites. Si le combat contre les Olympiens est repris de l'Antiquité, les illustrations de cette entreprise sont sans rapport direct avec son récit; elles décrivent diverses phases de la construction de la rampe devant permettre d'accéder à la résidence céleste, mettant l'accent sur les victimes de la bataille qui s'ensuivit. La scène, représentée de côté lors des premières tentatives, est maintenant vécue de l'intérieur, avec ses protagonistes disposés sur des plans se succédant au-dessus de l'observateur ou autour de lui.

Comme durant la Renaissance, au cours du 17ème siècle ce sujet est représenté essentiellement dans la décoration des demeures princières. Ainsi pour les plafonds du palais Barberini réalisés entre 1633 et 1639 par Pietro da Cortona: ici aussi, ces personnages certes démesurés sont parfaitement anthropomorphes[66]. Mazarin fit décorer d'une gigantomachie un des plafonds de l'Hôtel de Chevry à Paris qu'il avait acheté en 1649 et qui deviendra par la suite la Bibliothèque Nationale. Dans ce but, il fit venir exprès de Rome le peintre Gian Francesco Romanelli, élève de Pietro da Cortona[67]. Giovanni Ghisolfi, au palais Trissino-Baston de Vicenza en 1664[68], Giulio Quaglio qui décora le palais Strassoldo à Udine en 1692[69], Giuseppe Piamontini au palais Feroni-Spini de Florence autour de 1705[70], Václav V. Reiner, qui en 1718 réalisa un des plafonds du palais Černin sur le Hradčany à Prague[71], Pietro Longhi au palais Sagredo de Venise en 1734[72] et Giorgio Anselmi au palais Sturm von Hirschfeld à Bassano del Grappa en 1765[73] récupéreront à leur tour la gigantomachie.

Une esquisse à la plume de Johann Heinrich Schönfeld (1609-~1682) représente des géants qui, ayant déposé leurs lourds gourdins sur le sol, transportent de gros rochers: quatre d'entre eux portent sur leurs épaules un énorme bloc à la façon dont on déplacerait un cercueil[74].

Une autre scène de gigantomachie est due à Jacques Jordaens (1593-1678), peinte d'après une esquisse à l'huile de Rubens pour lequel il travaillait à la décoration du pavillon de chasse du roi d'Espagne Philippe IV; l'observateur se trouve au milieu de la meute de géants qui paraît l'entourer de toutes parts: l'un d'entre eux s'arc-boute pour soulever une masse de terre et de rochers sur laquelle on peut voir un arbre dont les racines semblent encore assurer l'homogénéité de l'ensemble[75].

Chez Raymond de La Fage (1656-1684), les géants tombent mortellement touchés alors que courent autour d'eux des humains de la taille de nouveau-nés: un foudre en forme de fuseau vient d'atteindre le sol et Jupiter s'apprête à frapper les coups suivants, tenant encore un de ces projectiles divins dans chaque main[76].

---

[65] *"... eines der auf Akademien beliebten Sujets der Mythologie (...), die reiche Gelegenheit zur Anwendung anatomischer Kenntnisse boten."* (K. LANKHEIT, *Florentinische Barockplastik. Die Kunst am Hofe der letzten Medici 1670-1743*, München, 1962, p. 166).

[66] G. MAGNANIMI, 1983, pp. 106-126 et figure à la p. 113.

[67] M. PASTOUREAU, *Bibliothèque Nationale, Paris*, Paris, 1992, p. 11 (Musées et monuments de France).

[68] Le plafond était décoré d'une scène représentant des géants soulevant des blocs de pierre au milieu des dépouilles de leurs compagnons foudroyés par Jupiter, auquel ils jetaient un regard empreint d'effroi; il fut détruit au cours d'un bombardement aérien le 18 mars 1945 (F. BARBIERI, Pittori lombardi e toscani del Seicento a Vicenza, le decorazioni di palazzo Trissino-Baston e di palazzo Giustiniani, in *Arte veneta* 17, 1963, pp. 119-127, fig. 137).

[69] Les géants, foudroyés par Jupiter visible au loin, sont tombés lourdement sur le sol. En 1695, le même artiste réalisa quatre géants monochromes dans des niches peintes en trompe-l'œil dans l'entrée du palais Braida à Udine (R. MARINI, Giulio Quaglio e il suo primo decennio in Friuli, in *Arte veneta* 9, 1955, pp. 155-170, fig. 171 et p. 164).

[70] Nous sommes en présence d'un bas-relief sur lequel est représenté un entassement de rochers et de géants au corps brisé, sculpté par Giuseppe Piamontini (L. GINORI LISCI, *The Palazzi of Florence. Their History and Art* 1, Firenze, 1985, p. 130, fig. 110).

[71] Un groupe de géants s'arc-boute pour dresser un rocher oblong vers le ciel, alors que diverses divinités occupent l'espace céleste autour de Jupiter (P. PREISS, *Václav Vavrinec Reiner*, [Prague], 1970, fig. 26 et 27).

[72] Jupiter chevauche un aigle. Il brandit un foudre de sa main droite et le rapace en serre un dans son bec, les géants mourants sont tombés au milieu des blocs de pierre; la fresque, qui décorait le plafond, descendait ensuite sur les parois de la salle et sur l'intérieur des volets, fermés pour que la représentation atteigne son plein effet... (V. MOSCHINI, *Pietro Longhi*, Milano, 1957, pl. 2 et 3).

[73] G. M. PILO, Appunto su Giorgio Anselmi, in *Arte illustrata* 25/26, 1970, pp. 70-73 [p. 72 et p. 70, fig. 1]: Jupiter est à califourchon sur un aigle, le foudre dans la main gauche et un éclair métallique dans l'autre, semblable à ceux que sa monture tient dans ses serres. En un premier temps, le même G. M. PILO (Nuovi cicli d'affreschi del Bellucci a Padova e Bassano, in *Arte Veneta* 17, 1963, pp. 128-135) avait attribué ce plafond peint à Antonio Bellucci (1654-1726).

[74] T. MUCHALL-VIEBROOK, Die Zeichnungen Johann Heinrich Schönfelds, in *Das Schwäbische Museum* 3, 1931, pp. 71-88, fig. 13. Cette esquisse était destinée à la préparation d'un tableau exposé par la suite à Dresde (H. VOSS, Johann Heinrich Schönfeld, in *Das Schwäbische Museum* 1927, pp. 57-76, figure à la p. 67).

[75] M. JAFFÉ, *Jacques Jordaens 1593-1678*, Ottawa, 1968, pp. 103-104 et p. 283, fig. 55.

[76] J. THUILLIER, Dessins français du dix-septième siècle, in *Art de France* 3, 1963, pp. 232-249, planche à la p. 240.

Pour cette période aussi, si la peinture est le domaine le plus souvent retenu, d'autres supports sont à mentionner. Ainsi A. VON SALIS (1940, p. 148 et fig. 29) a-t-il repéré la reproduction d'un rideau de scène de Ludovico Burnacini destiné à la représentation à Vienne en 1678 de l'opéra *La monarchia latina trionfante* d'Antonio Draghi : là aussi, une horde de géants anthropomorphes entassait des rochers, tandis que Jupiter s'apprêtait à les foudroyer, chevauchant son aigle qui tenait des éclairs dans son bec et ses serres ; même si c'est avec quelques précautions, l'archéologue, d'origine suisse – aurons-nous à cœur de le rappeler –, proposait comme modèle un bas-relief non identifié qui aurait existé à Rome durant la Renaissance encore[77].
Une exploitation dans un contexte similaire est la reprise de la gigantomachie par un librettiste qui en fit le sujet de l'opéra de Bernardo Pasquini *Amor per Vendetta. O vero L'Alcasta* joué à Naples en 1676. B. GUTHMÜLLER (1977, p. 59, n. 84) cite le prologue :
"La Guerra de Giganti, ch'ergendo Monti sopra Monti vogliono salire al Cielo per rapire il regno a Giove ; alludendosi all'audacia de' Nemici del Re Cattolico, e de' Ribelli di S.M. in Messina..."

Mentionnons enfin le Bassin d'Encélade au palais de Versailles : la statue du géant, en plomb recouvert de dorure, scellée sous un amas de véritables morceaux de lave provenant des flancs de l'Etna, fut réalisée par Gaspard Marsy pour André Le Nôtre, entre 1675 et 1678. Il aurait travaillé d'après un croquis reçu de Charles Le Brun, admirateur de Pietro da Cortona, et qui s'inspirait des fresques du Palazzo del Te de Mantoue : la chevelure et les yeux du géant, par la bouche duquel s'échappe le jet d'eau au milieu de la pièce, confirment bel et bien cette origine[78]. Le Brun pourrait avoir pris pour modèle un sujet que privilégiait Pietro da Cortona auteur de la gigantomachie du palais Barberini entre 1633 et 1639, et dont l'un des élèves reproduisait une scène semblable à l'Hôtel de Chevry peu après 1649 (supra, p. 145) : le peintre italien serait donc susceptible d'avoir insufflé un nouvel élan à la gigantomachie.

Choisies parmi les soixante-dix gigantomachies réalisées à partir du 16ème siècle et que recense A. PIGLER (1974), nous ne signalerons ici que quelques particularités de ces scènes qui restituent souvent l'escalade de l'Olympe et où les géants sont toujours anthropomorphes. Plusieurs éléments communs permettraient d'y déceler des archétypes : la figure de Jupiter chevauchant un aigle (supra, p. 141, n. 49 et p. 145, n. 72 et n. 73) ou la présence de géants de grande taille et élancés, pour ne pas dire même maigres, comme chez Matthaus Greuter (supra, p. 137, n. 37). Ici aussi (supra, p. 74) les morts ont les membres désarticulés, brisés au cours de la bataille. Mais une tendance bien plus frappante est représentée par l'accent systématiquement mis sur les géants : les dieux restent généralement enveloppés dans les brumes de l'Olympe, leur présence se limitant souvent au seul Jupiter.

Le retour des anguipèdes

Même si Boccace avait signalé au 14ème siècle déjà l'existence des monstres serpentiformes (supra, p. 120), cette malformation des géants n'avait pas été prise en compte par les artistes de la Renaissance : tout au plus quelques copies de gemmes antiques peuvent-elles être signalées, mais les bijoux ainsi produits paraissent être restés d'un usage privé, tout comme les originaux dont ils s'inspiraient.
Dans ses *Mythologiae*[79], N. CONTI (-1520-1580) consacre le chapitre 21 du livre 6 aux géants anguipèdes. S'il reprend le récit du combat donné par le Pseudo-APOLLODORE (1, 6, 1-2), le passage décrivant leur morphologie provient d'OVIDE (*fas.* 5), dont il cite d'ailleurs, immédiatement après, les vers 35 à 38[80]. A partir de ce moment-là, la nature monstrueuse de ces personnages sera mentionnée à de nombreuses reprises, sans qu'elle soit pour autant utilisée dans les images les représentant.

L'aspect ophidien des géants n'avait pas échappé à A. CARO (1961, p. 216, 23) qui précisait : *"Alcuni poeti descrivono i Giganti co' piè di serpente."* Cet homme de lettres, polémiste à ses heures et traducteur d'une *Enéide* qu'il amplifiera quelque peu, avait été contacté en 1564 par Vicino Orsini (supra, p. 137), afin de définir le programme iconographique de la

[77] A. VON SALIS (1940, p. 149) : *"... es muss im Italien des Cinquecento noch eine bildliche Überlieferung wirksam gewesen sein, die von der Gigantomachie des Pheidias ihren Ausgang nahm, und deren Fäden der Sicht der Gegenwart entzogen sind. Wahrscheinlich war es irgendein dekoratives Relief der römischen Kaiserzeit ; wir lehnen es ab, den Boden vager Vermutung zu betreten."*
Faisant abstraction du fait que les géants présents à Rome ne pouvaient guère être qu'anguipèdes, si un tel lien avait existé, il serait plutôt dû à l'un ou l'autre des nombreux bijoux qui avaient continué de circuler depuis l'époque romaine : ils représentaient le plus souvent un géant ophidien et succombant aux traits de Jupiter. L'existence d'un lien littéraire avec la mythologie antique reste cependant l'hypothèse la plus vraisemblable.
[78] J.-M. CARRIC, *Versailles. Le jardin des statues*, [Paris], 2001, p. 34 et figure de la p. 135 et J.-M. PÉROUSE de MONTCLOS et R. POLIDORI, *Versailles*, Paris, 1991, p. 340 et figure de la p. 338.
[79] Venise, 1567 (*The Renaissance* 11).
[80] *"Terre mit au monde une abominable engeance, des monstres immenses, les Géants qui allaient oser s'attaquer à la demeure de Jupiter. Elle les dota de mille mains, de serpents en guise de jambes, puis leur dit : "Prenez les armes contre les grands dieux !""* (nous reportons ici la traduction des Belles-Lettres).
Dans sa version française, J. DE MONTLYARD (1627, pp. 641-642), bien qu'il traduise pour le moins librement le texte de N. CONTI, donne une description saisissante des monstres anguipèdes : *"Ces Geans n'estoient pas seulement d'une taille prodigieusement grande, si robustes & nerveux, qu'à force d'armes, par eux inventees, ils terrassoient tous ceux qui les attaquoient : mais avoient aussi un regard affreux, portoient de grands cheveux herissez, une barbe toufuë & longue ; & avoient les pieds aboutissans depuis les cuisses en forme de serpens. Ils mangeoient les hommes, & faisoient avorter les femmes grosses, desquelles ils devoroient les enfants comme marcassins..."*

décoration de son parc de Bomarzo où les travaux continueront jusqu'en 1583 au moins[81].
Il en ira de même pour C. ESTIENNE dont l'édition posthume de son dictionnaire en 1596[82] les décrit comme étant serpentiformes : *"Tellurius filij, excelsissimae staturae, & dracones pedibus..."*
En 1615, dans le chapitre des *Vere e Nove Imagini* dédié à Minerve, V. CARTARI (1615, p. 344) décrit le géant Encélade, représenté sur le *péplos* de cette divinité guerrière, l'Athéna de la mythologie grecque :
"Et in questo solenne manto usarono gli Atheniesi di tessere, ricamare, ò dipingere Encelado, ò qual altro si fosse Gigante, che fu ucciso da Minerva; oltre che alle volte vi fecero ancho quelli, li quali erano stati piu valorosi in battaglia, e meritavano perciò gloria maggiore. Era quel gigante huomo dal mezo in sù, & serpe nel resto, che così sono descritti da'poeti tutti que'Giganti, li quali hebbero ardire di andare ad assalire il Cielo."
Dans la mesure où, à l'époque où EURIPIDE (*Hec.* 466-474) mentionne les géants du *péplos* d'Athéna, les adversaires des Olympiens ne sont pas encore affublés de leurs jambes serpentiformes, c'est vraisemblablement à tort que V. CARTARI lui attribue un corps ophidien.

Il faudra attendre les illustrations de l'édition de 1621 des *Emblemata cum commentariis*[83] de A. ALCIATI (1492-1550) pour que les géants soient enfin représentés dotés d'attributs ophidiens, leur corps se terminant toutefois par *une seule queue* de serpent (fig. 77), ce qui indique qu'on ne disposait d'aucun modèle iconographique. Pourtant, dans l'édition de 1632 de ses *Ovid's Metamorphoses Englished*[84], G. SANDYS (1578-1644) qui connaissait lui aussi leur monstruosité[85] les laisse reproduire sous des traits anthropomorphes ; en 1732 encore dans l'édition d'Amsterdam de la traduction de S. GARTH (1661-1719)[86] de ces mêmes *Métamorphoses*, les géants continuaient d'être figurés sous des traits entièrement humains[87].
Des constatations identiques – aspect anthropomorphe des géants – sont possibles pour l'illustration du chapitre consacré aux géants dans les *Tableaux du temple des Muses* de M. DE MAROLLES, imprimé à Paris en 1655 : l'auteur, qui semble avoir laissé à son graveur Abraham Diepenbeek la liberté de son inspiration, sait pourtant qu'ils étaient ophidiens :
"Autrefois les Géants essayèrent par un crime abominable de faire changer la place aux Estoiles, d'oster l'Empire à Jupiter, & d'imposer des lois au Ciel. Ces Géants estoient de nature humaine jusqu'au nombril, & de là en bas, un serpent écaillé se replioit en cercles tortueux."[88]

Ceux qui tentent d'expliquer les raisons pour lesquelles ils avaient été affublés de ces corps de serpents reprennent le type de raisonnement que nous avions déjà relevé dans un texte du début du Moyen Age (supra, p. 128) : les attributs ophidiens avaient été ajoutés aux géants sur les images les représentant pour que la monstruosité vienne sanctionner leur insolence et souligner la bassesse du crime commis. Ainsi G. SABINUS (1589, p. 13) :
"Quant aux poètes, pour maudire comme des monstres de tels hommes et de tels criminels, ils ont imaginé aux Géants des pieds serpentins. Il n'y a rien en effet d'aussi inhumain, d'aussi monstrueux que d'intriguer contre Dieu..." (traduction F. M.).

En 1719, dans la première partie du tome 1 de son monumental recueil *L'Antiquité expliquée et représentée en figures*, édité à Paris, B. DE MONTFAUCON (1655-1741) reproduit une pièce (pl. 11.3) inscrite au revers *IOVI FVLGERATORI*, sur laquelle on peut voir un géant qu'il identifie parfaitement comme étant anguipède[89]. Plusieurs objets sont signalés dans le texte, représentant eux aussi des ophidiens : ainsi une pierre sur laquelle Hercule assomme un anguipède d'un coup de massue (pl. 127.1 du tome 1.2)[90] ; une autre (pl. 41.2 du tome 1.1) montre un géant renversé par un char, B. DE MONTFAUCON s'étonnant qu'on ait pu prendre le personnage anguipède pour un triton[91]. Dans son *Supplément de l'Antiquité expliquée* (Paris, 1724, pl. 40.3), il reproduit Minerve transperçant un géant[92].

---

[81] Dans le parc est d'ailleurs visible une statue interprétée comme un géant aux traits humains écartelant une femme qu'il tient par les jambes (A. BRUSCHI, Il problema storico di Bomarzo, in *Studi in memoria di Gino Chierici*, Caserta, 1965, pp. 85-114 [p. 107, fig. 17]).
[82] C. STEPHANUS, *Dictionarium Historicum, Geographicum, Poeticum*, Paris, 1596, sv. *Gigantes*, fol. 220[d] (*The Renaissance* 16).
[83] Padoue, 1621, p. 33 (*The Renaissance* 25).
[84] Illustration en regard de la p. 1 de l'édition d'Oxford (*The Renaissance* 27).
[85] Ainsi traduit-il par *serpent-footed* l'*anguipedum* du vers 184. Dans le commentaire au premier livre des *Métamorphoses* (p. 27) il parle de leurs *feet of Dragons.*
[86] *Metamorphoses*, Amsterdam, figure à la p. 10 (*The Renaissance* 39) : les géants sont représentés succombant aux rochers tombant de l'entassement qu'ils venaient de mettre en place.
[87] De la même manière que des anthropomorphes continueront d'illustrer un texte où il est question d'ophidiens, les singes seront encore présents dans les figures accompagnant la traduction des *Métamorphoses* d'Ovide de L. DOLCE (1568, pl. 4), de laquelle ces animaux cités seulement dans des paraphrases de l'auteur latin (supra, p. 137) avaient pourtant disparu (B. GUTHMÜLLER, 1977, p. 57, n. 69). Inversement, lorsqu'il décrivait les géants aux traits pourtant humains du Salone dei Giganti du Palazzo Doria (fig. 71), P. PARTENOPEO, annaliste choisi par Andrea Doria lui-même, dans les *Annales rerum gestarum Reipublicae Genuensis*, parlait de *"figures prodigieuses d'hommes anguipèdes"* (traduction F.M. à partir de la copie du manuscrit latin fournie par P. BOCCARDO, *Andrea Doria e le Arti. Committenza e mecenatismo a Genova*, Rome, 1989, p. 161).
[88] *Tableaux du temple des Muses*, Paris, 1655, p. 11 et figure en regard de la p. 9 (*The Renaissance* 31).
[89] *"... un géant terrassé, dont les jambes se terminent en serpens..."* (p. 37).
[90] *"Le voici qui assomme de sa massue un de ces Géans dont les jambes étoient des serpens"* (p. 209).
[91] *"Mais j'ai peine à croire que le monstre qui paroit sous les chevaux soit un Triton : il semble être plutôt Encélade aux jambes de serpent..."* (p. 81).
[92] *"Pallas qui vient ensuite, tuë un géant : un de ces fameux géants qui firent la guerre aux dieux (...). Ces géants selon la plupart des auteurs, avoient des cuisses & des jambes qui se terminoient en serpens"* (p. 105).

Fig. 77. Géant anguipède tiré de A. ALCIATI, *Emblemata cum commentariis amplissimis*, Venise, 1621.

A. L. MILLIN introduit plusieurs monuments comportant des géants dans sa *Galerie mythologique* parue en deux volumes à Paris en 1811 : parmi eux, le camée d'Athénion (vol. 1, n° 33, pl. 9) déjà publié par D. A. BRACCI en 1784[93], ainsi que le bas-relief provenant du théâtre de Balbus, exposé dans les jardins de la Villa Mattei (vol. 1, n° 113, pl. 35) et actuellement au Musée du Vatican (*LIMC* 484).

Contrairement à l'avis de certains chercheurs – nous avons déjà signalé les propositions de Berthe Rantz (supra, p. 127) –, l'utilisation du géant anguipède ne se fera pourtant pas aussi vite.

Sur divers monuments des hybrides ont été assimilés aux géants ophidiens de l'Antiquité par ceux qui auraient étudié l'iconographie de ces œuvres d'art, ou parfois déjà par leurs auteurs. Ainsi les monstres des décors peints de la Sala Paolina du Château Saint Ange ont-ils parfois été interprétés comme des anguipèdes : en réalité, les peintres travaillant sur ce chantier y ont reproduit des personnages dont les jambes ont été remplacées par des attributs de toutes sortes : décors foliés, corps de poissons, mais jamais n'apparaît un serpent. Dans la mesure où on y rencontre par ailleurs des chevaux piscipèdes, les hybrides humains d'identification incertaine devraient être assimilés à des tritons (F.M. ALIBERTI GAUDIOSO, 1981, p. 101, fig. 11). Un examen attentif ne laisserait finalement qu'un seul cas non éclairci : il s'agit d'un caisson (ibid., p. 208, fig. 67) dû à Perino del Vaga et Giacomone da Faenza, où les personnages sont représentés à partir des cuisses à même le sol, sans que soit visible l'extrémité des jambes, laissant la porte ouverte à bien

Fig. 78. La chute des titans, dessin à la plume de Johann Heinrich Füssli.

des interprétations. De toute manière, le fait que Perino del Vaga a peint des géants anthropomorphes au Palazzo Doria à Gênes exclut la présence de monstres ophidiens ; il était pourtant susceptible d'être au courant de leur existence, non seulement par les relevés effectués à Athènes par Cyriaque d'Ancône (supra, pp. 123-124), mais surtout en raison de sa connaissance des gemmes et des camées antiques (E. PARMA ARMANI, 1997, p. 15, n. 10).

Cette façon de modifier les membres inférieurs de ces personnages en leur donnant une forme piscipède, florale ou, pourquoi pas, ophidienne, en fait un excellent élément décoratif ; par son extrême mobilité, elle permet de combler les recoins d'une fresque au même titre que les géants gisants (supra, p. 74) ou de supporter le cartouche contenant une dédicace. Pourtant, à aucun moment des anguipèdes ne seront utilisés, la préférence étant donnée à des tritons ou surtout à des monstres dits phytomorphes, parce que leur corps se terminait par un motif végétal. L'interprétation que Henry Füssli nous a laissé du monstre ophidien sera différente lorsqu'en 1752, à l'âge de onze ans, il s'inspirera des créatures présentes dans un *Jugement dernier* de Rubens, sans doute aperçu dans les collections de son père, pour

[93] *Memorie degli antichi incisori che scolpirono i loro nomi in gemme e cammei* 1, Firenze, 1784, pp. 160-163 (n° 30).

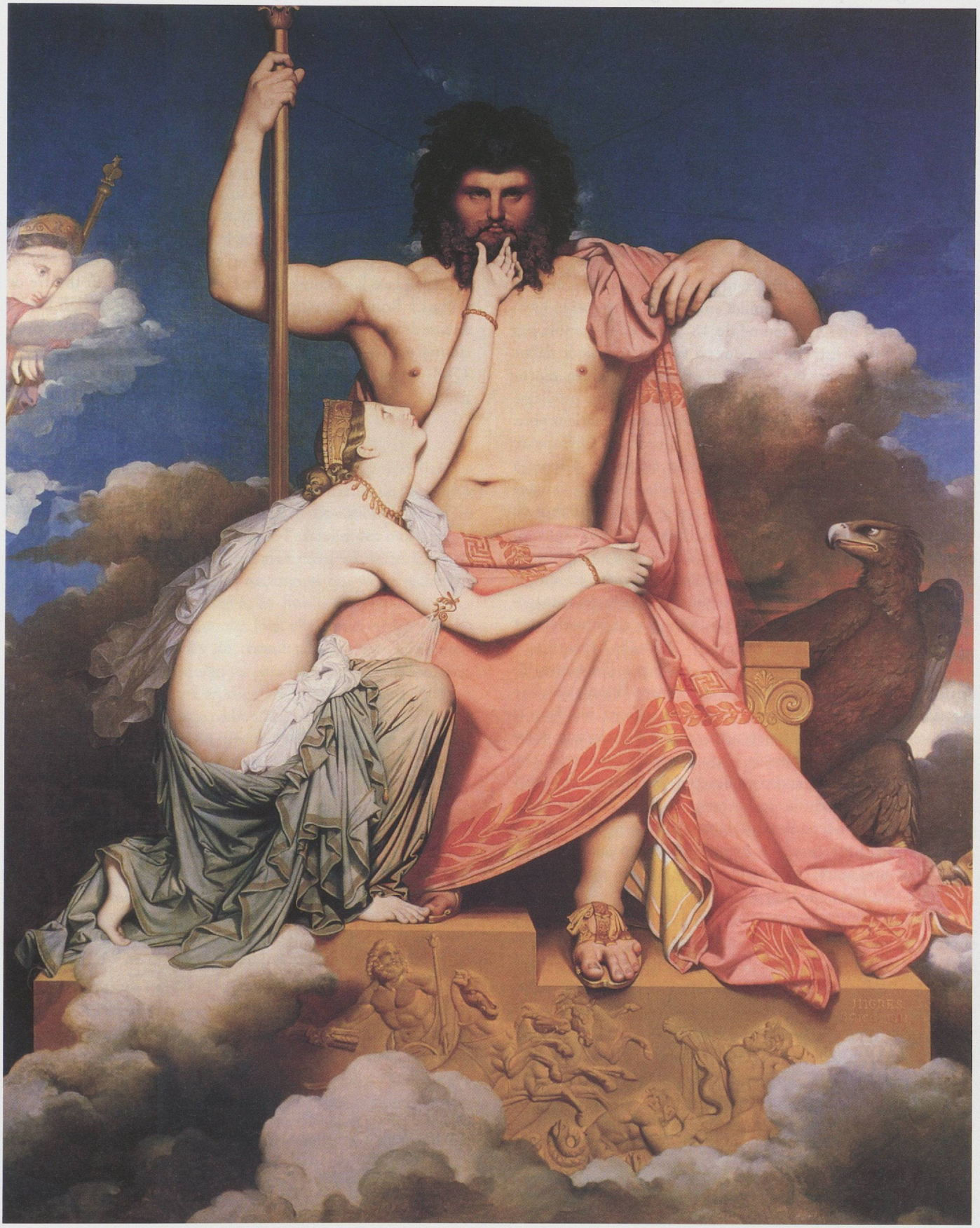

Fig. 79. Jupiter et Thétis, tableau de Jean Ingres au Musée Granet à Aix-en-Provence.

réaliser les protagonistes de sa *Chute des titans*, nous l'avons vu à bien des égards impossibles à distinguer des géants[94]. Son dessin à la plume et à l'encre comporte des corps ophidiens se terminant par la tête du serpent, mais au lieu d'en faire les jambes de ses monstres, il a utilisé les reptiles comme appendice caudal de quelques-unes de ses créatures, dont certaines sont ailées (fig. 78) : il est difficile de proposer l'influence d'une source écrite, mais le maître flamand dont il s'inspire ne paraît pas avoir reproduit d'ophidiens, ainsi sur le tableau 738 de la Pinacothèque de Munich, où des grappes d'hommes et de femmes tombent vers les Enfers entraînés par des démons dotés de queues et de cornes, qui se tiennent aux damnés comme pour les alourdir dans leur chute[95].

Même la découverte de représentations d'anguipèdes sur des peintures murales, lors des fouilles entreprises à Pompéi et Herculanum dès la première moitié du 18ème siècle, ne semble pas avoir inspiré les artistes de l'époque : il faudra attendre le début du 19ème siècle pour que cette particularité soit enfin reproduite. Bien que jusque-là les images de géants aient privilégié leur aspect anthropomorphe, Ingres utilisera des ophidiens pour la réalisation de l'entablement du trône du roi de l'Olympe de son tableau *Jupiter et Tétis*, actuellement au Musée Granet à Aix-en-Provence (fig. 79) : après seize siècles d'oubli, l'anguipède faisait sa réapparition dans l'art figuré. Si les historiens de l'art qui ont étudié l'œuvre du peintre[96] ont repéré la copie du camée d'Athénion (fig. 65) à partir de laquelle il avait représenté le char de Jupiter[97], nous nous plaisons à signaler ici que le deuxième géant n'est autre que la réplique d'un des personnages du sarcophage du Vatican (fig. 31) : Ingres l'avait certainement vu à Rome, où il peignit son tableau en 1810-1811 (pl. 10).
En faisant abstraction du médaillon gravé par Benedetto Pistrucci (infra, p. 155), le tableau d'Ingres reste la seule création plastique réalisée à partir du thème de la gigantomachie. Pour la suite – et la fin… – de notre excursus, nous ne trouverons guère que quelques autres copies de bijoux, ainsi le camée de *Zeus combattant les Géants*, gravé par Giuseppe Girometti avant 1821 à l'intention du grand-duc de Toscane (M. DUCHAMP, 1991, pp. 192-194)[98], et actuellement déposé au Museo degli Argenti du palais Pitti à Florence[99], inévitable reprise du camée d'Athénion dont une autre réplique aurait été réalisée pour le pape Grégoire XVI (ibid., p. 194).

Les géants sont réapparus avec des traits anthropomorphes en Italie, sous le règne et à la gloire de Charles Quint. On assista à la récupération du récit mythologique à des fins allégoriques : ceux qui contestaient le pouvoir impérial étaient assimilés aux impies, punis pour avoir osé provoquer la puissance divine. Ce sujet est traité à plusieurs reprises et semble l'œuvre d'un groupe d'artistes se connaissant personnellement, de même que la plupart de leurs clients.
En raison de la diffusion de nombreux textes antiques et de leurs commentaires à la Renaissance, il n'échappait plus à personne que les géants étaient anguipèdes. Pourtant, ce n'est qu'avec la réapparition des sculptures enfouies dans les ruines de Rome et de ses provinces que le géant pourra enfin retrouver son aspect d'origine. Cependant, même si M. FUCHS (1984, p. 245) place la découverte de la gigantomachie du théâtre de Balbus à Rome (supra, p. 54) entre 1598 et 1604[100], il faudra encore attendre le début du 19ème siècle pour qu'Ingres, impressionné peut-être par le sarcophage du Vatican découvert en 1748 (supra, p. 56), s'intéresse à nouveau aux géants anguipèdes.

[94] F. ANTAL, *Studi su Fuseli*, Torino, 1971, p. 11 et fig. 1.
[95] Dans la *Chute des réprouvés* (Pinacothèque 737) les démons ont des têtes de singes et des ailes de chauve-souris.
[96] *Ingres in Italia (1806-1824 – 1835-1841)*. Mostra all'Accademia di Francia, Villa Medici. Roma 26 febbraio-28 aprile 1968, Rome, 1968, pp. 32-34.
[97] Il s'agit du camée hellénistique du Musée National de Naples (supra, p. 122), reproduit à de nombreuses reprises et dont Ingres possédait un moulage.
[98] Le même auteur a publié un autre camée de Giuseppe Girometti au sujet identique (Girometti/Michelini (XIII) : Poursuites à travers le temps, in *BSFN* 50, 2, 1995, pp. 1008-1014 [p. 1013 et p. 1010, fig. 7]).
[99] n° 09/00129621.
[100] Jusqu'ici, la date de 1693, proposée par W. AMELUNG, était généralement acceptée (Zerstreute Fragmente römischer Reliefs, in *RM* 20, 1905, pp. 121-130 [p. 126]).