



REVUE DES ETUDES ANCIENNES

1
2
6

2024 – N°2

UNIVERSITÉ BORDEAUX MONTAIGNE

REVUE DES ÉTUDES ANCIENNES

TOME 126 – N°2 – 2024

Dépôt légal : décembre 2024
ISSN : 0035-2004

Tous droits de traduction, de reproduction et d'adaptation
réservés pour tous les pays.

DES AMAZONES EN GAULE HYPOTHÈSES SUR UN MONUMENT DE TOULOUSE

Alain BADIE*, Emmanuelle ROSSO**

Résumé. – Un bloc découvert au XVII^e siècle à Toulouse appartenait à une imposante amazonomachie sculptée dans du marbre blanc ; du fait de son matériau, de ses dimensions et de sa qualité d'exécution, on admet généralement qu'il provient d'un monument public et plus précisément d'un temple, dont il aurait orné la frise ou le fronton. Or une étude du bloc lui-même, un rapprochement avec d'autres vestiges architecturaux toulousains présentant des caractères techniques voisins et une comparaison avec des combats de grand format figurés sur des monuments des provinces gauloises autorisent une autre hypothèse : le « bloc aux Amazones » de Toulouse provient plus probablement d'un monument funéraire en grand appareil de marbre que l'analyse iconographique et stylistique conduit à dater du début du I^{er} s. ap. J.-C.

Abstract. – A block discovered in Toulouse in the 17th century belonged to an imposing Amazonomachy carved in white marble; because of its material, dimensions and quality of execution, it is generally accepted that it came from a public monument, and more precisely from a temple, where it would have adorned the frieze or pediment. However, a study of the block itself, a comparison with other blocks from Toulouse displaying similar technical characteristics, and a comparison with large-scale battles depicted on other monuments in the Gallic provinces, lead to a different hypothesis: the “Amazons block” from Toulouse more likely comes from a funerary monument composed of large marble blocks, which can be dated to the first half of the 1st century AD based on iconographic and stylistic analysis.

Mots-clés. – Toulouse, Gué du Bazacle, amazonomachie, architecture funéraire, marbre blanc.

Keywords. – Toulouse, Gué du Bazacle, amazonomachy, funerary architecture, white marble.

* Institut de Recherche sur l'Architecture Antique-CNRS-Aix Marseille Université.

** Sorbonne Université – UR 4081 Rome et ses renaissances.

Pour de nombreuses villes de Gaule Narbonnaise, au premier rang desquelles figure la capitale provinciale, la première phase de monumentalisation n'est connue que par le biais d'éléments architecturaux décontextualisés¹, provenant d'édifices parfois aussi précoces qu'imposants, mais totalement inconnus par ailleurs et d'interprétation particulièrement délicate. Les collections lapidaires constituent de ce fait des sources irremplaçables sur l'urbanisme monumental, mais aussi sur les ateliers d'architecture, les modèles ou encore les circuits de commande ; en tant que marqueur spécifique, la « marmorisation » de l'architecture suscite depuis quelques décennies un intérêt que les analyses archéométriques, les données nouvelles issues de l'archéologie préventive et le renouveau des travaux relatifs au décor architectonique ont fortement contribué à accroître. Le cas de l'antique *Tolosa* illustre de manière emblématique les apports récents comme les difficultés méthodologiques de ce type de corpus ; de nombreux *membra disjecta*, issus notamment des fondations du rempart de l'Institut Catholique ou de la place Esquirol, apportent autant de renseignements sur le démantèlement ou le emploi des édifices antiques que sur leur construction ; or si le déploiement d'une architecture monumentale en pierre (calcaire et marbre) dès le changement d'ère, longtemps sous-estimé, n'est aujourd'hui plus à démontrer², la nature et la destination des édifices auxquels appartenaient ces fragments demeurent problématiques³. C'est ce qu'illustre une série de blocs inscrits et sculptés mis au jour au XVII^e siècle.

En 1609, au gué du Bazacle (fig. 1) une décrue de la Garonne dégagait des fragments antiques en marbre et en calcaire qui formaient précédemment une chaussée remontant au XII^e siècle. Les témoignages anciens sur cette découverte, parfois contradictoires, ont conduit à des hypothèses d'autant plus audacieuses que les données sont devenues invérifiables en raison de la perte de plusieurs des blocs alors découverts. En effet, alors que certains affirment avoir pu observer des blocs encore *in situ* délimitant une structure ou construction quadrangulaire, d'autres ne mentionnent que des fragments épars et remployés⁴. Des éléments statuaire, des

1. Y. MALIGORNE, « Le décor architectural en marbre à Narbonne (*Gallia Narbonensis*). Les périodes augustéenne et julio-claudienne » dans P. PENSABENE, M. MILELLA, F. CAPRIOLI dir., *Decor. Decorazione e architettura nell mondo romano. Atti del convegno internazionale, Roma, 21-24 maggio 2014*, Rome 2017, p. 207-216.

2. Y. MALIGORNE, A. BADIE, « Décor architectonique et modèles italiques tardo-républicains en Transalpine occidentale : quelques exemples sur les séries précoces de Narbonne et Toulouse » dans V. GUICHARD, M. VAGINAY éd., *Les modèles italiens dans l'architecture II^e-I^{er} av. notre ère en Gaule et dans les régions voisines, Actes du colloque de Toulouse, 2-4 octobre 2013*, Glux-en-Glenne 2019, p. 319-322.

3. Les fragments issus des fondations du rempart de l'Institut Catholique appartenaient pour la plupart à des monuments funéraires : voir *infra* p. 473.

4. M. LABROUSSE, *Toulouse antique, des origines à l'établissement des Wisigoths*, Paris 1968, p. 429-433 ; D. CAZES, « Sanctuaires païens et chrétiens de Tolosa » dans Palladia Tolosa. *Toulouse romaine*, Toulouse 1988, p. 132-133 ; H. MOLET, « Autour du Bazacle : la Garonne et les vestiges antiques », *Mémoires de la Société Archéologique du Midi de la France* 61, 2001, p. 24 : « [L'édifice] reposait sur de puissants soubassements et était de forme quadrangulaire, construit en blocs de calcaire dur et en marbre ; au moins un des côtés montrait des bases indiquant la présence d'une façade à colonnade ».



Figure 1 : le gué du Bazacle et la prairie des Filtres positionnés sur le Plan de Toulouse antique (d'après Inrap/C. VIERs, dans *Métropolis. Transport souterrain et archéologie urbaine à Toulouse*, 1990-2007, Toulouse 2007, fig. 72 p. 73).



Figure 2 : musée Saint-Raymond, Ville de Toulouse, inv. Ra 2b - Haut-relief en marbre blanc, deux Amazones au combat (cliché D. Martin).

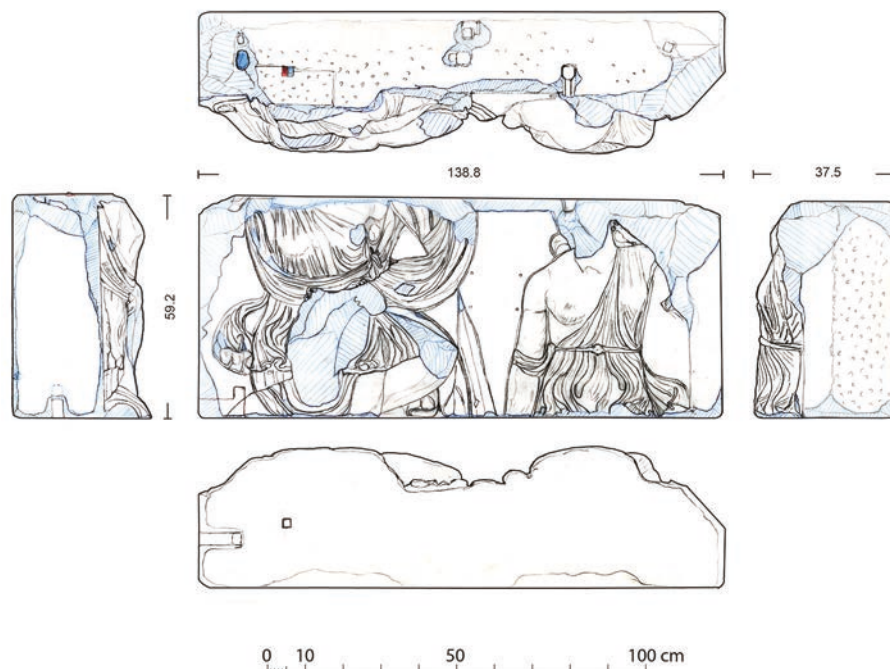


Figure 3 : musée Saint-Raymond, ville de Toulouse, inv Ra 2b (relevé et dessin A. Badie avec la collaboration de S. Béraud, 1/20).



Figure 4 : Toulouse, collection privée, bloc appartenant à un haut-relief figurant une scène de combat (d'après *Palladia Tolosa*, op. cit. n. 4, fig. p. 136).

fûts de colonnes « en pierre noire » de trois pieds et demi de diamètre ainsi que des fragments architecturaux, dont des corniches ornées de hiboux aujourd'hui disparues, sont mentionnés en même temps que deux des reliefs en marbre sur lesquels porte la présente étude (fig. 2 à 5) ; au

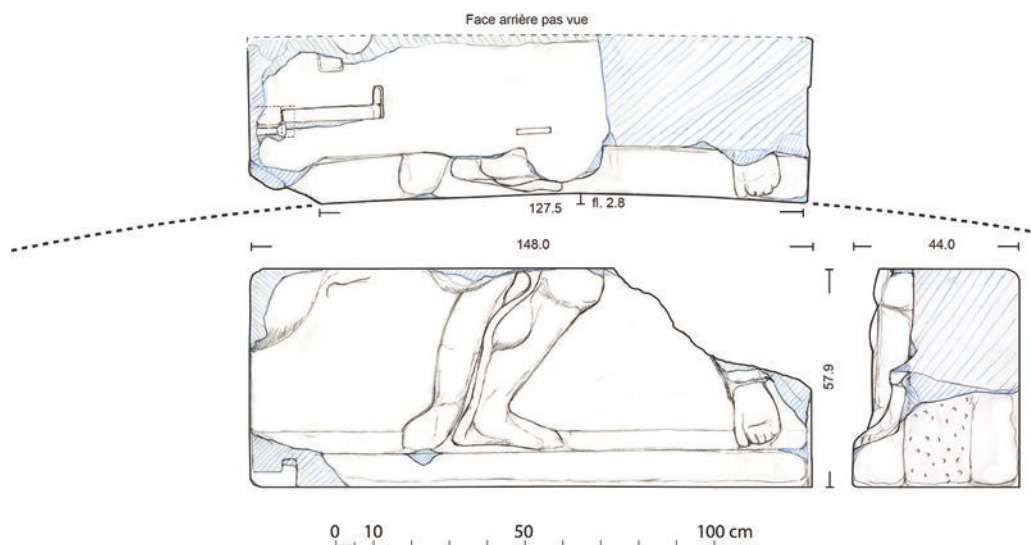


Figure 5 : Toulouse, collection privée (relevé et dessin A. Badie avec la collaboration de S. Béraud, 1/20).



XVIII^e siècle, ils étaient visibles dans le « jardin des Antiques » du grand collectionneur Pierre Rivalz, où ils ont été dessinés⁵ (fig. 6).

L'un d'eux, qui a depuis lors rejoint les collections du musée Saint-Raymond, musée d'archéologie de Toulouse, a généralement été considéré comme faisant partie de l'ornementation d'un temple ou à tout le moins d'un des monuments publics majeurs du centre monumental⁶. L'analyse architecturale de ces blocs, le rapprochement avec d'autres fragments de Toulouse et plus généralement, de Gaule Narbonnaise, enfin l'étude iconographique permettent d'envisager une autre hypothèse sur la nature de ce monument⁷.

Figure 6 : gravures extraites des *Différens morceaux antiques*, que l'on voit à Toulouse chez M. Rivalz (d'après D. CAZES, « Sanctuaires païens et chrétiens de Tolosa » dans *Palladia Tolosa*, op. cit. n. 4, fig. p. 133).

5. *Différens morceaux antiques, que l'on voit à Toulouse chez M. Rivalz, professeur de l'Académie Royale des Arts*, s.n.l.d., 1784 frontispice, pl. XXVI (inversée) et XXVII.

6. Cf. *infra* p. xx-xx.

7. Nous en avons publié une brève version préliminaire (« Le bloc de marbre aux Amazones ») dans l'ouvrage collectif dirigé par J.-M. PAILLER, *Toulouse. Naissance d'une ville*, Portet-sur-Garonne 2015, p. 172-175. L'hypothèse a été reprise dans le volume de la Carte Archéologique de la Gaule : M. PROVOST, J.-M. PAILLER et al., *Carte Archéologique de la Gaule, 31/3, Toulouse*, Paris 2017, p. 285, fig. 287, p. 352, fig. 371.

1. – PRÉSENTATION DES BLOCS ET RESTITUTION DE LA SCÈNE

Deux reliefs de marbre blanc ont pu être attribués avec de bons arguments à un même monument, en raison d'une identité de matériau, de format, de présentation et de sujet⁸. Ils sont en effet sculptés sur deux blocs de marbre de dimensions équivalentes – 58 centimètres de hauteur dans les deux cas, une longueur comprise entre 1,40 et 1,48 m et une profondeur de 0,37 et 0,44 m – et ornés de figures de grandes dimensions qui ne sont conservées que de manière très fragmentaire sur la seule assise préservée.

Le premier relief⁹, le plus connu, est taillé dans un marbre blanc bleuté à gros cristaux, que plusieurs auteurs identifient comme du marbre des Pyrénées¹⁰ (fig. 2 et 3). Ce marbre saccharoïde présentant des caractéristiques que le seul examen à l'œil nu ne permet pas de distinguer de certains marbres grecs insulaires, nous nous bornerons ici à mentionner ce fait sans l'analyser plus en détail.

Le bloc est pratiquement complet, malgré quelques cassures qui en affectent les bords. Il accueille une scène aujourd'hui incomplète : deux personnages féminins et un personnage masculin au torse dénudé se détachent sur un fond lisse. Tous trois, aujourd'hui acéphales, avaient une présentation frontale. La figure située à droite, dont l'*exomis* noué sous la poitrine dénude le sein droit, se protège derrière un bouclier incomplètement conservé, mais dont les traces d'arrachement, encore visibles, évoquent la forme caractéristique des peltes ; elle tenait de la main droite une épée longue, de type grec, dont seule la lame est conservée. L'identification de cette figure ne fait aucun doute : il s'agit d'une Amazone. L'attitude du « couple » situé dans la moitié gauche du relief confirme l'identification d'une scène de combat : on discerne l'arrachement de la tête, le bras gauche replié et les épaules d'un guerrier recouvertes d'une chlamyde, ainsi que le buste d'une figure féminine drapée située au-dessus de lui. Elle empoigne sa chevelure pour l'immobiliser, tandis qu'il tente de se dégager de son emprise en saisissant son avant-bras. La facture est soignée, les figures sont sculptées en moyen relief et leurs contours sont soulignés par une cernure amplement attestée en Narbonnaise dans la sculpture en calcaire, et de façon plus sporadique dans la sculpture en marbre¹¹. La « mise en

8. M. LABROUSSE, *op. cit.* n. 4, p. 432 et D. CAZES, *loc. cit.* n. 4, n° 212 p. 136, fig.

9. Toulouse, Musée Saint-Raymond, inv. 30032. A. DU MÊGE, *Monumens religieux des Volces-Tectosages, des Garumni et des Convenae, ou Fragmens de l'archaeologie pyrénéenne et recherches sur les antiquités du département de la Haute-Garonne*, Toulouse 1814, p. 286, pl. V n° 8 ; E. ROSCHACH, *Musée de Toulouse. Catalogue des antiquités et des objets d'art*, Toulouse 1865, n° 2c ; E. ESPÉRANDIEU, *Recueil général des bas-reliefs, statues et bustes de la Gaule romaine*, I, 1907, n° 824, p. 476-477 ; H. RACHOU, *Catalogue des collections de sculpture et d'épigraphie du musée de Toulouse*, Toulouse 1912, n° 2 (b) ; M. LABROUSSE, *op. cit.* n. 4, p. 432-433 ; D. CAZES, *loc. cit.*, n. 4, n° 211 p. 135 ; D. CAZES, *Le musée Saint-Raymond musée des antiques de Toulouse*, Toulouse 1999, p. 39-40 ; Ph. Bromblet (CICRP), après un examen à l'œil nu, conclut à la présence de grains « huileux » qui pourraient confirmer l'origine pyrénéenne du marbre.

10. Notamment M. LABROUSSE, *op. cit.* n. 4, p. 432.

11. V. GAGGADIS-ROBIN, « La technique du 'relief cerné' : un marqueur chronologique ? Observations sur quelques sarcophages d'Arles », *BCTH* 30, 2003, p. 79-90.

page » du relief révèle que la scène se déployait sur une hauteur de trois assises et sur trois blocs en largeur au minimum.

En réalité, la présence du second bloc¹² (fig. 4 et 5) suggère l'existence d'un programme iconographique plus étendu et plus complexe encore : en effet, ce dernier appartient vraisemblablement à l'assise inférieure d'une autre partie de la scène, où sont visibles les pieds et les jambes dénudées, conservées jusqu'à hauteur des genoux, de deux personnages. On distingue également le rebord inférieur d'une draperie arrivant à hauteur du genou, qui montre de nouveau l'association d'une figure masculine et d'une figure féminine. Si les pieds nus renvoient à la sphère des héros ou des dieux, donc à un sujet mythologique, la position des jambes indique une scène animée, aux mouvements à la fois amples et antithétiques, qui se rattache sans peine à un thème de combat et à une possible amazonomachie. La posture des personnages interdit toutefois d'attribuer ces jambes aux figures sculptées sur le précédent relief. Une confrontation des deux blocs à la même échelle révèle en outre que si ces derniers sont de dimensions équivalentes, les figures étaient en revanche d'un module nettement supérieur. Ce bloc constitue par conséquent l'unique vestige d'un second groupe de combattants, eux aussi sculptés sur un minimum de trois assises superposées, ce qui nous oblige à restituer quatre autres blocs pour compléter cette seconde scène.

Dans les deux cas, les traces de deux types de cavités ont été conservées : au lit d'attente, celles qui recevaient les agrafes assujettissant les blocs les uns aux autres, et à la face de joint comme au lit de pose, les cavités coudées ménagées pour l'insertion d'une pince à crochet¹³ permettant d'ajuster leur mise en place. Ces deux seuls blocs, par la disposition des figures qu'ils mettent en œuvre, imposent donc de restituer deux, voire trois couples de combattants, l'ensemble se développant sur une hauteur comprise entre 1,80 m et 2,40 m et une longueur de 2,80 à 4,20 m.

Les pieds et le torse nus d'une partie au moins des combattants, mais aussi la présence de figures féminines vêtues du *chiton* dans une scène de bataille interdisent d'envisager un relief « historique » ou un combat de gladiateurs : c'est dans la sphère divine ou héroïque que se déroule cette lutte. Si l'identification de l'Amazone est incontestable, il convient de souligner en revanche que le second personnage féminin présente une iconographie quelque peu différente : si le *chiton* dénude l'épaule droite (selon un type tout à fait sanctionné par la tradition, notamment pour les représentations de Vénus), il couvre la poitrine et un manteau s'enroule sur l'avant-bras gauche avant de former, à l'arrière, un motif tournoyant. Cette *velificatio* peut être interprétée de deux façons : si elle caractérise l'action dans laquelle est

12. Toulouse, collection privée, autrefois jardin du chevalier Rivalz. Dimensions : Ht 0,58 m ; L. 1,480 m ; prof. 44 cm ; A. DU MÊGE, *op. cit.* n. 9, p. 286-287, pl. V, n° 9 ; D. CAZES, *loc. cit.*, n. 4, n° 212 p. 135-136, fig.

13. M. FINCKER, « Technique de construction romaine : la pince à crochet : un système original de mise en œuvre des blocs de grand appareil », *RAN* 19, 1986, p. 331-336 et S. ZUGMEYER, A. BADIE, « Comprendre l'usage de la pince à crochet, un enjeu pour restituer l'organisation des chantiers antiques » dans S. CAMPOREALE, H. DESSALES, A. PIZZO éds, *Arqueologia de la construcción III, los procesos constructivos en el mundo romano : la economía de las obras, Anejos de AESPA*, LXIV, Madrid 2012, p. 107-115.

engagée la figure, elle signifie un mouvement et un déplacement rapides ; si elle constitue l'un des « attributs » de la figure elle-même, elle permet de l'identifier comme une divinité céleste (*Luna, Sol, Aura*¹⁴) ou une divinité s'élançant dans les airs ou sur les mers, ce qui ne serait pas, en première lecture, incompatible avec sa position surélevée. En toute rigueur, on ne pourrait donc exclure qu'il s'agisse d'un combat incluant des divinités, mais des exemples d'Amazones *velificantes* sont attestés, quoiqu'ils soient peu fréquents : c'est le cas notamment sur la frise du temple de *Bassae* (fig. 7). Nous retiendrons donc l'identification traditionnelle d'une amazonomachie, en soulignant le souci de *variatio* et d'animation dans le vêtement et la présentation des figures.



Figure 7 : Londres, British Museum, inv. 1815,1020.95 – plaque appartenant à la frise du temple d'Apollon à *Bassae* (© C. Raddato, Wikimedia Commons).

Les motifs qui composent la scène relèvent de poncifs de l'iconographie antique du combat, de sorte qu'il nous a paru possible d'en proposer une restitution globale. Il ne peut s'agir toutefois que d'une évocation, étant donné les lacunes et la variété des solutions iconographiques attestées dans les éléments de comparaison.

Le motif de l'empoignade de la chevelure, présent dans les amazonomachies et les gigantomachies dès l'époque classique¹⁵ (fig. 7) même si c'est l'époque hellénistique qui lui donna ses lettres de noblesse, reste très fréquent sur les sarcophages de la pleine époque impériale¹⁶ (fig. 8), de sorte qu'on peut restituer la silhouette du personnage masculin. Si

14. Plinie évoque des *Aurae velificantes sua veste* visibles dans la *Porticus Octaviae* à Rome : PLINIE, *NH*, XXXVI, 29.

15. Cf. la frise du temple d'Apollon à *Bassae* : Londres, British Museum, inv. GR 1815.10-20.1-23 : H. KENNER, *Der Fries des Tempels von Bassae-Phigalia*, Vienne 1946, p. 45-46, cat. n° 16, pl. 16.

16. Par exemple le sarcophage conservé au Musée du Louvre, inv. no. MA 2119 : C. KINTRUP, *Die Sarkophage Griechenlands und der Donauprovinzen. Die attischen Sarkophage. Amazonomachie - Schlacht - Epinausimachie*, ASR 9, 1, 2, Berlin 2011, p. 88-89, cat. n° 156, pl. 1,1. 2. 3,1-2. 4. 5,1 (fin du II^e siècle ap. J.-C.). Il apparaît



Figure 8 : Brescia, Museo di Santa Giulia - Amazonomachie sur une cuve de sarcophage en marbre blanc (II^e s. ap. J.-C.) (Cliché G. Dall’Orto, licence CC BY-SA 4.0).

on admet en effet que la scène était mise en page sur trois, voire quatre assises en hauteur, et que l’on tient compte de l’étéagement différencié des personnages¹⁷, on peut déduire que l’Amazone située à droite était représentée en pied, alors que le combattant était en train de tomber, un genou à terre, sous l’attaque du second personnage féminin (fig. 9). Ces modalités de juxtaposition des « duels » sont parfaitement attestées, même si la superposition des deux premières figures est ici sinon originale, du moins singulière étant donné le relatif espacement des groupes : dans les mêlées de combattants, plus ou moins denses selon les époques (et les supports), lorsque l’un d’entre eux saisit la chevelure de son ennemi(e) pour l’entraîner à terre, les deux protagonistes sont généralement figurés côte à côte¹⁸. Néanmoins les batailles représentées sur le socle du mausolée des *Iulii* à Glanum, dont les acteurs sont sculptés sur plusieurs assises de grand appareil, fournissent des exemples d’une telle superposition, qui

également sur des décors de terre cuite, notamment des « plaques Campana » (Paris, Musée du Louvre, inv. S 903 : H. VON ROHDEN, H. WINNEFELD, *Architektonische römische Tonreliefs der Kaiserzeit, Die antiken Terrakotten IV 1*, 1911, p. 121, 301 pl. CXXIX), mais aussi de petits bronzes (Bonn, Rheinisches Landmuseum, inv. 159 - R. MENZEL, *Römische Bronzen. Rheinisches Landesmuseum Bonn*, 1969, n° 25 p. 38).

17. On notera en effet l’importante différence de hauteur entre la tête du combattant masculin et celle de l’Amazone.

18. Voir notamment les « couples » formés d’un cavalier et d’un combattant à pied : Rome, Musées Capitolins, inv. 726 ; D. GRASSINGER, *Die mythologischen Sarkophage, I. Achill, Adonis, Aeneas, Aktaion, Alkestis, Amazonen* (DAI. *Die antiken Sarkophagreliefs, XII, 1*), Berlin 1999, cat. 94 p. 237, pl. 92 ; Paris, Louvre Ma 262 : *ibid.*, cat. 95 p. 237-238, pl. 95, 4.

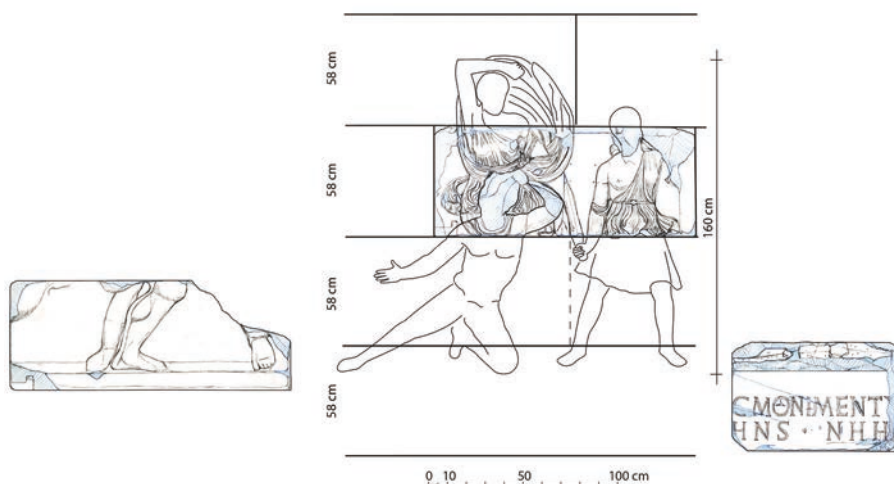


Figure 9 : proposition de restitution des figures à partir du relief aux Amazones de Toulouse, 1/40 (A. Badie).

s'accompagne d'un « allongement » irréaliste des figures situées à l'arrière-plan. Sur le monument de Toulouse, la dynamique des figures incite à représenter le second personnage féminin comme s'apprêtant à frapper, sans restituer précisément l'arme (qui pourrait être une double hache).

Il est également possible de préciser la position de l'Amazone située à droite du relief : si, comme nous l'avons suggéré, elle était figurée debout, sa jambe droite était tendue et son genou gauche plié ; le geste précis de la main tenant l'épée et du bras gauche levé tenant le



Figure 10 : Paris, Musée du Louvre – élément de frise du temple d'Artémis à Magnésie du Méandre : Amazones se protégeant avec leur bouclier.

bouclier est loin d'être fréquent¹⁹. En outre le mouvement des cheveux à l'arrière de la tête, tout comme la tension et le mouvement des muscles du cou, suggèrent que son regard fixait un adversaire situé face à elle, peut-être en hauteur. Elle esquissait un mouvement de protection avec son bouclier, qui cache en grande partie son bras gauche : là encore, on rencontre ponctuellement des compositions qui, sans être identiques, sont très proches de celle retenue à Toulouse – notamment à l'*Artemision* de Magnésie du Méandre, dont la frise offre l'un des plus vastes répertoires figuratifs d'amazonomachie antique²⁰ (fig. 10). Ces indices suggèrent qu'elle ne constituait pas une figure isolée permettant de clore la composition à droite : au contraire, la présence d'un autre attaquant est très vraisemblable, peut-être un cavalier, ce qui expliquerait le mouvement de la tête : nous serions alors en présence d'une adaptation d'un motif fréquent sur les sarcophages impériaux, relevant du « groupe K » de la typologie établie par D. Grassinger²¹, privé de la figure intercalaire de l'Amazone blessée aux pieds du cavalier grec (fig. 11). Si tel est le cas, il convient d'adjoindre un autre ensemble à la restitution, ce qui porterait à neuf le nombre minimal de blocs permettant de constituer la scène centrale, auxquels il faut ajouter une autre série de six blocs pour recomposer le groupe de combattants dont seuls les pieds sont conservés. Au total, la composition iconographique impose donc de restituer un minimum de douze (pour restituer aux seuls personnages avérés leur silhouette complète sur trois assises) et un maximum de dix-huit blocs (avec les compléments possibles, comme un cavalier, et une restitution sur quatre assises) – et ce même s'il n'est pas nécessaire de restituer un appareil parfaitement régulier et des blocs ayant tous la même longueur. Quoi qu'il en soit, pareille composition renvoie à un monument considérable et sans doute extrêmement coûteux étant donné le matériau choisi.



Figure 11 : Rome, Museo Pio-Clementino, inv. 896 – amazonomachie sur un sarcophage
(© Jastrow, Wikimedia Commons).

19. Voir notamment l'Amazone à l'extrémité droite du sarcophage d'Ostie conservé au Musée de Toronto, Royal Ontario Museum, inv. 947.26 : D. GRASSINGER, *op. cit.* n. 18, cat. 114 p. 245, pl. 107, 2 (2^e moitié du II^e s. ap. J.-C.), dont le bras droit brandit une lance en direction de l'ennemi.

20. A. DAVESNES, *La Frise du temple d'Artémis à Magnésie du Méandre : catalogue des fragments du Musée du Louvre*, Paris 1982, plaque n° 10 p. 44-45, fig. 19-2 ; plaque n° 21 p. 82-83, fig. 55-1.

21. D. GRASSINGER, *op. cit.* n. 18, fig. 1 p. 141 (« Groupe K ») et p. 148-149 ; voir notamment le sarcophage du Vatican, Cortile del Belvedere, inv. 896 : *ibid.*, cat. 101 p. 240, pl. 97-2.

2. – DE QUEL TYPE DE MONUMENT CES RELIEFS PROVIENNENT-ILS ?

2.1. – L'HYPOTHÈSE TRADITIONNELLE : LE DÉCOR D'UN TEMPLE

C'est en raison de l'ambition monumentale et décorative d'un ensemble en *opus quadratum* de marbre orné de reliefs d'une haute qualité d'exécution que s'est imposée l'idée d'une appartenance de ces blocs au décor d'un édifice public de première importance. M. Labrousse envisageait prudemment trois hypothèses de restitution : « les latéraux d'un autel gigantesque, la frise ou le fronton d'un temple de style classique²² ». La proposition qui a connu la plus grande fortune est indéniablement celle de l'édifice religieux et plus précisément d'un temple d'Athéna. C'est aussi la plus ancienne, puisqu'elle a été avancée dès 1623 par J. Catel²³, témoin oculaire de la découverte : la mise au jour au gué du Bazacle de corniches « à têtes de hiboux » et d'une statue drapée attribuée à Athéna (sans qu'aucun attribut caractéristique ne soit mentionné²⁴), l'épithète de Palladienne dans la titulature coloniale de *Tolosa*, enfin le lien existant entre Athènes, Athéna et le mythe des Amazones semblaient constituer un faisceau à la fois convergent et cohérent d'indices susceptibles de l'étayer. Dans l'historiographie la plus récente, l'attribution à un temple est présentée comme l'hypothèse la plus vraisemblable, même s'il subsiste une hésitation sur la fonction précise d'une telle composition au sein du monument : le décor d'un fronton ou la frise d'un temple ont été tour à tour envisagés²⁵.

La perte irrémédiable de tout contexte archéologique, fût-il secondaire, impose de s'appuyer sur la seule analyse formelle de ce qui nous est parvenu : or, à y regarder de près, cette hypothèse présente plusieurs difficultés importantes, tant au plan de la typologie monumentale qu'au plan de l'iconographie.

2.2. – DIFFICULTÉS POSÉES PAR CETTE INTERPRÉTATION

En premier lieu, l'attribution à une frise de temple peut être résolument écartée, car on ne connaît pour ce type d'édifice aucun exemple d'entablement dont la frise se développe sur trois voire quatre assises de blocs et dont la hauteur atteindrait 1,80 m. Pour mémoire, la hauteur de la frise de la Maison Carrée de Nîmes n'excède pas 57 cm²⁶, ce qui correspond aux

22. M. LABROUSSE, *op. cit.* n. 4, p. 433.

23. J. CATEL, *Mémoires de l'Histoire du Languedoc*, 1629, paru en 1633, Toulouse, p. 13-124. On trouve sa description commodément reproduite dans l'article d'H. MOLET, *loc. cit.* n. 4, p. 30.

24. H. MOLET, *loc. cit.* n. 4, p. 24 n. 16 : « Les raisons de cette attribution restent énigmatiques. En toute logique, seule une statue du type Palladion – femme portant l'égide à son épaule – aurait été susceptible de la permettre ».

25. D. CAZES, *loc. cit.* n. 4, p. 135-136 ; *Id.*, *Le Musée Saint-Raymond. Musée des antiques de Toulouse*, Toulouse 1999, p. 40 ; J.-M. PAILLER, « *Palladia Tolosa* » dans J.-M. PAILLER dir., *Tolosa : nouvelles recherches sur Toulouse et son territoire dans l'Antiquité*, Rome 2002, p. 298 et R. SABLAYROLLES, M.-L. MARAVAL éd., *Guide archéologique de Midi-Pyrénées : 1000 av. J.-C.-1000 ap. J.-C. : monuments, musées et itinéraires ouverts au public*, Bordeaux 2010, p. 360 ; D. CAZES, « Les éléments architectoniques et sculptés du centre civique de Tolosa » dans A. BOUET dir., *Le forum en Gaule et dans les régions voisines*, Bordeaux 2012, p. 127-139.

26. R. AMY, P. GROS, *La Maison Carrée de Nîmes*, Paris 1979, vol. II, pl. 34.

dimensions d'une seule assise des blocs de Toulouse ici étudiés ; celle de l'Amazonomachie du temple de Magnésie du Méandre, déjà citée, est de 81 cm.

L'attribution à un fronton assisé semble davantage recevable. Néanmoins, une fois de plus, les parallèles de frontons en marbre sculptés en haut-relief font défaut, du moins en Gaule : ainsi, ceux des temples de Narbonnaise les mieux préservés – la Maison Carrée, de nouveau, et le temple de Vienne – sont dépourvus de décor sculpté.

Par ailleurs, le lien entre le thème figuratif et Pallas-Athéna ne présente aucun caractère de nécessité. Si on s'en tient aux grandes amazonomachies ou gigantomachies attestées comme décors de temples, on observe qu'elles ne renvoient pas exclusivement à la geste de la déesse : elles ornent les frises du temple d'Apollon à Érétrie, de l'Artémision à Magnésie du Méandre, du temple d'Apollon Epicourios à *Bassae*. En Gaule, le seul parallèle d'amazomachie en marbre n'appartient pas à un temple, mais à un théâtre, celui d'Orange : sa hauteur complète n'excédait pas 45 cm²⁷.

Enfin, de même que le Mausolée d'Halicarnasse²⁸ – fréquemment cité par les études sur le relief de Toulouse, mais sans conséquence sur l'identification du monument²⁹ – et l'herôon de Trysa³⁰ proposent des usages funéraires précoces du motif, l'immense majorité des amazonomachies romaines relève de la sphère sépulcrale : on pense en particulier à la série très fournie des sarcophages des second et troisième siècles ap. J.-C., âge d'or du « *Schlachtsarkophag*³¹ » (fig. 8 et 11).

2.3. L'HYPOTHÈSE D'UN MAUSOLÉE

En Gaule comme ailleurs, hormis la frise du théâtre d'Orange, les amazonomachies attestées appartiennent à des monuments funéraires. Plus encore : toutes présentent avec les reliefs de Toulouse des affinités à la fois formelles et iconographiques indéniables, de sorte que l'hypothèse d'une appartenance de ces derniers au décor d'un mausolée n'en paraît que plus vraisemblable.

Attachons-nous tout d'abord à la présentation même du relief, et à sa complexe *ordinatio* sur une multiplicité de blocs contigus formant une scène unitaire. Les jalons les plus précieux pour l'étude du développement de ce type d'agencement dans les provinces gauloises sont d'une part le mausolée des *Iulii* à Glanum, d'autre part les monuments funéraires de Narbonne.

27. N. et M. JANON, M. KILMER, « Les Frises d'Orange : le pouvoir mis en scène » dans *Spectacula II. Le théâtre antique et ses spectacles (Actes du colloque tenu au Musée archéologique Henri Prades de Lattes les 27, 28, 29 et 30 avril 1989)*, Lattes 1992, p. 149-162.

28. G. DONNAY, « L'amazonomachie du mausolée d'Halicarnasse », *AC* 26, 1957, p. 383-403.

29. D. CAZES, *loc. cit.*, n. 4, p. 135.

30. F. EICHLER, *Die Reliefs Des Heroon Von Gjolbaschi-Trysa*, Vienne 1950 ; A. LANDSKRON, *Das Heroon von Trysa: Ein Denkmal in Lykien zwischen Ost und West : Untersuchungen zu Bildschmuck, Bauform und Grabinhaber*, Vienne 2015.

31. Voir notamment B. ANDREAE, *Motivgeschichtliche Untersuchungen zu den römischen Schlachtsarkophagen*, Berlin 1956.

Le premier – qui est aussi le plus ancien³² – présente le double avantage d'être complet et de figurer notamment des scènes de bataille : le soubassement du *monumentum* que P. Gros qualifie de « cénotaphe en forme d'herôon³³ » est en effet orné de quatre panneaux historiés présentant sous les espèces d'un combat héroïque des scènes qui évoquent à n'en pas douter un épisode de la vie du défunt. Ces reliefs ont suscité de nombreux travaux : on doit en particulier à G.-Ch. Picard d'y avoir reconnu la transposition de compositions hellénistiques présentes sur des urnes étrusques et illustrant le combat d'Achille et Troilos³⁴. En réalité, on trouve dans ces scènes une combinaison de figures empruntées à une multiplicité de combats mythologiques ou héroïques : cet « éclectisme des références plastiques³⁵ » est caractéristique des productions romaines de l'époque tardo-républicaine. Or parmi les combattants, on reconnaît une Amazone blessée tombant de son cheval³⁶. Le recours à l'iconographie du mythe sert ici la célébration magnifiée d'une *virtus* à la fois personnelle et familiale, sanctionnée par une victoire dont la figure allégorique porteuse de trophée est d'ailleurs intégrée à la scène : c'est en effet en vertu de cet épisode victorieux que le défunt avait acquis la citoyenneté romaine. Plus précisément encore, la référence aux combats contre les Amazones situait l'affrontement décisif dans la partie orientale de l'empire – une allusion à la campagne de 47 av. J.-C. contre le fils de Mithridate et à la bataille de Zéla a été envisagée avec de bons arguments³⁷.

Les combats des reliefs de Glanum et de Toulouse diffèrent néanmoins par leur style : la composition des premiers se signale par une densité et une complexité, héritées des modèles hellénistiques ayant transité par l'Italie tardo-républicaine, qu'on ne retrouve pas à Toulouse, où les figures se détachent nettement les unes des autres, sur un fond lisse. Cette formule plus « classicisante » renvoie aux plus anciennes attestations sépulcrales du motif et n'est pas sans évoquer la célèbre amazonomachie du sarcophage de *Soloi* aujourd'hui à Vienne, dont la réalisation remonte à la seconde moitié du IV^e siècle av. J.-C.³⁸. En revanche, la *dispositio*

32. A. ROTH-CONGÈS, « Pour une datation triumvirale du mausolée des *Iulii* à Glanum » dans V. GAGGADIS-ROBIN, A. HERMARY, M. REDDÉ, Cl. SINTÈS éd., *Les ateliers de sculpture régionaux : techniques, styles et iconographie (Actes du X^e colloque international sur l'art provincial romain – Arles et Aix-en-Provence, 21-23 mai 2007)*, Aix-en-Provence-Arles 2009, p. 59-70.

33. P. GROS, « Le mausolée des *Iulii* et le statut de Glanum », *RA* 1986, p. 68.

34. G.-CH. PICARD, « Sculptures du Mausolée des *Iulii* », *BSAF* 1963, p. 32.

35. P. GROS, « Note sur deux reliefs des 'Antiques' de *Glanum* : le problème de la romanisation », *RAN* 14, 1981, p. 166.

36. Pour un résumé des débats sur l'identification de cette figure, cf. P. GROS, *loc. cit.* n. 33, n. 53 p. 166.

37. *Ibid.*, p. 167 et plus récemment X. DELESTRE, Fr. SALVIAT, J.-C. GOLVIN, *Le Mausolée de Saint-Rémy de Provence. Les Iulii, Jules César et la bataille de Zéla*, Paris 2015. Les auteurs proposent en outre de reconnaître César lui-même dans le guerrier qui désarçonne l'Amazone en saisissant sa chevelure ; son visage, totalement détruit, est restitué à partir du buste présumé d'Arles ; sur cette hypothèse qui ne saurait convaincre, voir E. Rosso, « César et le buste du Rhône, quatre ans après » dans V. GAGGADIS-ROBIN, P. PICARD éd., *La sculpture romaine en Occident : nouveaux regards. Actes des Rencontres autour de la sculpture romaine (2012)*, Aix-en-Provence 2016, p. 59.

38. Vienne, Kunsthistorisches Museum, Antikenabteilung, inv. I 169 : W. SEIPEL Hrsg., *Meisterwerke der Antikensammlung. Kurzführer durch das Kunsthistorische Museum*, vol. 4, Vienne 2005, cat. n° 15, p. 56.

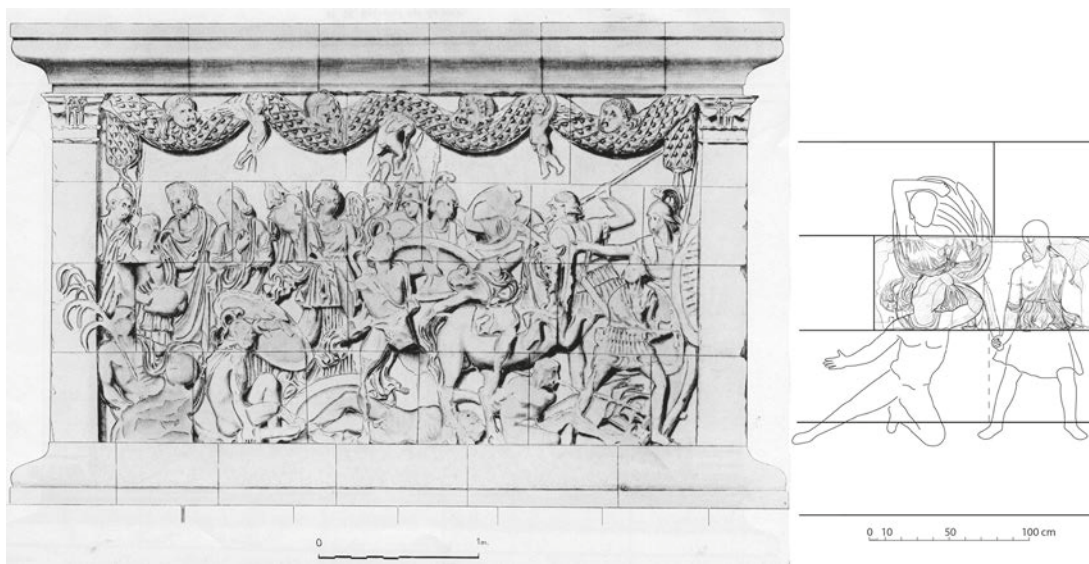


Figure 12 : Glanum, mausolée des *Iulii*, bas-relief est du socle (J. BRUCHET dans Rolland, 1969, pl. 27) et Amazonomachie restituée de Toulouse (A. Badie).

des figures en relief sur une structure en grand appareil est commune aux deux monuments de Narbonnaise – et caractéristique de l'architecture funéraire monumentale des débuts du principat dans la Province : on observe un même étagement des figures sur quatre assises superposées d'une hauteur moyenne de soixante centimètres (fig. 12). Les vestiges du mausolée de Saint-Julien-lès-Martigues³⁹ (fig. 13) offrent un autre exemple de podium « historié » de dimensions comparables⁴⁰.



Figure 13 : Saint-Julien-lès-Martigues, chapelle – Reliefs appartenant à un mausolée (cliché J. Poggi, Flickr, licence CC-BY-NC-ND 2.0).

39. E. ESPÉRANDIEU, *op. cit.* n. 9, n° 104 ; F. BENOIT, « Le bas-relief de Saint-Julien-lès-Martigues (Bouches du Rhône) », *Gallia* 6, 1948, p. 171-175 ; F. GATEAU, « Le mausolée de Saint-Julien-lès-Martigues (Martigues, Bouches-du-Rhône) : relecture iconographique et contexte archéologique », *Bulletin Archéologique de Provence* 25, 1996, p. 59-68 ; U.-W. GANS, « Das Familienrelief am Mausoleum von Saint-Julien-lès-Martigues » dans C. FRANEK, S. LAMM, T. NEUHAUSER, B. POROD, K. ZÖHRER éd., *Thiasos. Festschrift für Erwin Pochmarski zum 65. Geburtstag*, Vienne 2008, p. 277-290.

40. La hauteur des assises oscille entre 51 et 55 cm.

À Narbonne, les centaines de blocs inscrits et sculptés remployés dans le rempart moderne de la ville témoignent également de la large diffusion, dans la capitale provinciale, des tombeaux ou autels monumentaux ornés de reliefs de grande taille composant des scènes complexes sur trois assises au minimum. Des tentatives de restitution assistée par ordinateur⁴¹, proposées dès les années 1980 et donc pionnières par la démarche mise en œuvre⁴², ont averti des difficultés méthodologiques inhérentes à ce genre d'exercice : le module récurrent des blocs et l'adaptation des mêmes cartons à des sujets variés avaient alors « suggéré » des rapprochements qui n'étaient pas pertinents au plan iconographique. La prédilection des sculpteurs et commanditaires narbonnais pour les thèmes empruntés à la vie civique – sacrifices, processions, scènes de tribunal – est très nette et les seules scènes de bataille attestées peuvent être identifiées comme des combats de gladiateurs, commémorant les *munera* financés par les défunts⁴³. On y trouve des personnages de très grand format se protégeant des assauts de leurs adversaires avec leur bouclier. Des frises d'armes conservées en grand nombre comportent peltes et doubles haches⁴⁴, caractéristiques des amazonomachies et plus généralement des panoplies de type oriental : elles pourraient avoir couronné ces combats de gladiateurs, même si d'autres solutions sont envisageables. Ces parallèles sont particulièrement précieux en ce qu'ils témoignent de la diffusion, dès les dernières décennies avant le changement d'ère, en Narbonnaise occidentale, de « mégalographies » sculptées dans la sphère funéraire. Enfin, on a maintes fois noté un trait de facture récurrent, celui de la cernure des contours du relief, dont on aurait à Toulouse une version marmoréenne, techniquement plus ardue⁴⁵.

Un dernier parallèle iconographique nous conduit hors de Narbonnaise, à Nantes, où le soubassement du rempart tardo-antique remployait notamment quatre blocs issus d'un même mausolée en calcaire⁴⁶. Une fois de plus, on observe une même organisation du relief : deux blocs jointifs appartenant à l'assise supérieure de la composition figuraient un guerrier cuirassé, casqué et armé d'un bouclier circulaire, perçant de sa lance le flanc d'une Amazone qui le poignarde en retour (fig. 14). Un troisième bloc, naguère rapproché du buste de l'Amazone, accueillait en réalité une seconde figure féminine dont seul un pan du *chiton* est conservé : il

41. F. WIDEMANN, J. LEBLANC, « Reconstitution de scènes à personnages provenant de monuments élevés en grand appareil de la cité gallo-romaine de Narbonne », *DHA* 8, 1982, p. 339-361.

42. Voir en particulier M. JANON, « Note préalable à l'étude des collections lapidaires de Narbonne. À propos de deux articles récents », *DHA* 11, 1985, p. 771-783.

43. Notamment Narbonne, Narbo Via, n° 869.324.528 ; E. ESPÉRANDIEU, *op. cit.* n. 9, n° 598 ; n° 869.324.529 = E. ESPÉRANDIEU, *op. cit.* n. 9, n° 602 ; n° 873.1.5 = E. ESPÉRANDIEU, *op. cit.* n. 9, n° 218 ; n° 873.1.4 = E. ESPÉRANDIEU, *op. cit.* n. 9, n° 604.

44. Sur la série des frises d'armes, voir la contribution de M. JANON, « Le lapidaire de l'église Lamourguier » dans É. DELLONG, *Carte archéologique de la Gaule, 11/1, Narbonne et le Narbonnais*, Paris 2002, p. 158-163 et l'inventaire complet demeuré inédit de C. SAUGON, *Les frises et amas d'armes de Narbonne*. Aix-en-Provence, Université de Provence Aix-Marseille, 2 vol., 2013 (mémoire de Master).

45. Cf. *supra* n. 11.

46. Nantes, musée Dobrée, inv. 849.1 à 4 ; Y. MALIGORNE, *L'architecture romaine dans l'ouest de la Gaule*, Rennes 2006, p. 98-102.



Figure 14 : Nantes, Musée Dobrée, relief aux Amazones
(cliché Ch. Hémon, musées départementaux de Loire-Atlantique).

s'agissait probablement d'une cavalière, puisqu'on distingue le départ du cou d'un cheval. Un cerne en soulignait là encore le contour et les traces d'arrachement parfaitement visibles à la surface du bloc correspondent au plus fort relief des jambes de l'Amazone et du corps du cheval. Il semblerait même que la figure féminine, selon un schéma attesté par ailleurs⁴⁷, chevauchait sa monture à l'envers, de manière à mieux attaquer son ennemi. Un dernier bloc figure un guerrier nu, vu de dos, qui appartenait à un troisième groupe : comme à Toulouse, il est donc possible de restituer une scène d'une plus grande ampleur encore, comportant plusieurs couples de combattants. Ainsi, les confrontations les plus pertinentes, qu'elles soient relatives aux dimensions, à l'organisation des reliefs, à l'iconographie ou au style, renvoient sans ambiguïté à l'architecture monumentale funéraire de Narbonnaise et dans une moindre mesure des Trois Gaules.

L'hypothèse d'un monument funéraire a certes de quoi surprendre étant donné le matériau, l'ampleur et la qualité de la réalisation. En effet, en Gaule, aucun monument funéraire en grand appareil ne semble employer aussi massivement le marbre dans ses élévations. Pourtant, la proposition peut selon nous être étayée par un rapprochement avec un bloc inscrit⁴⁸ de Toulouse même, qui présente des caractéristiques formelles très comparables aux deux blocs sculptés évoqués précédemment (fig. 15 et 16). Il a été découvert en 1863 sur la rive gauche de la Garonne, « dans la prairie des Filtres » d'après J. Sacaze⁴⁹, donc en amont du gué du Bazacle (fig. 1) ; sa partie arrière, très usée, dénote un séjour prolongé dans l'eau⁵⁰. Or on sait par ailleurs que, dans la deuxième moitié du XVII^e siècle, la construction du quai de l'actuel

47. Un splendide exemple provient de la frise du Mausolée d'Halicarnasse : Londres, British Museum, inv.1865,1211.4 : https://www.britishmuseum.org/collection/object/G_1865-1211-4.

48. Toulouse, Musée Saint-Raymond, inv. 31012 - *CIL*, XII, 5397 ; R. SABLAYROLLES dans *Palladia Tolosa*, *op. cit.* n. 4, n° 257 p. 164, fig.

49. J. SACAIZE, *Inscriptions antiques des Pyrénées*, Toulouse 1892, n° 22 p. 67-68.

50. *Ibid.*

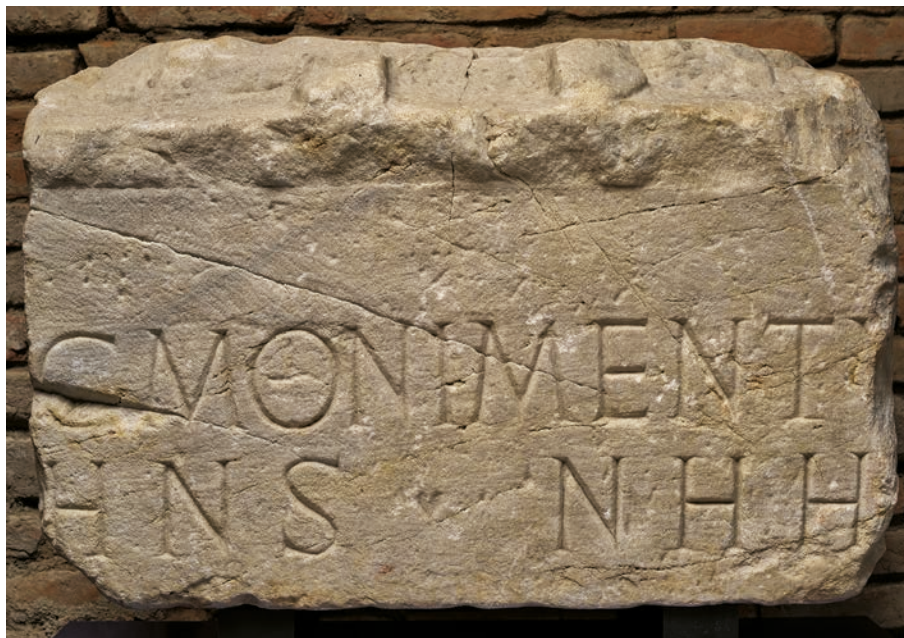


Figure 15 : Toulouse, musée Saint Raymond, Ra 15 (31012) – bloc en marbre blanc portant une inscription funéraire (cliché D. Martin).

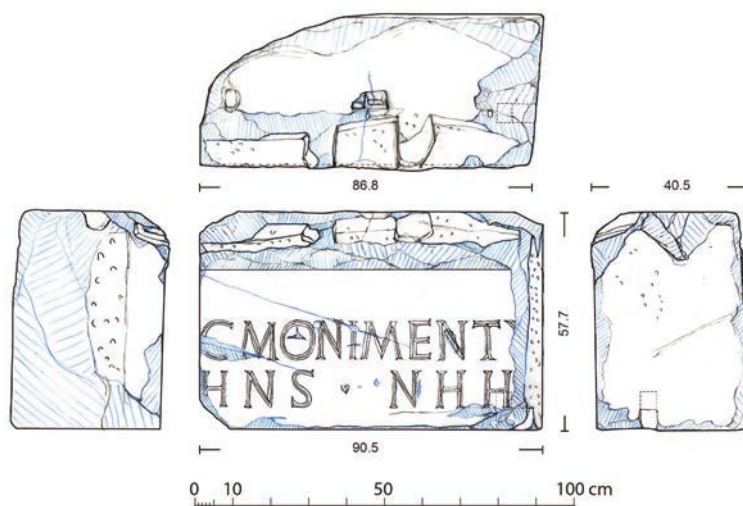


Figure 16 : Toulouse, musée Saint Raymond, Ra 15 (31012) (relevé et dessin, A. Badie avec la collaboration de S. Béraud, 1/20).

cour Dillon, au-dessus de la prairie des Filtres, a utilisé des blocs découverts dans la Garonne : le rapprochement est donc légitime. Ses dimensions ne le contredisent en rien, puisque sa hauteur (58 cm) est identique à celle du bloc aux Amazones⁵¹. Enfin, il présente lui aussi, à la face de joint, une cavité coudée pour pince à crochet.

Le texte est gravé sur deux lignes : à la seconde, on trouve l'abréviation de la formule *h(eredes) n(on) s(equetur) n(ec) h(eredes) h(eredum)*. Le texte paraît centré, il est donc peu mutilé : seules manquent les deux premières lettres au début du mot *[ho]c*, qui était gravé sur le bloc contigu à restituer à gauche, tandis qu'un troisième bloc à droite accueillait le M final de *monumentu[m]*. La formule rappelait l'inviolabilité dont bénéficiait la concession en vertu du droit testamentaire ; le formulaire est ancien et bien attesté en Narbonnaise, dans la capitale même, autour du changement d'ère, ce qui concorde avec la forme archaïsante *monimentum*⁵². En revanche, cet ensemble ne comportait pas le nom du propriétaire, qu'il faut restituer sur d'autres blocs encore – et peut-être à un autre emplacement sur le monument.

Les cavités visibles sur le lit d'attente semblent être principalement des scellements d'agrafe et des mortaises liées à la mise en place des blocs de l'assise supérieure. En revanche, ce sont bien les deux pieds d'un personnage représenté debout et de face qui se développent en haut relief sur les dix centimètres supérieurs du bloc. Une telle composition concorde avec la restitution proposée pour l'amazonomachie, où la mise en page des figures complètes impose que ces dernières se « prolongent » sur la partie sommitale de l'assise inférieure (fig. 9).

Ces données convergentes – matériau, lieu de découverte, état de conservation, composition et iconographie, dimensions et technique de mise en œuvre – autorisent le rapprochement : l'ensemble pourrait avoir appartenu à un mausolée monumental comportant diverses scènes sculptées, dont une amazonomachie et au moins une figure en pied (un portrait ?). Dans ce cas, l'inscription dédicatoire pourrait avoir couronné les panneaux sculptés, la formule juridique étant au contraire gravée en partie basse du monument. Cette hypothèse paraît tout aussi recevable que l'attribution à un temple.

En réalité, c'est du chef-lieu et du territoire des Convènes que proviennent des indices décisifs à l'appui de notre proposition. En effet des dizaines de blocs antiques, de dimensions souvent imposantes, ont été remployés dans l'église Saint-Just de Valcabrière ; ils accueillent des inscriptions, mais aussi des reliefs de grande qualité – rinceaux, pilastres, masques théâtraux, frises d'armes. Sculptés dans du marbre de Saint-Béat, ils ont longtemps été pour cette raison considérés comme des *membra disjecta* de monuments publics de *Lugdunum Convenarum* : arc « de triomphe » pour les frises d'armes, théâtre pour les masques... Néanmoins, comme l'avaient déjà proposé B. Bernard et R. Lizop et ainsi que l'ont confirmé plusieurs travaux récents⁵³, une destination funéraire est beaucoup plus probable : d'amples

51. Dimensions du bloc : L. 87 cm, Ht. 58 cm et prof. 41 cm ; hdl = 0,097 à 0,10 cm.

52. R. SABLAYROLLES, *loc. cit.* n. 46, p. 164 ; *Id.*, dans J.-M. PAILLER dir., *op. cit.* n. 25, p. 284.

53. Voir déjà R. LIZOP, « Vestiges d'un mausolée gallo-romain à Saint-Just de Valcabrière », *Revue du Comminges* 70, 1957, p. 137-142 et beaucoup plus récemment B. FORNASIER, *Les fragments architecturaux des arcs triomphaux en Gaule romaine*, Besançon 2003, p. 125-127, pl. XXVI ; J.-L. SCHENK-DAVID, *Dis manibus*.

séries iconographiques attestées en Narbonnaise (dans la capitale provinciale, déjà évoquées, mais aussi à Béziers ou à Arles) offrent des parallèles particulièrement probants.

Un ensemble cohérent de blocs, dont une partie fut extraite de l'église Saint-Just pour être transférée au musée Saint-Raymond de Toulouse, a particulièrement retenu l'attention : ils appartiennent à un même entablement dont la frise de belle facture accueille, outre des figures de barbares enchaînés, des amas d'armes comportant peltes et haches bipennes⁵⁴ (fig. 17). L'univers référentiel lié aux combats des Amazones est donc bien attesté dans la sculpture funéraire monumentale de la région ; surtout, cette série apporte la preuve de l'existence d'imposants mausolées dotés d'un entablement et, pour certains, d'une élévation en marbre. L'hypothèse selon laquelle ces blocs auraient été arrachés à l'important massif maçonné connu sous le nom de « Marroc de Herrane », proposée dès la fin du XIX^e siècle par B. Bernard⁵⁵ est, pour reprendre la formule de J.-L. Schenck, « enthousiasmante⁵⁶ » mais invérifiable en l'état actuel de la documentation. Les relevés réalisés avant sa destruction au début du XX^e siècle permettaient de conclure à la présence d'un parement de grands blocs, dont l'identification semble difficilement contestable⁵⁷.



Figure 17 : Toulouse, musée Saint-Raymond, musée d'archéologie de Toulouse, inv. Ra 222a et b – frise d'armes en marbre blanc, provenant de Saint-Bertrand-de-Comminges (cliché C. Nourrit).

Images et expressions de la mort dans le Comminges antique, Saint-Gaudens 2016, p. 30-34, 86-95.

54. J.-L. SCHENCK-DAVID a en outre relevé la présence d'un casque de gladiateur qui rapproche la composition des exemplaires narbonnais : J.-L. SCHENCK-DAVID, *op. cit.* n. 53, p. 88.

55. B. BERNARD, « Découvertes archéologiques à Saint-Bertrand-de-Comminges, Valcabrière et Barsous », *Revue de Comminges* 6-1, 1891, p. 1-14 et 81-89.

56. J.-L. SCHENCK-DAVID, *op. cit.* n. 53, p. 90.

57. Des prospections géophysiques réalisées dans le cadre d'un programme de recherches sur les ensembles funéraires situés dans la périphérie *Lugdunum* des Convènes ont permis de retrouver l'emprise du monument (11 x 13 m) qui a pu être fouillée, ainsi que ses abords : W. VAN ANDRINGA, « Face à la ville : le mausolée d'Herrane à Saint-Bertrand-de-Comminges/*Lugdunum* des Convènes (Haute-Garonne) », *Gallia* 76-1, 2019, p. 55-70.

3. – TYPOLOGIE MONUMENTALE : PROPOSITIONS

Est-il possible d'aller au-delà de ces premiers rapprochements et de comprendre à quel type de monument funéraire ces blocs appartenaient ?

Un premier obstacle majeur réside dans la très grande diversité de l'architecture funéraire, maintes fois relevée : elle échappe et résiste à toute tentative de catégorisation, de sorte que le risque est grand de restituer un « monstre architectural » à partir d'un nombre aussi réduit de fragments, surtout en l'absence de données précises sur le « paysage funéraire » de l'antique *Tolosa*. Comme dans beaucoup de *civitates* de la Province, aucun monument ne nous est parvenu dans un état de conservation satisfaisant. En regard de collections lapidaires telles que celle de Narbonne, de Bordeaux ou de Saintes, les fragments architecturaux sont relativement peu nombreux à Toulouse⁵⁸. Les monuments romains de la ville y ont comme ailleurs subi l'action des récupérateurs des époques postérieures : il suffit pour s'en convaincre de constater l'état de fragmentation des débris issus des fouilles de la place Esquirol, qui correspond à l'emplacement du forum antique : comme l'a rappelé D. Cazes, les blocs semblent avoir été débités sur place et emportés pour être réemployés, de sorte que seules ont été retrouvées les parties saillantes des décors, qui ont été abattues⁵⁹.

Néanmoins, si l'on prend soin d'éviter la tentation du « patchwork », on ne peut évacuer de la discussion les deux cents blocs de calcaire conservés dans les fondations du rempart tardif de l'Institut Catholique de Toulouse⁶⁰ : ils constituent les vestiges d'au moins trois ou quatre monuments funéraires datant vraisemblablement des années autour du changement d'ère. Or ces monuments s'inscrivent dans la typologie des tombeaux « turriciformes », qui comportent un ou deux niveaux au-dessus d'un socle. Le célèbre tombeau d'A. *Murcius Obulaccus* à Sarsina constitue un bon parallèle aux monuments funéraires à édicule démontés puis réemployés dans le rempart toulousain⁶¹ ; la confrontation entre le panneau sculpté aux Amazones et le mausolée de Glanum paraît conforter une attribution à ce type de monument bien représenté en Narbonnaise.

Un détail architectural apparemment secondaire, mais peut-être plus significatif qu'il n'y paraît au premier abord, permet d'envisager une hypothèse complémentaire. En effet, sur le bloc ayant conservé les pieds de deux combattants, le bandeau inférieur semble présenter une courbure concave très tendue qui permettrait de l'intégrer dans une construction d'une dizaine de mètres de diamètre (fig. 5). Bien que la longueur des deux autres blocs (amazonomachie et inscription funéraire fragmentaire) ne nous permette pas d'identifier de courbure comparable, nous sommes contraints de tenir compte de celle-ci. Or parmi les monuments funéraires de Narbonnaise, ce rayon de courbure ne constitue pas un *hapax* : il évoque en particulier

58. A. BADIE, « Le décor architectonique de Toulouse » dans J.-M. PAILLER dir., *op. cit.* n. 25, p. 269, 272.

59. D. CAZES, *loc. cit.*, dans A. BOUET dir., *op. cit.* n. 25, p. 127.

60. G. BACCABÈRE, *Le rempart antique de l'Institut catholique de Toulouse*, Toulouse 1974 ; A. BADIE, *loc. cit.* n. 58, p. 268-281.

61. S. AURIGEMMA, « I monumenti della necropoli romana di Sarsina », *BA* 1963, p. 1-107.

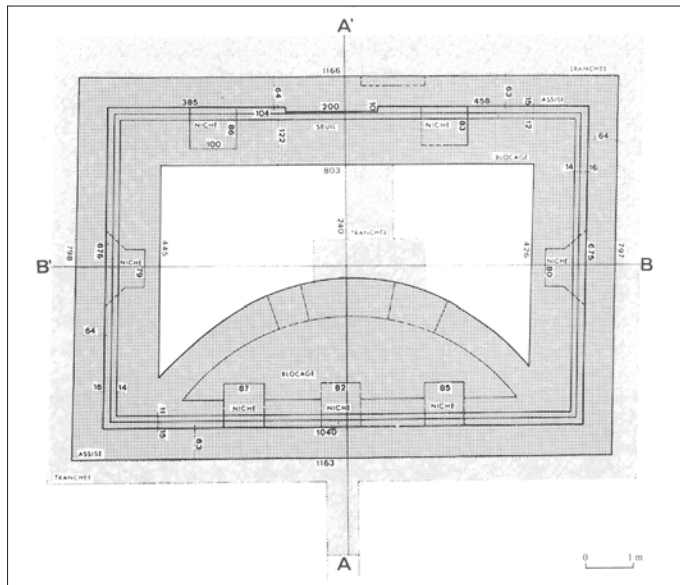


Figure 18 : le mausolée d'Andance (Ardèche) (d'après *La mort des notables en Gaule romaine*, Lattes 2002, p. 60).

l'exèdre curviligne du monument d'Andance (fig. 18).

Après avoir été étudié par Yves Burnand, ce monument a fait l'objet d'une étude de Jean-Claude Beal et Gérard Charpentier⁶² : il s'agit d'un monument rectangulaire du type « à chambre » présentant une imposante façade à exèdre sur podium, orientée vers le Rhône. Son parement en grand appareil de calcaire a été récupéré : n'est donc conservé que l'*opus caementicium* du blocage interne. Ce parement comportait au moins une douzaine d'assises d'une soixantaine de centimètres de hauteur en moyenne. Il est daté du I^{er} siècle par les techniques

de construction et par l'emploi de pierre du Midi, qui décline après la fin du I^{er} siècle. À la recherche de monuments comparables, Jean-Claude Beal notait que seul le monument de Philopappos à Athènes (fig. 19) constituait un parallèle probant pour le monument d'Andance. Ce tombeau⁶³, construit à l'époque de Trajan par un prince de la famille royale de Commagène qui jouissait de la citoyenneté athénienne, est l'œuvre d'un homme à la confluence des mondes grec, romain et oriental. Ce personnage effectua également un brillant *cursus* romain dont l'inscription funéraire retrace les principales étapes⁶⁴. De plan carré, le monument funéraire comprend une chambre funéraire surélevée et une façade tournée vers l'Acropole haute d'une quinzaine de mètres qui déploie trois registres concaves superposés. Son parement marmoréen comportait un niveau inférieur orné de trois grands panneaux figurés figurant une *pompa circensis*. Si par sa typologie monumentale, le monument de Philopappos peut être confronté avec profit au mausolée d'Andance, il peut l'être davantage encore au lacunaire monument de Toulouse du fait de son décor sculpté et de son matériau.

62. J.-CL. BÉAL, G. CHARPENTIER, « Nouvelles remarques sur le mausolée d'Andance (Ardèche) » dans J.-CH. MORETTI, D. TARDY éds., *L'architecture funéraire monumentale : la Gaule dans l'Empire romain, Actes du coll. de l'IRAA du CNRS et du musée archéologique Henri Prades, Lattes, 11-13 octobre 2001*, Paris 2006, p. 337-354.

63. D. E. E. KLEINER, *The Monument of Philopappos in Athens*, Rome 1983.

64. Sur le personnage et sa carrière, voir M.-F. BASLEZ, « La famille de Philopappos de Commagène. Un prince entre deux mondes », *DHA* 18, 1992, p. 89-101.



Figure 19 : Athènes, monument de Philopappos (clichés J.-Ch. Moretti).

CONCLUSION

S'il n'est pas question de proposer la restitution d'un monument du type de celui de Philopappos à Toulouse, l'attribution de l'amazonomachie fragmentaire, non plus à un temple, mais à un grand monument funéraire en marbre n'en est pas moins d'intérêt. Comme souvent, seule une infime section d'une scène beaucoup plus développée nous est parvenue, mais son iconographie et son mode de composition sont loin d'être inconnus dans l'architecture funéraire de Gaule, comme le prouvent les monuments de Glanum, Narbonne, Nantes et Andance. La présence à Toulouse même – et dans le même contexte topographique de surcroît – d'un bloc d'un format similaire, portant à la fois une inscription funéraire et les traces d'un relief, prouve qu'il existait dans la ville un ou des mausolée(s) en grand appareil de marbre de dimensions considérables.

Ses reliefs reproduisaient ou adaptaient des figures de répertoire et n'échappaient donc pas aux poncifs du genre, tout en présentant une qualité plastique remarquable et des singularités de détail tenant à la combinaison de motifs topiques entre eux. Si leur caractère « hellénisant » ou « classicisant » a été souligné par tous les commentateurs, il n'est nul besoin de justifier par un « hellénisme toulousain » la reprise d'un tel thème iconographique, intégré au répertoire figuratif de la *Provincia* dès la fin du I^{er} siècle av. J.-C. après avoir transité à l'époque tardo-républicaine par les monuments de l'aire étrusco-italique : des galatomachies pergaméniennes aux celtomachies

italiques et jusqu'aux scènes de combat gauloises, l'origine ethnique même des « barbares » a sans aucun doute constitué un puissant fil directeur dans la transmission des motifs.

Dans le cas de Toulouse, il est délicat de dégager la symbolique spécifique de ce parti iconographique sans connaître le thème des autres panneaux figurés (qui incluaient peut-être un portrait en pied du défunt) et surtout, l'identité du commanditaire. Une lecture « neutre » de la scène consisterait à y voir une exaltation relativement générique de la *uirtus* du défunt⁶⁵, voire une évocation plus symbolique encore du passage que constitue la mort, à travers la représentation d'un combat à l'issue fatale dans lequel sont engagées des figures relevant des images paradigmatiques de l'altérité barbare et orientale. Dans cette perspective, le combat des Amazones, au même titre que les autres combats « mythiques » (gigantomachie, centauiromachies) constitue une figure conceptuelle de l'altérité⁶⁶ et du passage de vie à trépas, autrement dit une image métaphorique de la condition mortelle.

Une seconde lecture consisterait au contraire à y voir, comme à Glanum, l'évocation par transposition dans la sphère mythologique d'un épisode de la vie du défunt, autrement dit l'actualisation du mythe dans une représentation biographique : on aurait donc pu vouloir évoquer des faits d'armes qui avaient eu pour théâtre la partie orientale de l'empire⁶⁷.

Ni le formulaire épigraphique ni les critères stylistiques, qui doivent être maniés avec une extrême précaution en milieu provincial, n'autorisent une datation précise : cependant on ne saurait exclure une date relativement haute, dans la première moitié du I^{er} siècle ap. J.-C., ce qui ne serait pas incompatible avec la date des parallèles iconographiques de Glanum et Narbonne – époque triumvirale pour l'un, augustéenne pour les autres⁶⁸.

On ne saurait toutefois en dire davantage sur le statut ou l'identité de celui qui avait choisi pour son mausolée un programme figuratif aussi ambitieux : si l'ampleur et le coût de la réalisation semblent à eux seuls renvoyer à une sphère de commanditaires de tout premier plan, l'importance du personnage serait confirmée par l'emplacement vraisemblable (ou présumé) de son *monumentum*, s'il était situé à la fois à proximité du rempart augusto-tibérien et près du gué qui permettait de traverser la Garonne en direction de l'Aquitaine. Au plus près de la ville, ce signal marmoréen d'une monumentalité exceptionnelle aurait alors également d'un emplacement particulièrement privilégié, propre à lui assurer la plus grande visibilité depuis les voies terrestres et fluviales.

65. P. ZANKER, *Mit Mythen Leben. Die Bilderwelt der römischen Sarkophage*, Munich 2004, p. 230-236, parle de « *Virtus* als Passepartout für Männertugend ».

66. T. HÖLSCHER, « Feindwelten, Glückswelten. Perser, Kentauren und Amazonen » dans *Gegenwelten. Zu den Kulturen Griechenlands und Roms in der Antike*, Munich 2000, p. 287-320.

67. M. Provost proposait d'ailleurs pour Nantes un marchand d'origine orientale pour justifier le choix du thème iconographique : M. PROVOST, *Le Val de Loire dans l'Antiquité*, Paris 1993, p. 140.

68. D. CAZES, *loc. cit.*, dans A. BOUET dir., *op. cit.* n. 25, p. 137, n. 14.

SOMMAIRE

DOSSIER :

MARBRES ET ARCHITECTURE À L'ÉPOQUE IMPÉRIALE

Yvan MALIGORNE, <i>Marbres et architecture à l'époque impériale : cinq études sur la Gaule narbonnaise</i>	395
Titien BARTETTE, <i>La parure marmoréenne de l'Arles augustéenne, âge d'or et expression du pouvoir</i>	403
Alain BADIE, Sandrine DUBOURG, Jean-Charles MORETTI, Dominique TARDY, <i>Les restaurations antiques des marbres de la scaenae frons du théâtre antique d'Orange</i>	427
Alain BADIE, Emmanuelle Rosso, <i>Des amazones en Gaule. Hypothèses sur un monument de Toulouse</i>	453
Elsa ROUX, <i>Usages décoratifs et architecturaux des « marbres » à Vasio Vocontiorum (Vaison-la-Romaine, Vaucluse) : les phases de la marmorisation d'une capitale secondaire de Narbonnaise</i>	477
Laura BARATAUD, <i>L'installation des placages de marbre dans l'Empire romain : variations régionales entre Rome, la Campanie et la Gaule</i>	501

ARTICLES :

Miguel REQUENA JIMÉNEZ, <i>La Conclamatio. Un rito funerario de protección</i>	519
Gauthier LIBERMAN, <i>Architecture et texte du thrène des Choéphores d'Eschyle</i>	537

CHRONIQUE :

Nicolas MATHIEU <i>et al.</i> , <i>Chronique gallo-romaine</i>	569
--	-----

LECTURES CRITIQUES

Manuela MARI, <i>La 'fisicità' del potere e le sue valenze simboliche</i>	573
Comptes rendus.....	585
Notes de lectures.....	691
Liste des ouvrages reçus.....	693
Table alphabétique par noms d'auteurs.....	697
Table des auteurs d'ouvrages recensés.....	701