UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

DU CÔTÉ DES VAINCUS : L'IMAGINAIRE DU MONSTRE MYTHOLOGIQUE DANS LA PEINTURE ITALIENNE DE LA RENAISSANCE

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN HISTOIRE DE L'ART

PAR
VÉRONIQUE BLAQUIÈRE

DÉCEMBRE 2020

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.10-2015). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Avant tout, un énorme merci au professeur Itay Sapir, mon directeur de recherche, pour son enthousiasme à épauler mon projet de recherche, et pour tous ses conseils judicieux, ses suggestions pertinentes et son soutien attentionné.

Je veux également dire merci aux professeurs du département d'histoire de l'art de l'Université du Québec à Montréal pour avoir su me transmettre leur passion envers le sujet avec éloquence et ferveur tout au long de mon parcours universitaire, notamment Eduardo Ralickas, Peggy Davis, et Dominic Hardy.

Un merci bien senti à tous mes ami.e.s et collègues de l'Université du Québec à Montréal, de l'Université de Montréal, et de l'équipe (présente et passée) d'accueil du Musée des beaux-arts de Montréal, pour les échanges, l'intérêt et les encouragements exprimés depuis le début.

Un merci tout particulier à Sonia Del Re du Musée des beaux-arts du Canada pour sa grande générosité et son temps avec l'aperçu et le matériel de l'exposition *Beautés monstrueuses*.

Merci du fond du cœur à mes parents pour leur support inébranlable, à mon frère pour avoir fait semblant de comprendre quand je lui parlais de mes recherches, et à Sophie et Aude pour m'avoir permis de décrocher un peu pendant les moments plus stressants.

Finalement, à défaut de remercier Dieu pour m'avoir donné une foi quelconque, je veux remercier les Dieux du panthéon Grec/Romain pour avoir généré des mythes aussi farfelus, fabuleux et fantastiques qu'on raconte encore aujourd'hui!!

TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES FIGURES v
RÉSUMÉ vii

INTRODUCTION 1

CHAPITRE I. MÉDUSE 13
1.1. Méduse représentée dans l'art du 16ième siècle italien 16
1.1.1. La menace de la féminité tentatrice 20
1.1.2. La monstruosité pour mettre en valeur les prouesses du héros 22
1.1.3. Le regard de Méduse 23
1.2. Mythologie et christianisme 26
1.2.1 La christianisation du paganisme 27
1.2.2. La paganisation du christianisme 28
1.2.3. Une conciliation entre la mythologie et le christianisme? 30
1.3. La circulation de l'image de Méduse dans la sphère astrologique et le pouvoir de son regard 31
1.3.1. L'interprétation astrologique et orientale de Méduse 32
1.3.2. Regard et pétrification : le bouclier au centre de la métamorphose 34

CHAPITRE II. LE MINOTAURE 38
2.1. La présence du Minotaure dans l'art de la Renaissance italienne en deux exemples 41
2.1.1. Le naturalisme dans la monstruosité du Minotaure 45

2.1.2. La tératologie au service de la mythologie 48
2.1.3. La narration mythologique : une exception plutôt qu'une norme 50
2.2. Une conciliation entre mythologie et religion 52
2.2.1. Le Minotaure comme type de démon 53
2.2.2. La symbolique cachée de la monstruosité et son accessibilité 56
2.3. Une collision entre la tératologie et la mythologie 58
2.3.1. Circulation des textes et accès à l'information érudite 60
2.3.2. L'apparence changeante du Minotaure occasionnée par le trajet de son mythe 61
2.3.3. Le Minotaure pour démontrer, le labyrinthe pour dissimuler 63

CHAPITRE III. POLYPHÈME 67
3.1. La présence de Polyphème dans l'art du Cinquecento 70
3.1.1. Imitation de la nature et de la forme humaine 73
3.1.2. De l'imitation de la nature à l'imitation des maîtres 75
3.1.3. Une première fresque de Polyphème depuis l'Antiquité 78
3.2. La fonction pertinente des images profanes au sein des réformes religieuses . 81
3.2.1. La Contre-Réforme et la question de la nudité dans l'art 83
3.2.2. Annibal Carrache et l'apothéose de son style dans ses fresques du palais Farnèse 84
3.2.3. La mythologie comme décoration de palais cardinaux 85
3.3. Le Cyclope comme projection des rapports humains et des relations personnelles et publiques 87
3.3.1. Le cassone d'Ulysse par Apollonio di Giovanni : un précurseur du plafond Poggi? 89
3.3.2. La rencontre entre Polyphème et Ulysse comme un exemple d'hospitalité 91
3.3.3. Échos de l'existence des Cyclopes dans les journaux de Christophe Colomb 93

CONCLUSION 100

ANNEXE A. FIGURES 103
BIBLIOGRAPHIE 130

LISTE DES FIGURES

Figure Page

1.1 Baldassare Peruzzi, *Persée et Méduse*, entre 1510-1511, fresque, Villa Farnesina (Salle de Galatée), Rome. 103

1.2 Baldassare Peruzzi, *Persée et Méduse* (détail), entre 1510-1511, fresque, Villa Farnesina (Salle de Galatée), Rome. 103

1.3 Baldassare Peruzzi, Vue du plafond de la Salle de Galatée dans la Villa Farnesina, entre 1510-1511, fresque, Rome. 100

1.4 Annibal Carrache, Persée pétrifie Phinée en lui présentant la tête de Méduse, 1597-1608, fresque, 6,59 x 20,14 m, palais Farnèse (voûte de la galerie des Carrache, paroie nord, partie inférieure), Rome. 104

1.5 Annibal Carrache, *Persée pétrifie Phinée en lui présentant la tête de Méduse* (détail), 1597-1608, fresque, 6,59 x 20,14 m, palais Farnèse (voûte de la galerie des Carrache, paroie nord, partie inférieure), Rome. 105

1.6 Annibal Carrache, *Persée décapite Méduse*, 1597-99, fresque, palais Farnèse (cabinet de toilette, lunette du mur nord), Rome. 105

1.7 Annibal Carrache, *Persée décapite Méduse* (détail), 1597-99, fresque, palais Farnèse (cabinet de toilette, lunette du mur nord), Rome. 106

1.8 Annibal Carrache, *Persée décapite Méduse* (détail), 1597-99, fresque, palais Farnèse (cabinet de toilette, lunette du mur nord), Rome. 106

1.9 Annibal Carrache, *Persée décapite Méduse* (détail), 1597-99, fresque, palais Farnèse (cabinet de toilette, lunette du mur nord), Rome. 107

1.10 Annibal Carrache, *Persée décapite Méduse* (détail), 1597-99, fresque, palais Farnèse (cabinet de toilette, lunette du mur nord), Rome. 107

1.11 Michelangelo Merisi da Caravaggio (le Caravage), *Méduse*, c. 1596-97, huile sur bois couvert de toile, 55 cm diam, musée des Offices, Florence. 108

1.12 Maître Florentin (Baccio Baldini), *Judith et Holopherne*, ca. 1465-80, gravure, 13,2 cm de diamètre, Art Institute of Chicago. 109

1.13 Cocarde en relief de terre cuite avec tête de Méduse (provenance grecque), 2ième s. av. J.-C., terre cuite moulée, 7,8 cm de diamètre, Metropolitan Museum of Art, New York. 110

1.14 Albrecht Dürer, *Carte céleste, hémisphère nord* (détail), 1515, gravure, 61,3 x 45,6 cm, Metropolitan Museum of Art, New York. 110

2.1 Giovani Battista Cima da Conegliano, *Thésée tue le Minotaure*, entre 1495 et 1505, huile sur bois, 38,2 X 30,8 cm, musée Poldi Pezzoli Milan. 111

2.2 Giovani Battista Cima da Conegliano, *Thésée tue le Minotaure*, entre 1495 et 1505, huile sur bois, 38,2 X 30,8 cm, musée Poldi Pezzoli Milan. 112

2.3 Giovani Battista Cima da Conegliano, *Thésée se rendant à la cour de Minos avec la délégation athénienne*, c. 1495-1497, 37 x 88,2 cm, collection privée, Zürich. 112

2.4 Maître des Cassoni Campana, *Thésée et le minotaure*, entre 1500-1525, huile sur bois de peuplier, 69 x 155 cm, Musée du Petit Palais, Avignon. 104

2.5 Maître des Cassoni Campana, *Thésée et le minotaure* (détail), entre 1500-1525, huile sur bois de peuplier, 69 x 155 cm, Musée du Petit Palais, Avignon. 113

2.6 Maître des Cassoni Campana, *Thésée et le minotaure* (détail), entre 1500-1525, huile sur bois de peuplier, 69 x 155 cm, Musée du Petit Palais, Avignon. 114

2.7 Maître des Cassoni Campana, *Les amours de Pasiphaé*, entre 1500-1525, huile sur bois de peuplier, 69 x 182 cm, Musée du Petit Palais, Avignon. 114

2.8 Maître des Cassoni Campana, *Les amours de Pasiphaé* (détail), entre 1500-1525, huile sur bois de peuplier, 69 x 182 cm, Musée du Petit Palais, Avignon. 115

2.9 Maître des Cassoni Campana, *Les amours de Pasiphaé* (détail), entre 1500-1525, huile sur bois de peuplier, 69 x 182 cm, Musée du Petit Palais, Avignon. 115

2.10 Maître des Cassoni Campana, *La prise d'Athènes par Minos*, entre 1500-1525, huile sur bois de peuplier, Musée du Petit Palais, Avignon. 116

2.11 Maître des Cassoni Campana, *Ariane à Naxos*, entre 1500-1525, huile sur bois de peuplier, 69 x 155 cm, Musée du Petit Palais, Avignon. 116

2.12 Le « Peintre Swing », *Amphore-Psykter* (provenance grecque, période archaïque), c. 540 av. J.-C., céramique à figures noires, 35,8 cm hauteur, Musée des beaux-arts de Boston. 117

3.1 Pellegrino Tibaldi, *L'aveuglement de Polyphème*, entre 1549-1551, fresque, palais Poggi, Bologne. 118

3.2 Pellegrino Tibaldi, *L'aveuglement de Polyphème* (détail), entre 1549-1551, fresque, palais Poggi, Bologne. 118

3.3 Pellegrino Tibaldi, vue du plafond de la Salle d'Ulysse, entre 1549-1551, fresque, palais Poggi, Bologne. 119

3.4 Pellegrino Tibaldi, *Ulysse s'échappe de Polyphème*, entre 1549-1551, fresque, palais Poggi, Bologne. 119

3.5 Annibal Carrache, *Polyphème lançant un rocher sur Acis et Galatée*, 1597-1600, fresque, palais Farnèse, Rome. 120

3.6 Annibal Carrache, *Polyphème lançant un rocher sur Acis et Galatée* (détail), 1597-1600, fresque, palais Farnèse, Rome. 121

3.7 Annibal Carrache, *Polyphème et Galatée*, 1597-1600, fresque, palais Farnèse, Rome. 122

3.8 Michel-Ange (Michelangelo di Lodovico Buonarroti Simoni), *La création d'Adam*, v. 1511, fresque, 280 x 570 cm, chapelle Sixtine, Rome (Vatican). 123

3.9 Agésandre, Athénodore, et Polydore, Groupe du *Laocoon*, v. 40-30 av. J.-C., sculpture de marbre, 2,42 x 1,60 m, musée Pio-Clementino, Rome (Vatican). 123

3.10 Annibal Carrache, vue du plafond de la Galerie des Carrache (*Les Amours des Dieux*), 1597-1600, fresque, palais Farnèse, Rome. 124

3.11 Sebastiano del Piombo et Raphaël, vue de la Salle de Galatée, 1512-1513, fresques, Villa Farnesina, Rome. 124

3.12 Sebastiano del Piombo, *Polyphème*, c. 1512, fresque, Villa Farnesina, Rome. 125

3.13 Raphaël, *Le Triomphe de Galatée*, 1512-1513, fresque, Villa Farnesina, Rome. 126

3.14 Apollonio di Giovanni, *Les aventures d'Ulysse*, 1435-45, tempera sur panneau de bois, 42 x 131,7cm, Art Institute Chicago. 127

3.15 Apollonio di Giovanni, *Les aventures d'Ulysse* (détail), 1435-45, tempera sur panneau de bois, 42 x 131,7cm, Art Institute Chicago. 127

3.16 Apollonio di Giovanni et Marco del Buono, *Les aventures d'Ulysse*, 1446-1465, tempéra et or sur panneau de peuplier, 41 x 161 cm (52,5 x 173,5 avec cadre original), collection Lanckoroński du château de Wawel, Cracovie, Pologne. 128

3.17 Apollonio di Giovanni et Marco del Buono, *Les aventures d'Ulysse* (détail), 1446-1465, tempéra et or sur panneau de peuplier, 41 x 161 cm (52,5 x 173,5 avec cadre original), collection Lanckoroński du château de Wawel, Cracovie, Pologne. 128

3.18 L'éléphant nain de Chypre (*Elephas cypriotes*), espèce aujourd'hui éteinte, vivait durant le Pléistocène sur plusieurs îles méditerranéennes. Crédit photo : American Museum of Natural History. 129

RÉSUMÉ

Ce mémoire de recherche s'intéresse aux figurations de monstres mythologiques dans les fresques et les peintures du 16ième siècle italien, spécifiquement dans les régions des états pontificaux et de la république de Florence. Avec les cas de la Gorgone Méduse, du Minotaure, et de Polyphème le Cyclope, nous réfléchissons à la pertinence et à la fonction de ces monstres décrits défavorablement alors que les images dans lesquelles ils s'insèrent doivent suivre une esthétique prônant une beauté des formes grâce à la reproduction de la nature. À cette fin, nous soulignons l'opposition créée dans la confrontation entre un héros et l'adversaire qu'il abat pour en faire ressortir le caractère humanisé du monstre dans sa défaite, comme ont illustré des artistes dans une sélection de fresques, de panneaux de cassoni, et de peintures. Bien que n'étant pas directement tirés d'observations naturelles, les monstres mythologiques sont composés d'un amalgame d'éléments, eux naturels, les insérant harmonieusement dans leur environnement.

Nous considérons la coexistence des mythes et de la religion, soit en ajoutant des valeurs chrétiennes aux récits ovidiens ou en dotant des personnages bibliques d'ornements païens et en diabolisant les monstres mythologiques. Il est aussi question des effets de la Contre-Réforme catholique sur la figuration des monstres mythologiques par leur nudité et l'expression de leurs émotions. Enfin, la présence de Méduse, du Minotaure, et de Polyphème dans l'imagerie de la Renaissance est aussi l'occasion pour nous d'enchaîner sur des sujets connexes, comme l'astrologie, la tératologie, les échanges interculturels, l'apport de sources antiques ou médiévales et l'accès des artistes et des érudits à ces informations, en plus de noter l'influence que l'exemple de monstre mythique a sur les valeurs hospitalières des mécènes, ou dans les interactions des explorateurs marins rapportées dans leurs journaux de bord.

Mots-clés : Renaissance, mythologie gréco-romaine, monstres mythologiques, Méduse, Gorgone, Minotaure, Cyclope, Polyphème, fresque, cassone, peinture, Italie

INTRODUCTION

Les contes et les mythes nous fascinent par leurs histoires épiques, leurs péripéties rocambolesques, et leurs personnages plus grands que nature. Ils s'immiscent dans notre quotidien depuis notre plus jeune âge, puis nous suivent au cours de notre vie, de génération en génération. Parmi ces histoires, les récits de la mythologie grecque ont fortement marqué notre imaginaire, que ce soit par le biais de ces histoires racontées sous forme orale, écrite, ou illustrée, ou bien par les décisions et les actions des héros qui les peuplent. Ces mythes tiennent leurs origines dans l'Antiquité, puis ont frayé leur chemin au fil des années pour survivre bien des siècles plus tard.

Bien sûr, les dieux et les protagonistes des récits mythologiques occupent une place de choix dans la narration, mais leurs accomplissements ne compteraient pas pour grand-chose sans les obstacles qu'ils doivent affronter. Parmi ces obstacles, les monstres font partie de ces affrontements impressionnants qui permettent justement aux protagonistes d'obtenir leur statut de héros. Laissés pour compte et ostracisés, ces monstres mythologiques font souvent apparition afin d'être affrontés et vaincus pour enrichir la quête du héros, mais ne disposent que d'un contexte historique plutôt limité. Ce n'est pas une excuse pour les artistes, qui les dessinent, les peignent, et les sculptent tout au long de l'histoire, sous des formes et des contextes aussi saisissants les uns que les autres. Le terme « monstre » est employé dans l'historiographie pour

définir une multitude de créatures humaines et animales, alors par souci de concision afin d'éviter un trop long développement sur l'entièreté de la mythologie et pour garder une limpidité dans le développement du mémoire, une sélection est de mise. Les monstres sur lesquels nous allons nous pencher ont été retenus parce qu'ils sont des individus majoritairement humanoïdes quelques fois dotés de capacités, de pouvoirs ou d'attributs surnaturels, sans nécessairement être initialement pourvus d'intentions dangereuses ou destructrices, mais qui entrent immanquablement en opposition et sont vaincus par le protagoniste du récit dans lequel ils se trouvent. Sans nécessairement être des représentants uniques de leurs espèces, ils possèdent toutefois un nom qui leur est propre, et bien qu'apparentés à la forme humaine, ils possèdent ces discordances qui font douter de leur humanité; « le monstre est l'être en qui la différence tend à l'emporter sur la ressemblance »[1]. Ces précisions ont la pertinence de nous faire évoquer des monstres s'apparentant assez à la forme humaine de par leur provenance, leur apparence, ou leur individualité pour être familiers au héros, tout en entrant en opposition avec lui. Spécifiquement, il s'agira de la Gorgone Méduse, du Minotaure, et de Polyphème le Cyclope. Le choix des personnages a été effectué après une grande recherche d'œuvres rassemblant une multitude de créatures, puis en les soumettant aux critères listés ci-haut.

Dans l'exercice de ce présent mémoire, nous allons nous intéresser plus particulièrement à leurs occurrences dans les environs du 16ième siècle, dû à la richesse de sa culture imaginaire/illustrée, mais aussi pour en examiner la coexistence avec la religion chrétienne omniprésente en Europe, mais qui connaît des périodes de bouleversements pendant ces années. Les mêmes raisons nous amènent à concentrer nos observations sur les régions centrales de l'Italie, notamment les États pontificaux

[1] Jean Céard, « Monstres et monstruosité à la Renaissance », dans Anna Caiozzo et Anne-Emmanuelle Demartini, *Monstre et imaginaire social: approches historiques*, Paris, Créaphis, 2008, p. 205.

et la République de Florence, avec Rome et Florence en leur centre[2]. Cette géographie joue un rôle fondamental dans notre recherche puisque la majorité des œuvres à l'étude se trouvent dans ces territoires, ou alors a accueilli les artistes pendant un certain temps lors de leur formation ou leur carrière. Nous allons donc étudier la présence de ces personnages monstrueux au sein de peintures situées en milieu domestique, aussi bien dans les fresques que sur les panneaux peints, dans le but d'analyser la confrontation quasi-paradoxale résidant dans la juxtaposition d'un héros idéalisé et d'un monstre supposé affreux et repoussant. Bien que la sculpture et la gravure où figurent des monstres mythologiques aient aussi été considérées, les peintures ont retenu notre attention par l'unicité de leurs œuvres et par les indices de contexte de narration qu'elles fournissent dans leur arrière-plan.

La problématique que nous aborderons est la suivante : dans le contexte culturel et historique de l'Italie du 16ième siècle où la mythologie gréco-romaine refait surface, et surtout étant données les notions artistiques de beauté idéale et d'équilibre des formes, les monstres et les créatures mythologiques que nous trouvons représentés dans les œuvres illustrées devraient détonner par rapport à cette volonté esthétique. Nous tenterons alors de nous interroger sur leur pertinence et aussi comment ils s'insèrent en continuité ou en déviation de ces dispositions.

Nous trouvons ici deux notions essentielles qui forment la base de notre questionnement : celle de monstruosité, adjectif perpétuellement associé aux personnages principaux de notre recherche, et celle de beauté, qualité inhérente aux grands chefs-d'œuvre. Loin d'être des antipodes, ces deux propriétés ne s'excluent pas l'une l'autre; la monstruosité pouvant être belle et la beauté monstrueuse. Là est le fil conducteur qui nous guidera tout au long de ce mémoire. Pour en venir à cette conclusion, nous savons déjà que les 15ième et 16ième siècles connaissent des

[2] À cette époque, les États pontificaux ceinturent les Républiques de Florence, de Sienne, et de Pise, comprenant entre autres la République de Bologne, qui nous sera particulièrement pertinente lors du deuxième chapitre.

développements majeurs dans les théories et les techniques que les artistes appliquent en peinture. Notamment, la redécouverte de textes et d'artéfacts antiques de diverses provenances entrainent la rédaction de nouveaux traités humanistes conférant des concepts naturels tels que l'anatomie et la physiologie à la création artistique, en plus d'incorporer des principes mathématiques aux compositions[3]. Il en résulte une recherche de la beauté à travers la « [symétrie], la régularité et un ensemble de relations proportionnelles équilibrées, modérées, harmonieuses, [le juste milieu] entre les excès »[4] qui prévaut tant en peinture qu'en sculpture. Les monstres sont aussi emportés dans cette révolution artistique et esthétique : loin d'être exclus d'un milieu harmonieux et équilibré, leur apparence et caractère sont tout simplement adaptés en fonction de l'image dans laquelle ils sont représentés. En effet, « le Laid nous répugne dans la nature, mais il devient acceptable, voire agréable, dans l'art, lequel exprime et dénonce "bellement" la laideur du Laid, entendu au sens physique et moral »[5].

Ici, le monstrueux entre en opposition avec l'héroïsme empreint de vertu, une qualité importante pour tout bon combattant. En concurrence avec la vertu intellectuelle de la Grèce antique, la *virtù* inspirée de la Rome antique telle que reprise par le penseur humaniste florentin Nicolas Machiavel se distingue par son application stratégique concrète. La vertu romaine est gage de stabilité : « the ability to achieve victory in battle, the capacity to innovate in politics, a sense of determination, and the willingness to respond quickly without excessive moral

[3] Martine Vasselin, « Des oxymores en peinture : têtes idéales et têtes monstrueuses dans l'art florentin de Léonard de Vinci à Agnolo Bronzino », dans Régis Bertrand et Anne Carol (éd.), *Le « monstre » humain : Imaginaire et société*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 2017, coll. « Le temps de l'histoire », par. 13.
[4] Martine Vasselin, « Des oxymores en peinture : têtes idéales et têtes monstrueuses dans l'art florentin de Léonard de Vinci à Agnolo Bronzino », dans *Op. cit.*, par. 11.
[5] Umberto Eco, *Histoire de la beauté*, Paris, Flammarion, 2012, p. 133.

scruples when necessary »[6]. D'ailleurs, Machiavel cite directement (entre autres) Thésée comme modèle de *virtù*[7], mais cette définition peut tout aussi bien s'appliquer à Persée et Ulysse!

Il faut savoir que pendant la Renaissance, la perception des cultes et civilisations antiques est ambivalente. Si Machiavel est un ardent défenseur de la civilisation romaine dans sa gloire antique, le moine et prêcheur dominicain Jérôme Savonarole s'y oppose en prônant l'austérité rigoureuse que procure l'Église chrétienne[8]. Si les deux contemporains sont d'avis que leur époque du tournant du 16ième siècle est corrompue par toutes sortes d'excès, leurs idées divergent quant aux solutions qu'ils proposent. Autant Machiavel idéalise les exploits d'une Rome passée, autant Savonarole condamne cette Antiquité et « sought to exorcise science and the arts possessed with the demon of Paganism »[9]. Dans la même veine, Jean-François Pic de la Mirandole (le neveu du plus fameux Jean) soutient que « pagan gods were actually demons, and that ancient paganism should be regarded as an early manifestation of devil worship »[10]. Dans cette assertion, il affirme que pendant l'époque préchrétienne, le Diable est apparu en prenant la forme de plusieurs divinités païennes[11], escroquant ainsi les croyants dans le but de se faire vénérer[12].

---

[6] George Steiris, « Machiavelli's Appreciation Of Greek Antiquity And The Ideal Of 'Renaissance' », dans *Renaissance Perceptions of Continuity and Discontinuity in Europe, c.1300 - c.1550*, Leyde, Brill, 2010, p. 82.

[7] Nicolas Machiavel, *Le prince et autres textes (1515)*, Paris, Union générale d'Éditions, 1962, coll. « 10-18 », pp. 28-29, 97.

[8] Gérald Sfez, *Machiavel, la politique du moindre mal*, Paris, Presses Universitaires de France, 1999, p. 275.

[9] Orestes Brownson, « Savonarola: His Contest with Paganism », *Brownson's Quarterly Review*, vol. V, n° II, avril 1851, p. 237.

[10] Tamar Herzig, « The Demons' Reaction to Sodomy: Witchcraft and Homosexuality in Gianfrancesco Pico della Mirandola's "Strix" », *The Sixteenth Century Journal*, vol. 34, n° 1, 2003, p. 61.

[11] Walter Stephens, « The witch-hunting humanist: Gianfrancesco Pico della Mirandola's *Strix* », dans Jan Machielsen, *The Science of Demons: Early Modern Authors Facing Witchcraft and the Devil*, Abingdon, Routledge, 2020, p. 85.

[12] Tamar Herzig, *Op. cit.*, p. 62, 71.

Une réponse partielle à la problématique est déjà disponible dans certains ouvrages et articles, d'une part par rapport au rôle que la mythologie occupe au sein de la société intellectuelle et artistique de la Renaissance et à sa réception. Parmi les publications se trouvent *Die Erneuerung der heidnischen Antike. Kulturwissenschaftliche Beiträge zur Geschichte der europäischen Renaissance* [Le renouveau de l'antiquité païenne. Contribution des études culturelles à l'histoire de la Renaissance européenne] (1932) d'Aby Warburg, qui rassemble ses essais et conférences étudiant les occurrences de motifs, de symboles ou de thèmes romains antiques dans l'imagerie artistique florentine, flamande, et germanique; *La survivance des dieux antiques : Essai sur le rôle de la tradition mythologique dans l'humanisme et dans l'art de la Renaissance* (1940) de Jean Seznec révèle en quelles formes les mythes se sont transformés et adaptés pour rester valides, tant de façon historique, iconographique, morale qu'encyclopédique; *The Gods Made Flesh: Metamorphosis & the Pursuit of Paganism* (1986) de Leonard Barkan revisite de manière critique les dérivés des *Métamorphoses* d'Ovide dans la littérature et l'art du Moyen Âge et de la Renaissance; *The Mirror of the Gods: Classical Mythology in Renaissance Art* (2005) de Malcolm Bull retrace les connaissances des érudits et des artistes à propos de la mythologie gréco-romaine par le biais d'artéfacts— sculptures, peintures, mosaïques, manuscrits- qui sont à leur disposition; *Classical myths in Italian Renaissance painting* (2011) de Luba Freedman démontre qu'avec l'engouement que suscite la culture antique dans le champ artistique à la Renaissance, cette même culture antique retrouve de sa valeur originale; *Greek myth and Western Art: the Presence of the Past* (2013) de Karl Kilinski souligne pour sa part comment les personnages et les motifs présents dans les récits classiques sont interprétés à travers les époques, tout en démontrant ces variances appliquées dans l'art de la Renaissance italienne.

D'une autre part, la littérature s'intéressant à la pertinence des créatures mythologiques se manifeste dans les ouvrages portant sur l'étude des monstres, aussi bien mythologiques qu'appartenant à un imaginaire plus contemporain, ces groupes

se retrouvant parfois confondus. Par exemple, dans un ouvrage intitulé *Des monstres et prodiges*, le chirurgien Ambroise Paré recense en 1585 un index de monstres dressé en un amalgame de ce qu'il a observé et de ce qui a été documenté; *Le monstre dans l'art occidental : un problème esthétique* (1973) de Gilbert Lascault s'interroge sur les causes de l'intérêt qu'une personne peut avoir envers le monstrueux humain et animal; le pourquoi des monstres est abordé dans *Monstres, démons et merveilles à la fin du Moyen Âge* (1980) de Claude-Claire Kappler en prenant en compte différents angles d'approche, qu'ils soient populaires, illustrés, ou littéraire des récits de voyage; les essais de plusieurs auteurs rassemblés dans *Monster Theory : Reading Culture* (1996) de Jeffrey Jerome Cohen développent les aspects de différence et d'interdiction associés au monstrueux, qu'il soit mythologique ou figuratif; les essais critiques formant l'ouvrage *Marvels, Monsters, and Miracles: Studies in the Medieval and Early Modern Imaginations* (2002) édité par Timothy Jones et David Sprunger démontrent la nature diverse des perceptions du merveilleux et du monstrueux pendant le Moyen Âge jusqu'au début de l'époque moderne en traitant les questions d'identité ethnique, de race, de religion, de classe sociale, et de genre; les actes du colloque *La beauté et ses monstres : dans l'Europe baroque 16e-18e siècles* (2003) dirigé par Line Cottegnies, Tony Gheeraert, et Gisèle Venet explorent l'aspect paradoxal se trouvant dans la représentation esthétiquement plaisante de la monstruosité et des créatures monstrueuses; les essais de *Monstre et imaginaire social : approches historiques* (2008) compilés par Anna Caiozzo et Anne-Emmanuelle Demartini proposent des nouvelles approches historiques du monstre s'étendant de la République romaine à nos jours à partir d'une base pluridisciplinaire couvrant les champs littéraire, cinématographique, philosophique, médical, d'études de droit et de politique; *La rhétorique du monstre au XVIe siècle* (2008), thèse de doctorat rédigée par Laure Gonin-Hartman orbite autour de l'émergence du thème du monstre pendant les Guerres de Religion opposant les catholiques et les protestants, à travers la littérature française du 16^{ième} siècle; l'idée principale derrière *On Monsters: An Unnatural History of Our Worst Fears* (2009) de Stephen T. Asma est que les

monstres sont évoqués à la fois pour représenter les aspects négatifs de l'humain au cours du temps et pour symboliser ses irrationalités; l'article « De la tératologie aux monstres de la mythologie et des légendes antiques » (2010) rédigé par André Stahl et Pierre Tourame s'intéresse à l'étude des anomalies et des déformations humaines pour justifier la conception des monstres; les textes réunis dans *The Ashgate research companion to Monsters and the Monstrous* (2012) par Asa Simon Mittman et Peter J. Dendle visent à dresser le plus exhaustivement possible un état historique et critique de la perception des monstres sur la Terre depuis l'Antiquité jusqu'à nos jours; enfin, les essais formant *Le « monstre » humain : Imaginaire et société* (2005), dirigé par Régis Bertrand et Anne Carol, tendent à placer l'humain comme étant un être monstrueux inhérent, et les textes décrivent comment cette monstruosité est prise en compte.

La plupart de ces ouvrages abordent la notion scientifique de tératologie, c'est-à-dire l'étude des monstruosités. Cette spécification s'applique sur toutes les difformités majeures qui peuvent affecter un être humain (ou un animal), autant dans le nombre et les dimensions— supérieures ou inférieures— des membres qu'il possède, mais aussi s'il est doté de caractéristiques non-humaines qui le rapprochent de la sphère animale, comme des ailes, des cornes, ou des sabots. Ce qui dans l'imaginaire antique et médiéval était considéré comme des signes de miracles et de prodiges, se retrouve au cours du seizième siècle à être examiné sous un angle scientifique. Une recherche du développement de ces monstruosités est effectuée dans l'objectif d'en comprendre leur formation.

Les deux dernières énumérations érigent un portrait tout de même complexe mais non exhaustif sur l'état historique, mythologique, artistique, et social de la monstruosité à travers les pays et les âges, comprenant plusieurs aspects à propos des monstres mythologiques, de la Renaissance italienne et du 16^{ième} siècle. Les ouvrages détaillés précédemment seront néanmoins tous cités au moins une fois dans le corps du mémoire, mais n'en constituent pas son entière bibliographie. Il faut noter ici que

les informations sont données séparément, c'est-à-dire que la littérature traitant de l'attitude face à la mythologie durant la Renaissance ne nomme pas nécessairement les monstres— préférant se référer aux divinités et aux héros— ou ne fait que mentionner en surface les œuvres artistiques. Inversement, les ouvrages traitant des monstres ne mentionnent pas nécessairement ceux de la mythologie gréco-romaine, ou bien ne les mettent pas en rapport avec l'art de leur époque. Par conséquent, un des objectifs de ce mémoire sera de tisser des liens entre toutes ces sources afin d'offrir un travail portant sur la présence des monstres mythologiques dans l'imagerie du 16^{ième} siècle italien. Un second objectif sera d'utiliser cette dernière pour jauger quelle est la part d'héritage antique en rapport à l'apport contemporain des œuvres que nous étudierons. Ces rapprochements nous pertmettront de constater à quel point la sphère artistique baigne dans un milieu pluridisciplinaire par ses influences externes incorporées dans les œuvres. Nous en viendrons ultimement à notre objectif final qui est de démontrer la pointe d'humanité présente dans les représentations de monstres, en harmonie avec la nature qui les entoure.

La méthodologie que nous utiliserons pour traiter d'un tel sujet reposera sur l'observation de certaines figures en adoptant une approche pluridisciplinaire afin d'en distinguer les particularités. À partir d'une sélection de peintures où figurent les monstres mythologiques nommés précédemment, nous allons observer de quelle manière les théories tirées des ouvrages cités plus haut peuvent s'appliquer. La tâche se fera donc sur une base d'études de cas, dans lesquelles se trouveront plusieurs comparaisons qui tiendront de point de départ pour ensuite chercher des contextes allant au-delà du cadre théorique. En effet, étant donné les maintes références à l'Antiquité et au Moyen Âge rencontrées au cours des lectures, ces deux ères historiques sont une source non négligeable d'informations. La première période l'est par la démonstration du contexte de création des créatures originelles et leurs fonctions au sein des récits, et la deuxième en ce qu'elle comporte tous les changements de perception apportés par la coexistence des religions chrétiennes et

païennes réalisés au cours des années. Ces deux grandes périodes mènent ultimement au développement des monstres mythologiques pendant ce 16ième siècle qui nous intéresse. Qui plus est, étant donné la provenance italienne des œuvres à l'étude, les divinités porteront leur nom romain plutôt que grec lorsqu'elles seront mentionnées. Jupiter remplace alors Zeus, Neptune remplace Poséidon, Minerve remplace Athéna, et Mercure remplace Hermès, de même qu'Ulysse garde son nom latin plutôt que d'être appelé Odysseus.

Pour mettre cette méthode de travail à exécution, le mémoire de recherche sera divisé en trois chapitres, chacun dédié respectivement à Méduse, au Minotaure, puis à Polyphème. Les introductions de chapitres, en plus d'annoncer la portée de leurs contenus, auront aussi comme fonction de nous remémorer les mythes dans lesquels les monstres apparaissent. Pour ce faire, l'histoire sera racontée en mettant de l'avant le point de vue du monstre plutôt que du héros principal, par exemple en disant que Méduse s'est fait décapiter par Persée plutôt que de parler de Persée qui a tué Méduse. L'ordre des chapitres a été déterminé en suivant l'ordre de parution de chaque histoire dans les *Métamorphoses* d'Ovide.

Le corps des chapitres sera ensuite subdivisé en trois parties, explorant la façon dont le mythe est représenté en fonction des canons esthétiques de l'histoire de l'art, comment les peintures mythiques s'insèrent en coexistence ou en opposition avec le canon chrétien et catholique de l'époque, et par quels moyens les avancées scientifiques contemporaines auraient des incidences sur la présence de ces créatures en images. Dans le cas de Méduse, des notions de féminité, d'opposition entre monstre et héros, et du regard pour intercepter un.e spectateur.ice seront abordées pour mettre en contexte les fresques de Baldassare Peruzzi à la Villa Farnesina et d'Annibal Carrache au palais Farnèse. Nous verrons ensuite comment la mythologie se met au service de la religion chrétienne afin d'illustrer les notions moralisatrices de bien et de mal, pour terminer avec la compréhension de l'attribut qu'est la tête de

Méduse au poing de Persée dans leur l'interprétation astrologique de ces derniers par la communauté érudite et bourgeoise.

Le deuxième chapitre sera consacré au Minotaure, et nous y aurons l'occasion de prendre en considération l'apport du divin comme créateur à la fois de la nature et du monstrueux, tels que représentés dans les panneaux de Giovanni Battista Cima da Conegliano et du Maître des Cassoni Campana. Ce sera le point de départ pour ensuite nous lancer dans l'adaptation de la monstruosité du Minotaure comme une propriété démoniaque, et d'autre part de ses traits innés comme une science érudite.

Le dernier chapitre portant sur Polyphème nous dévoilera l'adresse des artistes pour imiter les aspects de la nature, tant végétale qu'humaine, en plus de se référer à leurs prédécesseurs ayant déjà rendu un résultat idéal; ce sera l'occasion d'étudier les fresques de Pellegrino Tibaldi au palais Poggi et celles de Carrache au palais Farnèse. Les années de création des deux représentations, avant et après la Réforme protestante et la Contre-Réforme catholique, nous permettront de saisir un aperçu du traitement des images païennes. Finalement, nous verrons que le thème des fresques de Tibaldi et leurs emplacements dans une demeure privée est un bon gage des intentions hospitalières de leur mécène envers les étrangers.

Les différents points développés dans chaque chapitre ont comme objectif de démontrer la dichotomie entre l'imagination et la mise en scène des créatures issues du canon mythologique gréco-romain, et le contexte de la culture (principalement chrétienne) du 16^{ième} siècle italien dans lequel ces images apparaissent. L'argumentation du mémoire est déployée de façon à mettre en évidence les nuances qui se trouvent dans cette complémentarité. Un certain niveau de coexistence est de ce fait établi pour assurer l'humanisation de Méduse, du Minotaure et de Polyphème. Cette prouesse est accomplie par la familiarisation et l'idéalisation de leurs formes, l'intertextualité des récits mythologiques et chrétiens, et par la démocratisation des monstres dans les différentes sphères sociales et scientifiques et la vernacularisation

des textes où ils apparaissent. Les peintures qui en résultent sont des témoins de ces conciliations, et contribuent à rendre ces monstres plus familiers aux yeux des personnes qui les regardent.

CHAPITRE I. MÉDUSE

Lorsque nous portons notre attention vers la Renaissance occidentale, cette période historique semble toute indiquée pour avoir été riche en innovations dans une multitude de domaines, y compris la sphère artistique. Nous pouvons remarquer d'emblée que les personnages représentés sont dessinés avec des proportions plus humaines, et moins organisés dans un ordre schématique comme que ce que nous trouvions dans leur contrepartie médiévale. Le développement des arrière-plans les entourant, et de vues en perspectives, contribuent de plus à la compréhension de leur environnement. Ces innovations dans le dessin et dans la forme, connaissant leur plus grand essor pendant le quinzième siècle, poussent les artistes à se dépasser dans la création d'un idéal de beauté à suivre et dans la reproduction fidèle de la nature. Dans cet univers semblablement harmonieux et dépourvu de défauts, viennent tout de même se glisser quelques figures contrevenant à ces codes. Démons et monstres ponctuent immanquablement l'imagerie renaissante, et la mythologie issue de la culture gréco-romaine antique ressurgit d'un état presque tombé dans l'oubli pour s'enchevêtrer avec l'ensemble pictural dominé par la religion chrétienne.

Ce chapitre s'intéresse particulièrement au personnage de la Gorgone Méduse, principalement reconnue grâce à sa chevelure serpentine et à son regard pétrificateur. Nous allons prendre cette créature comme point de départ pour explorer des questions tournant autour de la présence surnaturelle du monstre au sein d'une époque prônant

une imitation fidèle de la nature[13] et une quête de l'essence d'une beauté idéale. Essentiellement, nous voulons définir les raisons de sa présence dans un environnement qui de prime abord ne la tolèrerait pas.

Dans un premier temps, nous allons nous pencher sur la pertinence de la présence d'une telle figure monstrueuse dans une sélection de fresques et peintures provenant originellement de la région romaine au Cinquecento. Puisque sa description littéraire ne correspond pas aux critères esthétiques de l'époque, nous allons nous demander pourquoi certaines scènes la figurant sont tout de même produites à la demande des mécènes et représentées dans leurs habitations. Pour répondre à notre questionnement, nous allons aborder des notions de contradiction, voire même de paradoxe, en plus d'analyser le rôle des autres personnages présents dans l'image pour définir leur pertinence, et de finir par accepter Méduse comme un monstre séduisant par sa féminité, mais qui reste inférieur au héros qui l'oppose.

Dans un deuxième temps, la religion et l'Église chrétienne entrent en jeu, et apportent une influence sur les sujets traités en art et leurs codes de représentation. L'altération du canon mythologique gréco-romain et sa réinterprétation en récits chrétiens sera alors étudiée, mais aussi son opposé, c'est-à-dire la paganisation du culte religieux pouvant rapprocher les deux pratiques par certaines similarités. De plus, nous allons tenter de clarifier comment la conciliation entre les récits mythologiques et liturgiques peut apporter une signification allégorique aux épisodes antiques. Le tout observé nous permettra de constater à quel point l'influence de l'Église se fait sentir dans les images représentant Méduse.

En dernier lieu, nous allons terminer notre étude sur la figure de Méduse en poussant notre réflexion sur la perception de la monstruosité à l'époque où elle a été peinte. Ce sujet nous pousse au-delà de la sphère artistique, mais elle nous permettra de nous imprégner des impressions laissées par la Gorgone, mais aussi de savoir

[13] Umberto Eco, *Histoire de la beauté*, Paris, Flammarion, 2012, p. 176.

comment les préconçus de l'époque affectent le jugement porté sur elle. Nous allons donc déceler comment la relation entre la Gorgone et son opposant, Persée, pourrait devenir un exercice de regards, exprimant des intentions pouvant permettre la libération des émotions humaines. Nous aurons aussi l'occasion d'observer l'impact que son externalisation et son appropriation dans les territoires extérieurs auront posé à son retour en Italie, en plus de contempler si sa propagation dans la sphère astrologique aura eu une incidence sur sa réception publique.

Avant tout, il serait bien convenable de nous rappeler en quoi le mythe qui entoure Méduse consiste. Une multitude de versions divergentes existent de l'histoire, alors nous ne nous y tiendrons qu'à deux des textes disponibles au siècle et à l'endroit nous concernant. Parmi la dizaine de sources disponibles, ils ont été choisis parce que les actions racontées accompagnent avec une plus grande fidélité les peintures que nous allons étudier. Il s'agit d'abord des *Métamorphoses* d'Ovide, datant du premier siècle après J.-C., et ayant gardé une influence continuelle jusqu'à la Renaissance sous une version moralisée. La mise au point de la presse à imprimer rend alors les poèmes plus facilement accessibles grâce à leur reproduction en masse et à leur diffusion auprès d'un plus grand public instruit[14]. Quant à *La Bibliothèque* d'Apollodore, le texte original garde une provenance plutôt nébuleuse; on le date, après maints débats, du troisième siècle de notre ère environ, et on l'attribue à un auteur d'une identité incertaine[15]. Ce texte garde néanmoins une faible influence tout au long du Moyen Âge par mentions éparses dans divers traités pour ressurgir proprement recopié dans un manuscrit rédigé au quinzième siècle[16].

---

[14] Hélène Virenque, « 2000 ans d'Ovide. Autour des Métamorphoses », dans *Le Blog Gallica*, 27 décembre 2017. En ligne.

[15] Jean-Claude Carrière et Bertrand Massonie, *La* Bibliothèque *d'Apollodore. Traduite, annotée et commentée*, Besançon, Université de Franche-Comté, 1991, p. 7, 10-11; il a longtemps été pensé que *La Bibliothèque* avait été écrite à une époque aussi lointaine que le troisième siècle av. J.-C., avant qu'une analyse linguistique du manuscrit original ne le date plus tardivement, et qu'au moins trois personnes différentes portant toutes le nom « Apollodore » en aient été identifiées comme l'auteur sans qu'on ait la certitude de l'auteur réel.

[16] *Ibid*., p. 18.

Pour paraphraser le mythe du personnage tel qu'il paraît dans *Les Métamorphoses* d'Ovide et dans *La bibliothèque* d'Apollodore, avant de le mettre ensuite en premier plan, Méduse est l'une des trois sœurs faisant partie de l'espèce des Gorgones. Elles ont comme principale particularité de posséder une chevelure composée de serpents, et de pétrifier par leur regard celui qui le croisera directement, en plus d'être dotées de défenses de sanglier, de mains de bronze, et d'ailes dorées[17]. Méduse est cependant la seule parmi ses sœurs à être mortelle. Selon différentes versions de l'histoire, elle s'est retrouvée avec cette fatalité lorsque Minerve la lui impute, soit après avoir profané un temple dédié à la déesse résultant d'une liaison de la Gorgone avec le dieu Neptune[18], soit pour punir la jeune mortelle pour avoir défié la déesse avec sa beauté et sa splendide chevelure[19]. La petite famille est tenue isolée dans un palais au milieu d'une forêt impénétrable, parsemée de rochers affûtés les séparant du reste de la société, et c'est Persée qui retrouve Méduse dans son sommeil pour lui trancher la tête afin de la remettre ultimement au roi Polydecte qui la lui avait demandé comme cadeau de mariage. Sa tête, même décapitée, garde tout de même ses propriétés prodigieuses et Persée en fait un usage personnel pour immobiliser son rival Phinée et s'emparer de sa fiancée Andromède. Nous pouvons de plus retrouver cette même tête ornant le bouclier de Minerve.

1.1. Méduse représentée dans l'art du 16ième siècle italien

Pour constater à quel point la présence du monstre Méduse est pertinente dans les mises en scène qu'elle occupe, nous allons à présent analyser deux fresques afin de déceler les contradictions qui s'y trouvent. Elles proviennent toutes les deux

[17] *Ibid.*, p. 59.
[18] Ovide, *Les Métamorphoses*, trad. Par G.T. Villenave, Paris, les éditeurs F. Gay, 1806, p.111. En ligne.
<https://electrodes.files.wordpress.com/2009/08/les_metamorphoses_ovide_villenave_les_quinze_chants.pdf >.
[19] Carrière et Massonie, *op. cit.*, p. 60.

d'habitations romaines, la première de la villa Farnesina et complétée aux alentours de 1510-11, et la seconde du palais Farnèse, son voisin de l'autre côté du Tibre mais elle conçue à la toute fin du même siècle, pendant la dernière moitié des années 1590. Les deux habitations portent aujourd'hui un nom similaire par leur lien avec la famille Farnèse; le palais ayant été construit à leur demande à partir de 1513, puis la villa a été acquise en 1579. Nous allons observer comment la forme du monstre est représentée, dans l'objectif de lui apporter une certaine valeur esthétique qui lui est favorable.

Les décorations de la villa Farnesina orbitent autour de la thématique antique, à la fois de par ses personnages historiques tels Alexandre le Grand et son entourage, que par l'illustration d'une foule de personnages mythologiques avec les attributs de leurs exploits. Le désir de ces choix artistiques est d'apporter un « tonnerre de joie » à ses occupants, où ils pourront « se détendre et être heureux »[20]. Commandé par le banquier et trésorier Agostino Chigi, celui-ci charge Baldassare Peruzzi de mettre au point l'architecture et la décoration du lieu, originellement appelé villa Chigi, ou Lungera en honneur de son propriétaire originel[21]. Originaire de Sienne, Peruzzi arrive à Rome vers 1510 pour poursuivre sa carrière de peintre et développe un intérêt pour l'architecture qu'il pratiquera pleinement à partir des années 1520[22]. La villa Chigi/Farnesina est d'ailleurs son premier projet architectural romain, où il réalise aussi quelques décorations[23].

La fresque qui nous intéresse se trouve sur un plafond du rez-de-chaussée, dans la pièce qui s'appelle aujourd'hui la Salle de Galatée nommée d'après la

[20] Paolo d'Ancona, *The Farnesina frescoes at Rome*, Milan, Éditions Milione, 1956, p. 14.
[21] William Winthrop Kent, *The life and works of Baldassare Peruzzi of Siena*, New York, Architectural Book Publishing Co., 1925, p. 13.
[22] Ann C. Huppert, « Material matters: training the Renaissance architect », dans Allison Sherman et Nebahat Avcıoğlu (éd.), *Artistic Practices and Cultural Transfer in Early Modern Italy: Essays in Honour of Deborah Howard*, Routledge, 2017, p. 90.
[23] *Ibid.*, p. 100.

peinture de Raphaël— un contemporain de Peruzzi— qui s'y trouve[24]. Située dans un octogone allongé juste au-dessus est illustré *Persée et Méduse* (fig. 1.1), où le héros est présenté en pleine grandeur, tenant son épée haut dans les airs d'une main et de l'autre empoignant solidement la tête de son opposante accroupie sous lui. Il se tient prêt à lui asséner le coup décisif. Après observation, bien que le regard de Persée semble être posé directement sur le visage de la Gorgone (fig. 1.2) — ce qui lui aurait été fatal— nous pouvons plutôt constater que son œil s'est arrêté sur la main de sa victime tendue vers lui, ce qui éviterait au héros de se faire pétrifier. La paire se tient sur un parterre de nuages, et cinq torses humains blafards y surgissant les observent, une tête de cheval rappelant Pégase, né des restes de la Gorgone après sa décapitation[25], regarde dans la direction opposée. Une figure féminine ailée vole au-dessus d'eux en tenant une longue corne.

Les décorations du palais Farnèse ont été pensées et mises au point avec l'effort collectif du Cardinal Alexandre Farnèse (qui deviendra plus tard le pape Paul III) et de son arrière-petit-fils le cardinal Édouard Farnèse qui en voit sa complétion après le décès de son aïeul. Cette entreprise d'envergure a comme dessein d'affirmer la lignée des Farnèse comme étant l'une des puissances gouvernantes romaines, et les thèmes épiques représentés ainsi que les sculptures antiques exposées veulent faire évoquer la longévité et la forte influence de la famille depuis ces temps anciens[26]. C'est d'ailleurs le cardinal Édouard qui fait appel à Annibal Carrache pour réaliser la décoration de ses salles, notamment la grande galerie[27], où nous pouvons effectivement apercevoir sur la facette nord une fresque représentant Persée pétrifiant son rival Phinée à l'aide de la tête décapitée de Méduse (fig. 1.4). Une association de

[24] Villa Farnesina. (2010-2014). The Loggia of Galatea. Dans *Villa Farnesina e gli Affreschi di Raffaello*. En ligne.
[25] Carrière et Massonie, *op. cit.*, p. 58, 59; Ovide, *Op. cit.*, p. 110.
[26] Emanuela Settimi et Elvira Cajano, *La galerie des Carrache: histoire et restauration*, Dijon, Faton, 2016, p. 45.
[27] *Ibid.*, p. 76.

la famille Farnèse à des héros par l'entremise de l'art qu'elle choisit d'exposer lui vaut bien sa réputation.

Cette mise en contexte nous démontre bien l'importance qu'occupe la mythologie au sein de la famille Farnèse, qui par ailleurs avait définitivement accès à une copie des *Métamorphoses*[28]. Bien que cette scène s'inscrive dans le dénouement de l'histoire de la Gorgone, nous allons plutôt nous intéresser à un épisode précédent de sa narration, représenté dans un lieu plus privé du palais. Il s'agit du *camerino*, le cabinet de toilette, où se trouve une autre fresque représentant cette fois le moment où Persée s'apprête à décapiter Méduse (fig. 1.6). Nous y retrouvons, dans un espace naturel ponctué de rochers et d'arbres, le héros accompagné de ses deux commanditaires divins Minerve et Mercure lui ayant fourni le bouclier lui permettant de regarder son adversaire sans se faire pétrifier et ses sandales ailées pour pouvoir s'enfuir rapidement après sa tâche. Il tient la Gorgone du bout de sa main gauche par sa chevelure serpentine et tient son sabre sous sa gorge de sa droite (fig. 1.7). Cette dernière, apparemment prise de court, porte une expression à la fois surprise et terrifiée tout en tendant ses bras dans les airs, désignant du même coup ses deux sœurs toujours assoupies derrière elle.

Si nous voulons comparer la fresque de Peruzzi abordée précédemment avec celle de Carrache, nous pouvons d'emblée constater que cette dernière semble beaucoup plus ancrée dans un espace physique naturel, en raison de l'arrière-plan extensif dessiné derrière la scène. Les deux fresques représentent le moment précédant l'instant fatidique du récit, cependant, le quasi siècle séparant leur création a atténué l'audace et la fougue que Peruzzi a traduites en images. Chez Carrache, outre la nudité sans outrance de Persée qui le distingue comme étant le héros épique de son récit, l'assoupissement des Gorgones (fig. 1.8) et la nonchalance des observateur.ices présents rendent au tout une apparence presque banale. Pour ce pan

[28] Silvia Ginzburg Carignani et Zeno Colantoni, *La Galerie Farnèse: les fresques des Carrache à l'ambassade de France à Rome*, Paris, Gallimard, 2010, p. 10.

de mur, l'artiste perpétue ici l'intention qu'il a laissée dans ses œuvres de jeunesse, celle où ses personnages « are not treated heroically as the representatives of a golden age. Their behaviour is entertaining, with no suggestion that we are witnessing unrepeatable feats of arms »[29]. Nous pourrions également constater cette même atmosphère dans l'image de Persée et Phinée située dans la grande galerie, où c'est au contraire Persée qui semble campé au sol, les épaules haussées, et Phinée et son armée sont figés dans leur fuite.

1.1.1. La menace de la féminité tentatrice

Dans la représentation de Peruzzi, nous pouvons noter plusieurs oppositions, notamment celle entre l'homme et la femme, ou du héros debout et du monstre couché, le premier tout en gloire à l'aube d'une victoire et la seconde semblant refuser sa défaite. Pourtant, Méduse ne semble pas si monstrueuse outre les serpents sur sa tête. Nous remarquons d'ailleurs d'emblée que les deux artistes ont abandonné quelques attributs de la Gorgone dans leurs dessins : absentes sont les dents de sanglier, les mains de bronze, ou les ailes. Elle tient en elle-même une contradiction, celle d'être (malgré l'absence de toutes ces caractéristiques) un monstre, mais son passé en tant que jeune femme attrayante n'est pas complètement effacé. Nous trouvons alors ici « une réflexion sur la beauté du monstre [qui] devrait prendre aussi en compte une esthétique du monstrueux »[30]. Cela prouve bien qu'une conciliation entre le monstre et sa représentation cherchant un idéal de beauté est possible. L'atteinte de cet objectif n'est par contre pas dépourvue de désagréments pour les Gorgones. En effet, même si leur charme pouvait séduire quiconque interagirait avec

[29] Anton W. A Boschloo, *Annibale Carracci in Bologna*, The Hague, Government Publishing Office, 1974, vol. 1, p. 30.
[30] Gisèle Mathieu Castellani, « La séduction du monstre Méduse, Hermaphrodite, chimères et monstres fantasques », dans Line Cottegnies (dir.), *La beauté et ses monstres: dans l'Europe baroque 16e-18e siècles : [actes du colloque]*, Paris, Presses Sorbonne nouvelle, 2003, par. 53.

elles, leur disposition naturelle à transformer en pierre ceux qui les regardent les réduit à une vie d'isolement de la population générale.

Il se trouve alors chez Méduse le paradoxe d'être un être de beauté, mais qui est impossible à regarder directement, « le motif topique de l'œil qui voit ce qu'il n'eût pas dû voir […], se double alors d'un motif plus étrange, où se déclare l'angoisse que suscite le sexe féminin interdit »[31]. Le danger d'un contact visuel direct avec le monstre féminin est présent, mais son interaction avec le héros est inévitable si ce dernier veut mener à bien sa mission. S'il est séduit par l'idée de la regarder dans les yeux pour s'imprégner de sa beauté, il périra : « Méduse dit ainsi l'horreur de la beauté, d'une beauté qui sidère et empierre, qui fige le désir masculin »[32].

Le message reçu dans ce cas-là est bien misogyne, et se détaille de deux façons, soit le danger de céder à l'envie que Méduse suscite, et l'action requise afin de l'éliminer. Pour traduire cette idée dans la fresque de Peruzzi, cette retenue de succomber à la tentation se manifeste donc par la posture offensive de Persée face à celle qui le tourmente. D'où son bouclier si nous suivons le récit, ou la représentation artistique pour les spectateur.ices, qui forme un écran par lequel le regard peut se poser sans danger de mort. Carrache, quant à lui, transcrit efficacement ce détournement du regard, et le cimente par la figure de Mercure qui lui aussi regarde l'action par le biais du bouclier de Minerve (fig. 1.9). L'élimination du danger est bien sûr représentée chez les deux artistes par Persée s'apprêtant à couper la tête de son hypothétique objet d'attirance.

Notons de plus cet intéressant inversement des rôles : dans les peintures de scènes historiques où une femme joue un rôle de séduction, c'est la figure tentatrice qui est dénudée. Nous pouvons penser aux quantités de peintures et de sculptures

[31] Gisèle Mathieu Castellani, « La séduction du monstre Méduse, Hermaphrodite, chimères et monstres fantasques », dans *Op. cit.*, par. 13.
[32] *Ibid.*, par. 16.

représentant Vénus, Danaë, ou Galatée pour ne rester que dans les sujets mythologiques, ou même Andromède pour garder un lien avec Persée. Si nous nous tournons vers nos deux exemples, nous pouvons d'emblée constater que Méduse est entièrement vêtue. Ce recouvrement pourrait alors contrevenir à notre hypothèse établie plus tôt, l'attestant d'un côté comme une figure de tentation à laquelle résister, ou plutôt d'un autre côté comme faisant des efforts conscients pour se dissimuler aux regards. Elle sera alors malgré elle une figure de séduction. Inversement, c'est Persée qui, dans la peinture de Carrache, se retrouve nu!

1.1.2. La monstruosité pour mettre en valeur les prouesses du héros

Déjà dès ses premières parutions connues dans la figuration de l'art de la Grèce antique, les combats entre un héros bienfaiteur et un monstre disgracieux voulaient faire primer la qualité de « médiateur entre le chaos et l'harmonie » [33] du protagoniste, repoussant les puissances naturelles négatives contre qui les humains demandent protection. Comme dans le cas de Persée et Méduse, le statut de demi-dieu du surhomme[34] contribue à lui faire compléter sa mission sans difficulté. L'intensité des échanges en illustrations a diminué avec le temps, réduisant la Gorgone à une forme défaite, mais en gardant la figuration avantageuse d'un Persée glorieux.

Concrètement, en se tournant vers nos deux exemples précédents, nous pouvons bien constater que Persée se trouve inévitablement dans une position supérieure à Méduse, qui se tient accroupie à ses pieds (Baldassare Peruzzi) ou en déséquilibre sur un rocher (Annibal Carrache). Quoi qu'il en soit, sa position ne peut

[33] Karl Kilinski, *Greek myth and Western art the presence of the past*, Cambridge, Cambridge University Press, 2013, p. 141.
[34] Une petite mention pour rappeler que le père de Persée est Jupiter, qui a fécondé Danaé sous la forme d'une pluie d'or.

pas dépasser les épaules du héros qui doit toujours la dominer lorsqu'elle est encore en vie. Une dominance physique, par leur emplacement dans la mise en scène, mais aussi morale par l'excellence de ses prédispositions. Le meurtre de la Gorgone serait alors, comme le décrit Fulgence le Mythographe, « the victory of virtue, aided by wisdom, over terror »[35]. Même dans la fresque de la grande galerie, la tête que tient Persée pour méduser Phinée se tient un peu plus bas que la sienne (fig. 1.5). Bien que les véritables pouvoirs de Méduse soient encore effectifs, ils sont là davantage utilisés pour pétrifier les adversaires de Persée, mais agissent en même temps comme un « *shock value* »[36] visant à prévenir ceux qui seraient tentés de lui contrevenir. Enfin, visuellement parlant, c'est aussi un effet sensationnaliste auprès de l'observateur.ice de la fresque dans le sens où il peut constater à quel point une arme, si petite semble-t-elle au centre de l'image, brandie dans le poing du héros peut avoir un effet dévastateur.

1.1.3. Le regard de Méduse

Nous avons contemplé trois fresques, toutes représentant la façon dont Persée abat Méduse et emploie la tête de cette dernière pour tirer profit de ses pouvoirs pétrificateurs. Elles mettent en scène plusieurs personnages outre les deux principaux concernés. Pour boucler ce premier segment, nous allons nous tourner vers une dernière peinture, celle-ci de plus petite dimension et sur un support mobile, donc permettant une réception plus intimiste. En rupture totale avec la composition des fresques que nous venons de comparer, Michelangelo Merisi da Caravaggio, dit le Caravage, peint de son côté la tête décapitée de Méduse (fig. 1.11), seul élément présent sur une toile montée sur un bouclier circulaire en bois de peuplier. La

[35] John Rupert Martin, *The Farnese Gallery*, Princeton, N.J., Les presses de l'université Princeton, 1968, p. 35.

[36] Karl Kilinski, *op. cit.*, p. 141.

commande a été passée par le cardinal Francesco Maria Del Monte, alors un grand patron de l'artiste, pour l'offrir au cardinal et grand-duc de Toscane Ferdinand 1er de Toscane[37].

Grâce à ses dimensions modestes permettant davantage l'expression des détails, le Caravage n'a pas modéré l'effet dramatique de démontrer l'effet de la décapitation de la Gorgone; des giclées de sang jaillissent de son cou coupé, et son expression est figée dans un état de stupéfaction, sa bouche est ouverte, ses sourcils froncés, et ses yeux écarquillés. Méduse succombe à sa propre malédiction : « L'instant représenté est celui de cette singulière métamorphose, l'instant où la violence de la Gorgone s'immobilise dans son *expression* même, en *s'imprimant* sur elle-même »[38]. Cette expression n'est pas sans rappeler une version exagérée des Méduses représentées sur les fresques étudiées.

Un seul élément la distingue du lot : son regard vient directement chercher celui de la personne qui l'observe, et donne un avant-goût de la dernière vision de ceux qui ont péri par lui. Si ce n'est pas de son démembrement, nous pourrions croire sans peine que Méduse est toujours en vie, tant son visage est animé et les serpents cernant sa tête semblent être agités d'une vigueur frénétique. Dans ce cas, le moment même du passage de la Gorgone entre la vie et la mort est représenté avec une vivacité frappante. Nous pouvons associer la forme circulaire du support au bouclier à travers lequel Persée réussit à surveiller la Gorgone, ou à l'égide de Minerve, où elle finira ultimement après les aventures de Persée.

Une autre différence majeure qui fait démarquer le bouclier du Caravage parmi les épisodes peints par Baldassare Peruzzi et Annibal Carrache est la place centrale et primordiale qu'occupe Méduse dans son espace. Absents sont les autres personnages composant la narration du mythe, le sang encore coulant s'échappant du

[37] Rossella Vodret Adamo, *Caravage, l'œuvre complet*, Cinisello Balsamo, éditions Silvana, 2010, p. 76.
[38] Louis Marin, *Détruire la peinture*, Malesherbes, Flammarion, 1997, p. 173.

cou tranché de la créature, ajouté à son visage encore animé d'une vive expression font rappeler les derniers instants avant la mort de la créature. Le.la spectateur.ice a donc davantage tendance à compatir avec le sort de Méduse, à la place d'être influencé par la démonstration de bravoure de Persée qui la dévalorise. Le monstre devient alors un objet d'empathie par l'affliction qu'il démontre et de ce fait même adopte une certaine forme d'humanité qui le rend quelque peu attachant.

Nous pouvons tout de même établir quelques rapprochements entre la fresque de Carrache et la peinture du Caravage[39]. Elles ont toutes deux été conçues pendant les mêmes années, soit à la fin des années 1590, et ont été des commandes personnelles pour des membres du clergé, respectivement pour un domicile personnel et possiblement une pièce d'armure de parade décorée[40]. Le fait que la fresque soit située à Rome, et le bouclier à Florence témoigne aussi de l'ampleur de la réception de la mythologie, qui ne se contient pas qu'en une seule cité. Un autre détail lie ces deux images : l'incorporation de la nature dans leurs compositions. Pour Carrache, elle est intégrée dans l'ensemble par les collines agrémentées d'arbres dans l'arrière-plan (fig. 1.10) et par les rochers sur lesquels Méduse et ses sœurs sont appuyées. Chez le Caravage, elle se manifeste dans l'usage et la déformation de son propre visage qu'il emploie pour réaliser ce portrait[41], et dans le réalisme avec lequel il a dessiné et peint les serpents-cheveux de la Gorgone. En suivant les traces de son contemporain le dessinateur et peintre Jacopo Ligozzi, qui a réalisé deux études de vipères, le Caravage prend comme modèle un type de couleuvre commune européenne en guise de chevelure à Méduse[42]. Cette combinaison d'altération et d'hybridation pour créer le personnage mythologique amène Walter Friedlaender à

[39] Il y aurait assez de matériel pour faire une comparaison en profondeur, notamment en étudiant les milieux artistiques dans lesquels ils évoluent ou la façon dont les deux artistes représentent l'Antiquité, mais nous allons ici nous tenir qu'aux aspects se rapportant strictement au personnage de Méduse.
[40] Howard Hibbard, *Caravaggio*, New York, Harper & Row, 1983, p. 67.
[41] Walter Friedlaender, *Caravaggio Studies*, Princeton, Princeton University Press, 1974, p. 87.
[42] John Varriano, « Snake eyes: Caravaggio, Ligozzi, and the "Head of Medusa" », dans *Source: Notes in the History of Art*, vol. 24, n° 1, 2004, p. 14.

commenter : « Caravaggio's treatment of the supernatural as if it were reality, connects him, in my opinion, with the realistic mysticism of past centuries »[43]. En ce sens, la nature humaine et animale chez le Caravage et celle végétale chez Carrache se rejoignent pour donner une touche bien réelle à leurs versions de la mythologie.

1.2. Mythologie et christianisme

Pour résumer en quelques mots, les chroniques mythologiques et les récits bibliques ont tous deux comme point commun de vouloir expliquer les fondations du monde et d'enseigner des lignes directrices de conduite à suivre. Quand le christianisme s'établit graduellement à partir du quatrième siècle avec l'édit de Milan donnant droit à tous de pratiquer la religion qu'ils désirent, pour devenir la religion dominante dans l'Europe occidentale après la fin du huitième siècle, les histoires mythiques se font éclipser et se font reléguer au statut défavorable de païen aux yeux de l'Église[44]. Elles sont pourtant bien toujours présentes dans l'imaginaire collectif, et se perpétuent sous la forme de contes moralisés recopiés dans des manuscrits. Entre le neuvième et le douzième siècle, trois auteurs anonymes connus aujourd'hui sous le nom collectif des Mythographes du Vatican reprennent l'idée de Fulgence (comme nous avons mentionné plus tôt) consistant à interpréter et à rationaliser les mythes pour leur donner une valeur éthique[45]. L'épopée de Persée a notamment été étudiée pour lui attribuer des connotations allégoriques, en transformant chacune des Gorgones en un type spécifique de terreur, et Persée en courage et vertu les détruisant[46].

La Renaissance italienne apporte un second degré d'allégorisation pour le personnage de Méduse, basé sur les notions établies par Fulgence et les

[43] Walter Friedlaender, *op. cit.*, p. ix.
[44] David Petts, *Pagan and Christian: religious change in early medieval Europe*, London, Bristol Classical Press, 2011, p. 78.
[45] Daniel Ogden, *Perseus*, Milton Park, Routledge, 2008, p. 133.
[46] *Ibid.*, p. 133.

Mythographes du Vatican. Le médecin et philosophe León Hebreo, actif en Italie à la fin des années 1490, évoque Fulgence pour signifier la victoire spirituelle de Persée sur les vices terrestres de Méduse[47] :

> Persée, […] a tué la Gorgone, un tyran terrestre, parce que Gorgone signifie "terre" en grec. Et en raison de sa vertu, il fut exalté par les hommes jusqu'au ciel. Cela signifie aussi, moralement, que Persée, homme prudent et fils de Jupiter, et doté des vertus de Jupiter, détruit le vice fondamental et terrestre, symbolisé par la Gorgone, et fut élevé au ciel vertueux[48].

Nous pouvons nous rappeler dans les fresques étudiées précédemment que Méduse démontre une forte inclinaison pour le sol, qu'elle garde rapproché d'elle dans son accroupissement, particulièrement dans la version d'Annibal Carrache. Pour celle de Baldassare Peruzzi, un témoignage du passage où Persée vertueux atteint les cieux peut être démontré par le plan bleu foncé parsemé d'étoiles derrière la frise de personnages, attendant que le héros accomplisse son acte pour lui y donner l'accès.

1.2.1 La christianisation du paganisme

Il n'est pas invraisemblable qu'en tant que mythes fondateurs, les récits mythiques et bibliques partagent entre eux plusieurs points communs. Les identifier et en trouver leurs fonctions nous éclairera certainement sur la nature du rapprochement de ces deux cultes. Malcolm Bull confirme que

> The idea that there had been a single divine revelation to the entire ancient world was distinct from, but not incompatible with, the attempt to integrate classical mythology with Old Testament history[49].

---

[47] *Ibid.*, p. 134.
[48] León Hebreo, *Dialogues of Love*, trad. par Cosmos Damian Bacich et Rossella Pescatori, Toronto, University of Toronto Press, 2009, p. 107.
[49] Malcolm Bull, *The Mirror of the Gods: Classical Mythology in Renaissance Art*, Oxford, Oxford University Press, 2005, p. 29.

Il veut dire par là que bien que la mythologie classique et l'histoire de l'Ancien Testament soient perçues comme étant deux entités distinctes, il est possible de les faire coordonner en tant que récits d'origine de la création pour qu'ils soient compatibles les uns avec ceux de l'autre.

Daniel Ogden pousse la théorie encore plus loin en cherchant les similarités au point de la narration. Il met en rapport l'épisode de Persée affrontant le monstre marin, et celui de saint Georges abattant le dragon, pour proposer que le premier ait contribué à construire le second[50]. Il résume que Persée interrompant son voyage pour secourir la princesse Andromède d'un sacrifice auquel elle participait malgré elle et abattant le monstre marin à l'aide des armes qui lui avaient été données pour combattre Méduse, ressemble fortement à Georges trouvant une princesse attendant de se faire dévorer par un dragon sur son chemin, la sauvant et abattant le dragon devant son village converti par la force de Dieu. Il ne remet pas en doute l'importance ou la primauté de l'histoire hagiographique, mais expose simplement les similitudes qu'il y trouve.

Une dernière façon d'intégrer la mythologie païenne à la religion chrétienne, est par l'attribution d'une valeur allégorique symbolique chrétienne à des actes accomplis par les personnages antiques. L'écrivain florentin Jean Boccace (Giovanni Boccaccio) trouve durant le quatorzième siècle le moyen d'expliquer la signification allégorique de Persée décapitant Méduse en le transposant comme un « symbole du Christ triomphant du prince de ce monde [c'est-à-dire Satan] et montant vers son Père »[51].

1.2.2. La paganisation du christianisme

[50] Daniel Ogden, *Perseus*, *Op. cit.,* p. 136.
[51] Jean Seznec, *La survivance des dieux antiques : Essai sur le rôle de la tradition mythologique dans l'humanisme et dans l'art de la Renaissance*, Paris, Flammarion, 2011, p. 261.

En plus de transposer et d'adapter des légendes mythologiques au goût chrétien, il se trouve aussi des éléments rappelant la mythologie gréco-romaine avec lesquels certains personnages bibliques sont représentés. Edgar Wind est épaté devant cette compétence que possèdent les artistes de la Renaissance à jouer entre le sacré et le profane :

> The notorious ease with which the Renaissance transferred a Christian figure of speech to a pagan subject, or gave pagan features to a Christian theme, has generally been interpreted as a sign of the profound secularization of Renaissance culture[52].

Il renchérit en donnant en exemple les nombreuses images de Vénus qui ressemblent à des Madones ou à des Madeleines.

Pour retourner vers notre sujet initial, Aby Warburg repère quant à lui une particularité dans une gravure attribuée à Baccio Baldini représentant Judith venant tout juste de décapiter Holopherne (fig. 1.12). Elle porte sur sa tête deux paires d'ailes, à la manière des figures représentées sur les gorgonéions (fig. 1.13), ces amulettes où seulement la tête de Méduse apparaît. Selon Warburg, ce serait vraisemblablement pour dire, qu'en plus d'avoir la connotation religieuse, la femme se munit d'autres caractéristiques mythologiques pour lui accorder une crédibilité accrue, pour qu'elle soit un modèle ultime de son temps, représentant à la fois la vertu chrétienne et l'idéalité antique[53]. Warburg qualifie cette combinaison entre la mythologie et la religion comme « un aperçu unique de cette période cruciale de transition stylistique entre le Moyen Âge tardif et le début de la Renaissance », qui tend à offrir les figures représentées sous un jour spirituel[54]. Cette fusion du récit biblique et du récit mythologique pourrait aussi être une tentative de réconciliation entre le monde sacré et le monde profane. Ou peut-être même l'opportunité pour

---

[52] Edgar Wind, *Pagan mysteries in the Renaissance*, Harmondsworth, Middlesex, Angleterre, Penguin Books, 1967, p. 24.

[53] Aby Warburg, *The Renewal of Pagan Antiquity*, Los Angeles, Getty Publications, 1999, p. 174.

[54] Aby Warburg, *op. cit.*, p. 171.

Méduse, dénudée de toute la monstruosité qui lui est habituellement connue, de reprendre le pouvoir dans son récit; en incarnant Judith, c'est elle qui est armée d'une lame pour pouvoir décapiter son opposant.

1.2.3. Une conciliation entre la mythologie et le christianisme?

Peu importe la façon dont ils sont représentés, les monstres sont toujours conçus comme étant des êtres dont l'origine surnaturelle est saisissable d'un seul coup d'œil. Étant de véritables forces surpassant la nature et possédant des habilités exceptionnelles, ces particularités les font occuper une classification supérieure et « plus divine » que celle des humains réguliers. Ces traits ou ces habilités extraordinaires ne sont pourtant pas uniques aux contes païens. Edgar Wind note en effet des instances où c'est Dieu lui-même qui provoque des événements merveilleux occasionnant crainte et révérence :

> And yet, any reader of Ezekiel or the Book of Revelation will know that their accounts are filled with miracles and visions which would sustain the anti-classical faith that, when God appears to His prophets, His supernatural powers are displayed through monstrous apparitions[55].

Ces apparitions, aussi terrifiantes soient-elles, font partie d'une série d'interventions divines comme l'ensemble de la Création— y compris les monstres, et ont une fonction justifiée.

Il faut toutefois procéder à la comparaison et au mélange des idéologies avec précaution. Jean Seznec résume très efficacement la situation :

> L'on voit jusqu'où s'avancent certains humanistes : jusqu'à l'hérésie, inclusivement. L'exégèse néo-platonicienne, qui leur avait ouvert des possibilités inespérées de conciliation entre la Bible et la Mythologie, les conduit maintenant à les confondre, au point de ne plus accepter le dogme

[55] Edgar Wind, *op. cit.*, p. 211.

> chrétien qu'au sens allégorique. Il est bon, sans doute, que le peuple continue naïvement d'ajouter foi aux enseignements traditionnels : les doctes, plus éclairés, sauront y discerner, comme dans le paganisme, la part inévitable de l'affabulation[56].

L'important est donc de pouvoir bien reconnaître les provenances distinctes des deux cultes, et une coexistence sera possible. Après tout, ce sont bien des membres du clergé qui ont commandé les fresques de Méduse et Persée s'insérant toutes les deux dans des galeries à thématiques mythologiques, et la peinture de Méduse sur un bouclier.

1.3. La circulation de l'image de Méduse dans la sphère astrologique et le pouvoir de son regard

Au seizième siècle, époque suivant la réapparition des véritables récits antiques après avoir longtemps été éclipsés par leurs versions médiévales moralisées, il se trouve deux versions différentes du personnage de Méduse. Il y a celle qui figurait dans ces dits récits fondateurs, et celle qui a subsisté dans la conscience collective, qui a voyagé par la communication des récits, et par le fait même, a été transformée, réinterprétée, et adaptée au cours des années pour devenir une version changée, mais tout de même moyennement reconnaissable de l'originale. Comme dernière partie de ce chapitre, il est maintenant temps de faire le point sur cette épopée en elle-même, en plus de considérer à quels aspects de l'histoire de Méduse les artistes se sont le plus intéressés, et d'en tirer nos observations les plus saillantes des deux fresques qui nous intéressent.

À cet effet, et pour trouver quels passages des récits sont plus dignes d'intérêt, Malcolm Bull note l'attention portée par les mécènes dans leurs commandes de manuscrits écrits en latin et en langue vernaculaire. Il rapporte que les demandes de

[56] Jean Seznec, *op. cit.*, p. 118.

nouvelles illustrations sont effectuées pour les ouvrages en langue populaire, puis sont recopiées à l'usage des ouvrages rédigés en latin. Ces copies de copies répétées de manière indolente peuvent s'avérer être imprudentes, puisqu'un seul fourvoiement à la source peut se faire répéter et induire en erreur une chaîne d'étudiants, d'interprètes et de locuteurs sous de multiples circonstances, et ce pendant des siècles[57]. Les épisodes des *Métamorphoses* étant bien connus, ils sont souvent évoqués dans la littérature religieuse et érudite, et Persée étant (avec Orphée) l'un des héros mythologiques les plus représentés dans l'art renaissant[58], Méduse se retrouve inévitablement dans ce mélange éclectique. Nous aurons l'occasion d'observer de quelle version de la Gorgone les artistes de la Renaissance se sont inspirés pour créer la leur.

1.3.1. L'interprétation astrologique et orientale de Méduse

Il va sans dire que la religion occupe une place imposante au sein de la société italienne pendant la Renaissance, et en détient un contrôle presqu'absolu, allant jusqu'à nommer villes, édifices et fêtes civiles en l'honneur de ses saints. Il est néanmoins un domaine où elle ne pose pas son emprise. La mythologie grecque conserve depuis l'Antiquité son monopole sur la sphère céleste, et ses planètes, étoiles, comètes, astéroïdes et constellations portent le nom de divinités et de leurs acolytes.

En complémentarité avec les fables moralisées qui aident le lecteur à se familiariser avec une forme de mythologie, l'astrologie se charge à partir du quatorzième siècle d'y apporter une touche plus personnelle se rapportant à l'interprétation du positionnement des astres dans le ciel : « Astrology could suggest links between the gods and heroes of antiquity and the lives of modern individuals via

[57] Malcolm Bull, *op. cit,*, p. 17.
[58] *Ibid.*, p. 353.

the planetary and astral configuration at the time of a person's birth »[59]. Succinctement, la position des planètes et des constellations dans le ciel et entre elles pendant certains événements déterminés (comme pour une naissance, mais pouvant aussi être pour un mariage ou une prise de décision importante) ont un impact direct sur l'avenir d'une personne. Cette science est surtout utilisée par les grands dirigeants, les philosophes, les érudits et les médecins pouvant s'offrir les services d'un astrologue. La constellation de Persée, où il est imaginé comme figuré tenant la tête de Méduse, se retrouve là-haut, en compagnie de ses compagnons Andromède, Cassiopée (la mère d'Andromède) et Pégase (né des entrailles de Méduse après sa mort).

En une réplique imagée du ciel étoilé, les fresques au plafond de la salle de Galatée de la villa Farnesina correspondent à l'esprit de leur époque de représenter la vie de leur propriétaire (fig. 1.3). Dans ce cas-ci, la fresque de Persée et Méduse côtoie une fresque représentant Cassiopée, détachée au centre par le blason de la famille Chigi, et entourée des dieux olympiens auxquels les planètes sont dédiées et des personnalisations des signes du zodiaque. Dans son analyse de la salle, Paolo d'Ancona affirme que ces peintures d'épisodes mythologiques sont destinées à donner l'horoscope astrologique complexe d'Agostino Chigi et à apporter à ce dernier une bonne fortune[60]. L'intention est de lui apporter du réconfort quant à son avenir avec ces présages favorables tout en démontrant l'étalage de l'érudition du mécène. D'Ancona associe aussi la femme ailée placée dans le coin supérieur droit de l'image comme étant probablement une personnification de la Gloire, qui est la forme prise par Pégase, dont il est une allusion par la tête de cheval sous ses pieds[61].

L'image de la constellation de Persée, et plus particulièrement la tête de Méduse qu'il tient dans sa main, a également effectué un petit voyage dans le monde

[59] Malcolm Bull, *Op. cit.*, p. 24.
[60] Paolo d'Ancona, *op. cit.*, p. 26.
[61] *Ibid.*, p. 86.

arabe au cours du Moyen Âge, le temps de se faire redessiner en accord avec la coutume orientale, et de revenir sous une nouvelle identité en empoignant par les cheveux une tête barbue. Les inscriptions qui l'accompagnent ont permis de l'identifier comme étant celle du démon Gûl[62], et nous pouvons en déduire qu'avec cet échange, le point d'intérêt gardé par les astronomes est le placement des étoiles formant les constellations, et le reste a été transformé afin de mieux correspondre aux traditions locales. Ces images, de retour en sol européen presque méconnaissables, se font reproduire toujours avec la tête barbue, jusque dans le sud de l'Allemagne, mais cette fois la figure de Persée est rendue dénudée. C'est Albrecht Dürer en 1515 qui restitue la tête de Méduse à Persée dans la gravure d'une carte céleste (fig. 1.14), et qui confirme son identité avec l'inscription « CAPUT MEDUSE »[63], mais qui conserve sa nudité. Pourrait-ce aussi être en référence à cette mésaventure qu'Annibal Carrache fait paraître Persée nu dans sa fresque du *camerino* au Palais Farnèse? De plus, la façon dont il empoigne Méduse par les serpents rappelle fortement celle que l'artiste allemand a employée plusieurs décennies plus tôt. Quoi qu'il en soit, ces deux versions de Persée et de Méduse (ou Gûl) témoignent avec panache de la capacité des mythes à s'adapter à un nouvel environnement. Nous pouvons aussi remarquer que même sous des identités différentes, la place qu'occupe la tête du monstre ou du démon garde la connotation négative qui lui est associée. Leur insertion dans un système astrologique harmonieux, en côtoyant les autres personnages qui peuplent leur histoire, renforce l'identité et l'unité du groupe.

1.3.2. Regard et pétrification : le bouclier au centre de la métamorphose

En plus d'avoir parcouru une longue distance pour s'afficher sous d'autres identités, Méduse contient déjà en elle-même une capacité à métamorphoser, par la

[62] Jean Seznec, *op. cit.*, p. 219.
[63] Jean Seznec, *op. cit.*, p. 246.

transformation en pierre de ceux qui la regardent. Lorsque Persée entre dans le royaume des Gorgones pour s'approcher de Méduse, il remarque bien les hommes et les animaux passés avant lui, qui sont figés pour toujours dans l'endroit et la position où ils ont croisé le regard d'une Gorgone. Leonard Barkan emploie le terme « simulacre »[64] lorsqu'il qualifie l'état de ces êtres autrefois vivants, maintenant maintenus dans un état immobile, solide, et froid. L'apparence de l'humain (ou de l'animal) est trompée par la métamorphose dans laquelle il a été piégé, ce qui dénature son statut de créature vivante en statue inanimée. Les effets de cette métamorphose peuvent se faire observer dans la fresque peinte par Peruzzi, où cinq figures semblent observer l'élan de Persée s'en allant décapiter Méduse, mais leur coloration pâle et terne semblable au marbre fait croire à une condition autre que vivante, comme s'ils avaient déjà été pétrifiés.

Seulement un contact visuel direct avec une Gorgone est fatal, et c'est pour cette raison que Persée emploie le reflet de son bouclier comme intermédiaire pour pouvoir observer sa proie. Le pouvoir pétrificateur de Méduse, alors déjoué, se trouve à être inefficace devant l'astuce de Persée. La surface miroitante du bouclier de Persée, à la place d'être un sujet de contemplation de soi, est utilisée pour contempler autrui. Barkan rajoute que « Perseus' shield becoming a mirror is particularly significant: here is a warrior who can use mirror and reflection as his own protection »[65]. À la place de tourner le miroir vers lui-même pour regarder son propre reflet, Persée le tourne vers l'extérieur pour se protéger. Le protagoniste a donc deux niveaux de protection avec son bouclier : celui de la réflexion sur sa facette extérieure, et celui qui lui donne une défense dans l'éventualité d'une attaque offensive.

---

[64] Leonard Barkan, *The Gods Made Flesh: Metamorphosis & the Pursuit of Paganism*, New Haven, Yale University Press, 1986, p. 54.
[65] Leonard Barkan, *op. cit.*, p. 54.

Cette opposition paradoxale de rechercher un regard en même temps que de l'éviter se traduit pertinemment dans un jeu de perceptions, que nous retrouvons également dans la peinture de Méduse que le Caravage a produite. Le miroir y joue aussi un rôle important : « bricolage du bouclier, arme défensive de Persée, est redevenu bouclier avec en son centre l'image de la Méduse; prête à continuer à exercer répétitivement ses maléfices »[66]. Le bouclier, initialement un objet utilisé pour se défendre, devient alors une arme offensive lorsque la tête de Méduse y est accrochée. L'observateur.ice est alors inévitablement en confrontation directe avec le regard du monstre, particularité mise bien en évidence au centre de son support en forme de bouclier. Ce contact visuel possède bien le pouvoir potentiel de nous changer en pierre, mais le fait de retrouver la Gorgone sur une surface évoquant le bouclier protecteur de Persée nous met à l'abri de cette conséquence désastreuse. Méduse se retrouve donc à cet instant à être un reflet d'elle-même, impuissante dans sa forme peinte.

En tout et pour tout, nous pouvons à présent affirmer qu'à la lumière des observations portées lors de notre étude, la Gorgone Méduse occupe une part importante dans le développement de la narration de Persée, bien qu'elle n'en soit qu'un accessoire lui permettant d'arriver à ses fins. Sa fonction au sein de la figuration artistique du Cinquecento italien est bien plus importante que de n'être que l'antagoniste par rapport au héros; elle est aussi un personnage transformé physiquement et moralement pour se conformer à l'époque dans laquelle elle est présente.

[66] Louis Marin, *Op. cit.*, p. 176.

Nous avons survolé à cet effet le paradoxe qu'est la figuration pas très monstrueuse de la Gorgone : la négligence de certains de ses attributs pour embellir son apparence l'insère plus harmonieusement dans l'ensemble avec les autres personnages des fresques qu'elle occupe. L'arrière-plan naturel incorporé par Annibal Carrache dans le *camerino* du palais Farnèse lui fournit en surplus un environnement crédible dans lequel elle existe, lui donnant une dimension plus compréhensible. Même en étant une figuration mythologique, cela n'empêche aucunement les membres du clergé d'en commander des représentations. La coexistence de la mythologie et de la religion se fait par l'enchevêtrement des deux cultes, l'un empruntant des aspects à l'autre, et vice versa. Par son apparition dans la sphère céleste sous la forme d'une constellation lui permettant de voyager au-delà de ses frontières et de sa personne, et malgré une escapade à l'extérieur de l'Europe et un bref changement d'apparence, elle sait toujours comment revenir à ses sources. Même en n'étant qu'une fraction de sa forme originelle, la tête de la Gorgone reste l'attribut qui a le plus contribué au succès des quêtes de Persée.

En conclusion, Méduse est bien un monstre; ses cheveux composés de serpents et son regard possédant la particularité de transformer en pierre peuvent l'attester, mais cela ne veut pas automatiquement signifier qu'elle est essentiellement vilaine. Son confinement dans un endroit impraticable la garde hors de la portée de la civilisation générale, et seuls ceux qui ont osé braver ces obstacles de leur propre gré en ont souffert les conséquences. Persée a d'ailleurs surmonté ces obstacles, et est venu lui-même prendre contact avec la Gorgone. Avec ses accessoires divins il réussit à l'approcher et à s'enfuir sans se faire arrêter lorsqu'il arrive à s'emparer de sa tête. Si cela n'avait pas été de sa venue, Méduse serait restée paisible dans son domaine.

CHAPITRE II. LE MINOTAURE

Par rapport au Mythe de Persée et de Méduse, celui de Thésée et du Minotaure est raconté dans les livres ultérieurs de chaque ouvrage; la vision du monde racontée par Ovide dans ses *Métamorphoses* situe Persée dans son quatrième livre et Thésée dans les septième et huitième livres, tandis que la *Bibliothèque* d'Apollodore place le mythe de Persée et des Gorgones dans le quatrième chapitre du deuxième livre et Thésée et le Minotaure au début de l'épitomé, son dernier volume. À l'instar de Méduse, le Minotaure est un être composite formé de caractéristiques humaines et animales, et leur création résulte dans les deux cas de malédictions jetées par une divinité vengeresse. Ils sont aussi tous deux reclus dans un lieu isolé d'où le héros en quête de reconnaissance empiète pour les abattre.

Le Minotaure possède des traits mi humains, mi animaux depuis sa naissance. Il est le fruit de la fécondation de la reine crétoise Pasiphaé par le taureau blanc enchanté, offert par le dieu Neptune, qui voulait se venger du roi Minos pour ne pas l'avoir sacrifié en son honneur comme il l'avait promis. L'acte est rendu possible grâce à l'ingénierie de l'illustre inventeur et architecte Dédale, qui invente une structure de bois surmontée d'une peau de vache dans laquelle Pasiphaé peut se glisser pour être en mesure de recevoir la semence de l'animal[67]. L'enfant qui résulte

[67] Jean-Claude Carrière et Bertrand Massonie, *La* Bibliothèque *d'Apollodore. Traduite, annotée et commentée*, Besançon, Université de Franche-Comté, 1991, p. 86.

de cette union, originellement nommé Astérios, prend ensuite le nom définitif de Minotaure, en référence au roi Minos et à ses caractéristiques bovines : le nom signifie « le taureau de Minos ». Le roi, au lieu de renier cet enfant, acquiesce aux recommandations des oracles et demande à Dédale de l'enfermer dans un endroit d'où il est impossible de s'échapper[68]. Une immense demeure prenant la forme d'un Labyrinthe est alors construite dans ce but.

Plusieurs années passent où le Minotaure est isolé, et Pasiphaé et Minos ont d'autres enfants. Suite à une mésaventure préméditée, le fils unique de Minos est tué en tentant d'abattre un taureau dangereux à la demande d'Égée, le roi athénien. En représailles contre la cité qui lui a fait perdre son héritier, le roi Minos demande à tous les neuf ans un tribut de quatorze Athéniens, sept jeunes hommes et sept jeunes femmes sélectionnés aléatoirement[69]. Il les reçoit, et les relâche ensuite dans le Labyrinthe où ils seront à leur tour à la merci du taureau monstrueux crétois, le Minotaure.

Le héros Thésée, après avoir affronté de multiples obstacles et adversaires pour se rendre à Athènes, se fait reconnaître comme étant le fils d'Égée et évite de justesse de se faire empoisonner par la prêtresse magicienne Médée[70]. Il se porte volontaire pour faire partie du troisième envoi de sacrifiés dans le dessein secret d'abattre le monstre qui dépouille sa cité d'autant de jeunes sujets[71]. Lorsqu'il arrive en Crète, il s'attire instantanément l'attention d'Ariane, une des filles de Minos. Celle-ci, en échange d'un serment de mariage[72], se tourne vers Dédale dans l'espoir que ce dernier lui donne une astuce pour que Thésée puisse s'échapper du Labyrinthe. L'architecte, bien conscient de l'insolvabilité de sa création, lui fournit alors simplement une pelote de fil qui, lorsqu'attachée à l'entrée du méandre et déroulée au

[68] Ovide, *Les Métamorphoses*, trad. Par G.T. Villenave, Paris, les éditeurs F. Gay, 1806, p. 195. En ligne.
[69] Jean-Claude Carrière et Bertrand Massonie, *op. cit.*, p. 119.
[70] Ovide, *op. cit.*, p. 174-175.
[71] *Ibid.*, p. 195.
[72] Jean-Claude Carrière et Bertrand Massonie, *op. cit.*, p. 122.

fur et à mesure de son avancée, permettra à son propriétaire de retrouver le chemin de la sortie lorsqu'il en aura besoin. Ariane offre alors la pelote et les instructions à Thésée avant qu'il n'entre dans le labyrinthe pour affronter le Minotaure. Ce dernier est endormi lorsque le héros parvient à le trouver au centre de son domaine. C'est donc facile de l'abattre (à mains nues ou avec l'Épée d'Égée selon les versions) dans son sommeil puis de retourner sur ses pas en suivant le fil qu'il a laissé derrière lui.

Dans une structure similaire au chapitre sur Méduse, les sections du présent chapitre porteront respectivement sur la place de la figuration du Minotaure dans l'art, sur l'insertion de la mythologie au sein de la culture chrétienne, et sur les aspects scientifique et psychologique du Minotaure en tant que monstre présent dans les images du Cinquecento. Plus précisément, les peintures où le Minotaure figure nous permettront premièrement de découvrir la place qu'occupe le monstre mythologique dans l'espace intime qu'est la chambre à coucher. Des mentions de naturalisme seront alors abordées afin de brièvement introduire la notion de tératologie qui reviendra plus tard dans le même chapitre.

La deuxième section, axée sur la conciliation de la religion avec la mythologie païenne s'attardera sur la figure du Minotaure qui par sa connotation négative peut s'apparenter à un démon chrétien. Nous verrons également que cette association peut être profitable et compréhensible pour les classes sociales plus érudites et financièrement aisées.

Nous nous intéresserons dans la troisième section à étudier plus en profondeur comment la tératologie (abordée en première partie) comprend le Minotaure sur un angle scientifique. Il sera aussi question de l'accessibilité des écrits concernant la mythologie et des façons dont ces écrits sont compris. Ensuite, en écho aux changements de forme survenus chez Méduse, nous allons observer la forme que le Minotaure connaît durant le seizième siècle en conséquence du trajet des écrits à son

sujet, et nous finirons par souligner le paradoxe de placer un monstre dans un labyrinthe.

2.1. La présence du Minotaure dans l'art de la Renaissance italienne en deux exemples

Les œuvres principales à l'étude pour ce chapitre ont toutes les deux été créées à peu près à la même époque, avec au plus trente ans d'intervalle, autour du début du seizième siècle, mais dans deux régions différentes. La première provient de Vénétie, au nord-est de l'Italie, tandis que la deuxième a son origine à Florence, la capitale toscane. Elles ont vraisemblablement à l'origine chacune fait partie d'une *cassone*, ce coffre de mariage qu'un homme offre à sa future épouse, plus long que large pour accommoder la longueur de sa robe nuptiale[73], et orné de scènes bibliques, mythologiques, ou chevaleresques prônant les bienfaits du mariage. Même si leurs supports et destinations sont similaires, nous percevons d'emblée que les deux panneaux où Thésée et le Minotaure s'opposent sont tout à fait différents, tant par la disposition des personnages que par la composition de l'ensemble.

Né dans la ville vénitienne de Conegliano dans les alentours de 1459-1460, Giovanni Battista Cima acquiert sa formation artistique en Vénétie, puis travaille jusque dans la région de l'Émilie-Romagne, notamment à Parme et à Bologne. Sa technique artistique est souvent associée à celles de Giovanni Bellini[74] et de Bartolomeo Montagna qu'il fréquentait professionnellement, mais aussi à Antonello de Messine par leurs compositions similaires[75]. Parmi la centaine d'œuvres qui est aujourd'hui attribuée à Cima, la grande majorité d'entre elles représentant des scènes

[73] G. E. Kaltenbach, « Cassoni », *The American Magazine of Art*, vol. 14, n° 11, 1923, p. 598.
[74] David Alan Brown *et al.*, *Bellini, Giorgione, Titian, and the Renaissance of Venetian Painting*, Yale University Press, 2006, p. 112.
[75] Peter Humfrey, « Cima da Conegliano », dans *Grove Art* Online, 2003. En ligne. 23 mars 2019.

religieuses, principalement des Vierges à l'enfant et des Conversations sacrées. Il produit tout de même dans sa carrière quelques tableaux à sujets mythologiques, dont font partie deux représentations des aventures de Thésée.

Cima peint le *Duel entre Thésée et le Minotaure* (fig. 2.1) vers 1495-1497[76], probablement à l'origine pour un côté court de cassone, étant donné l'existence d'un deuxième panneau peint à l'huile pendant les mêmes années, représentant *Thésée se rendant à la cour de Minos avec la délégation athénienne* (fig. 2.3). Le *Duel* a malheureusement subi plusieurs dommages depuis sa création. Une fenêtre suggérée par une ombre au centre de l'image a été repeinte de la même couleur que le mur qui l'entoure de façon à la camoufler, et les bords ont été rognés de quelques centimètres sur chaque côté puis recadrés pour former un panneau de bois aujourd'hui conservé au musée Poldi Pezzoli de Milan[77].

Le lieu succinctement décoré dans lequel se déroule l'action nous fait déduire qu'il s'agit du labyrinthe par les pans de murs qui se superposent en montant graduellement vers le coin supérieur droit de la peinture. Quelques parcelles de végétation s'attachent au revêtement, témoins des années écoulées depuis sa construction. Un pan de mur à l'apparence brisé s'ouvre à la gauche et nous dévoile un couloir semblant contourner l'élévation de murs, tandis qu'une ouverture pratiquée dans la pierre forme une porte donnant accès aux méandres. Nous pouvons observer au loin derrière le Labyrinthe une montagne et un ciel dégagé.

Le fait que le mur du labyrinthe soit commodément ouvert de cette façon nous permet par surcroît d'apercevoir en premier plan les personnages du Minotaure et de Thésée qui se trouvent en son centre. Ils sont en plein combat, le premier est accroupi au sol, son gourdin est abaissé, comme s'il avait finalement abandonné l'effort de se

[76] Humfrey date le *Duel* et *Thésée se rendant à la cour de Minos* vers 1495-97, par contre, le musée qui le conserve aujourd'hui le date vers 1505; Musée Poldi Pezzoli, « Search The Collection > Giovanni Battista Cima », dans *Discover > Collections*, 2017. En ligne.
[77] Peter Humfrey, *Cima da Conegliano*, Cambridge, Cambridge University Press, 1983, p. 125.

défendre. Ses pattes sont repliées et son corps est incliné de façon à essayer d'éviter les coups du héros, qui lui a déjà infligé quelques blessures sanglantes à la tête, au cou, et au torse (fig. 2.2). Ce dernier est représenté en plein élan, sa jambe gauche levée et son bras gauche prenant appui sur le torse de la bête, le droit brandissant un glaive dans un bond offensif. Il porte une armure : une cuirasse rouge, la tassette et les épaules vertes, ainsi que les jambières, les bras, et un casque *borgognotta* de métal couvrant ses cheveux et l'arrière de son cou. Un dragon de métal doré orne le couvre-chef. Les deux corps sont alignés parallèlement, et cette ligne s'oriente dans la même direction que le Labyrinthe ascendant, vers le coin supérieur droit. Cette scène occupe une place principale sur la surface du panneau, donnant à cet instant de la narration toute l'attention de quiconque spectateur.ice qui la regarde, en opposition à la prochaine œuvre à l'étude.

Nous n'avons que très peu d'informations à propos du Maître des Cassoni Campana— d'où son appellation plutôt générique—, mis à part le fait qu'il était probablement d'origine française ou italienne, et qu'il fut actif à Florence et dans la région toscane pendant les premières décennies du seizième siècle[78]. Ce nom fait référence à l'aristocrate romain Giampietro Campana, qui possédait une grande collection d'art que nous pouvons retrouver aujourd'hui en partie au Musée du Petit Palais d'Avignon[79]. L'artiste est aussi connu sous le nom de *Maestro di Tavarnelle*, d'après un retable de la commune florentine Tavarnelle Val di Pesa qui lui est attribué, ce qui l'inscrit dans une lignée d'artistes ayant travaillé suivant l'influence de Domenico Ghirlandaio[80]. Les sujets mythologiques qu'il a souvent représentés lui ont valu également de se faire appeler *Maestro di Ovidio*, mais cette appellation est

[78] Jerzy Miziołek, « Orpheus and Eurydice: Three Spalliera Panels by Jacopo del Sellaio », *I Tatti Studies in the Italian Renaissance*, vol. 12, 2009, p. 143.
[79] Musée du Petit Palais - Avignon, « Historique de la collection », dans *Les collections permanentes* > *Les peintures italiennes*, ND. Consulté le 8 avril 2019.
[80] Everett Fahy, *Some followers of Domenico Ghirlandaio*, New York, Garland Publishing, 1976, p. 200; la théorie qu'il se fût appelé Niccolò Cartoni, d'après un assistant de Filippino Lippi n'a non plus jamais pu être confirmée.

plutôt rare. Ces trois pistes (c'est-à-dire le dernier propriétaire illustre de ses œuvres, la provenance de ses productions, et les sujets à nature mythique que l'artiste a représentés, ajoutées au fait qu'il a contribué à la décoration de plusieurs cassoni) lui méritent donc le nom de Maître des Cassoni Campana que nous lui connaissons officiellement aujourd'hui.

Le panneau représentant le cycle de *Thésée et du Minotaure* (fig. 2.4) faisait d'ailleurs à l'origine partie d'une cassone ayant comme thème la Légende crétoise, formé des *Amours de Pasiphaé* (fig. 2.7), de *la Prise d'Athènes par Minos*[81] (fig. 2.10), et d'*Ariane à Naxos* (fig. 2.11). Il se démarque des trois autres panneaux par la multitude d'éléments narratifs qu'il contient, les faits et les péripéties s'enfilant de façon quasi schématisée pour faire éloge à l'héroïsme du protagoniste athénien. Le tout commence sur le bateau arrimé en premier plan de l'image, ses voiles noires roulées, contenant les tributs destinés à être relâchés dans le Labyrinthe. L'histoire continue derrière le navire, avec la rencontre de Thésée, portant une armure complète et muni d'un bâton long, et d'Ariane, en présence de sa sœur Phèdre (fig. 2.5). Ce trio se trouve reproduit en premier plan du côté gauche, ou Ariane est reconnaissable grâce à la pelote de fil qu'elle tient dans sa main droite. La figure de Thésée se tenant au centre du panneau marche résolument vers la droite, vers le Labyrinthe, crée de ce pas un lien entre le début de l'épopée et son dénouement situé de l'autre côté. Ce Labyrinthe circulaire, occupant la majeure partie de la portion droite de la surface, dévoile en son centre Thésée et le Minotaure en plein combat : Thésée a baissé sa visière et a rabattu son bâton sur son adversaire qui incline la tête, semblant bien mal en point. Ariane et Phèdre sont assises en attendant le retour de leur héros à l'entrée du Labyrinthe (fig. 2.6). Nous pouvons remarquer un anneau qui y est fixé sur la partie gauche; il sert de point d'accrochage au fil qui s'enfonce dans le dédale,

[81]Les deux derniers panneaux sont d'ailleurs listés dans un recensement (limité) de 1915 sur les peintures à nature mythologique, reconnaissables à leur attribution à la collection Campana. Dans : Salomon Reinach, « Essai sur la mythologie figurée et l'histoire profane dans la peinture italienne de la Renaissance », *Revue Archéologique*, vol. 1, avril 1915, p. 135.

marquant le parcours de Thésée. À la gauche du Labyrinthe, les figures de Thésée, Ariane et Phèdre peintes de dos prennent la fuite vers un bateau amarré au rivage à l'orée d'une forêt. Cette même embarcation est reproduite plus loin vers la droite voguant vers le lointain, sa voile noire au vent, ce qui poussera le roi Égée à se jeter dans la mer pensant que son fils est mort. Enfin, entre le dernier navire et le Labyrinthe se trouve une dernière scène où Thésée livre un combat contre des centaures à l'aide de ses camarades Pirithoos et Caïneus[82]. Les créatures, formées de corps de cheval surmonté d'un torse, d'une tête, et de bras humains, se rapprochent fortement de l'apparence du Minotaure, lui aussi humain de la tête jusqu'à la taille puis animal en dessous.

Un point saillant que nous ne manquons pas de discerner dans l'observation des panneaux de Cima et du Maître des Cassoni Campana est la forme physique que prend le Minotaure. En effet, sa partie animale dans ces représentations est inversée, et beaucoup plus importante que ce que à quoi nous sommes habitués aujourd'hui. Il faut savoir que les premières pièces antiques que nous connaissons où paraît le Minotaure le configurent avec un corps pleinement humain jusqu'à la tête, qui est celle d'un taureau. Nous allons revenir plus tard dans le chapitre sur ce changement quand il sera question d'analyser la perception que les personnes de la Renaissance se font de la créature.

2.1.1. Le naturalisme dans la monstruosité du Minotaure

Pour l'instant, nous allons nous pencher sur l'aspect du monstre tel qu'il apparaît devant nos yeux : le Maître des Cassoni Campana ne nous donne qu'un bref aperçu du dos et de la poitrine animale du Minotaure, mais Cima da Conegliano donne un rendu hautement détaillé. Nous pouvons observer la forme des muscles et

[82] Jean-Claude Carrière et Bertrand Massonie, *La Bibliothèque d'Apollodore*, Besançon, Université de Franche-Comté, 1991, p. 124.

des plis de peau, la pilosité de la partie humaine, mais aussi la définition du pelage et des sabots bovins, en plus de la position des pattes et de la queue de la partie animale. Bien que nous ne puissions pas comparer cette créature à un spécimen vivant auquel les artistes auraient pu se référer pour mettre au point leurs propres versions de la bête, ils peuvent pleinement se contenter de la description que les conteurs, les manuscrits, ou bien leurs pairs fournissent. Il est alors plus pratique de représenter une créature fantastique à partir de ces informations. Comme Lascault le dit : « à travers l'ensemble de l'histoire de l'art occidental les paroles des peintres créateurs de monstres se répondent, se reprennent »[83]. Afin de bien expliquer le processus de composition de ses monstres dans une œuvre, un artiste peut rédiger des textes rapportant rationnellement la logique derrière sa pensée et ses méthodes de création. Cette forme de témoignage est ensuite accessible et profitable à ses pairs. Nous nous trouvons ce faisant devant un système de partage et de transmission des connaissances basé sur la communication autant orale et écrite, que représentée en images de toutes sortes. C'est possiblement en faisant appel à cette même structure que Cima da Conegliano et le Maître des Cassoni Campana ont pu s'acquérir des bagages visuels et littéraires nécessaires pour composer leur propre version du Minotaure.

Pour figurer la monstruosité de façon logique et cohérente, l'artiste doit pouvoir être en mesure de rendre sa créature facilement identifiable. Dans ses carnets, Léonard de Vinci propose de combler la lacune de représenter une entité imaginaire en faisant un amalgame réfléchi d'éléments bien réels :

> Ce faisant, si vous souhaitez donner un air naturel à un animal imaginaire— supposons un dragon, prenez comme tête celle d'un chien mâtin ou braque, avec les yeux d'un chat, les oreilles d'un porc-épic, le

[83] Gilbert Lascault, *Le monstre dans l'art occidental : un problème esthétique*, Paris, Klincksieck, 2004, p. 109.

> museau d'un lévrier, le sourcil d'un lion, les tempes d'un vieux coq, le cou d'une tortue marine[84].

Dans une même volonté, Cima da Conegliano et le Maître des Cassoni Campana auront simplement emprunté la physionomie d'un vrai taureau pour reproduire la partie animale du Minotaure. Cela se passe au début des années 1500, et le Caravage emploiera le même principe à la fin du même siècle pour créer les serpents qui composent la chevelure de Méduse.

C'est en ce sens que nous pouvons comprendre le naturalisme de la création du Minotaure, par la reproduction de parties humaines et animales qui résulte en un hybride imaginaire, mais que nous pouvons identifier par notre familiarité avec chacun de ces éléments. Lascault met cependant en garde contre les limites de l'analyse cartésienne des monstres :

> Il convient alors de se demander si la question du "pourquoi" des monstres doit se substituer à celle du "comment", ou bien si les deux problèmes doivent nécessairement être posés ensemble par celui qui veut comprendre le monstre et les effets qu'il provoque chez le spectateur[85].

Dans le cas du Minotaure, nous pouvons donc nous questionner sur le discernement des caractéristiques de son apparence, et de sa fonction au sein du récit. Le problème n'est pas résolu dans la peinture de Cima de Conegliano, dont nous ne connaissons aujourd'hui qu'une image fracturée de la narration totale, mais le Maître des Cassoni Campana est plus près de nous expliquer le « pourquoi ». Les huit anecdotes décrites précédemment narrent le parcours de Thésée, en addition aux autres panneaux formant la cassone qui mettent en lumière la création du Minotaure et son enfermement et la raison pour laquelle Thésée s'en va l'abattre. *Les amours de Pasiphaé* nous éclaire sur l'attirance interdite et unilatérale entre la reine et le taureau

[84] Léonard de Vinci, « The Notebooks of Leonardo da Vinci », vol. 1, trad. par R. C. Bell et Edward John Poynter, *Project Gutenberg*, 2004. En ligne.
[85] Gilbert Lascault, *op. cit.*, p. 199.

blanc de Neptune dont résulte la naissance du Minotaure, et *La prise d'Athènes par Minos* explique les combats à l'origine des demandes de tributs athéniens.

La question du « comment » à propos du Minotaure en est une qui est quand même tout à fait pertinente, et nous pouvons y répondre en deux parties. En premier lieu, le « comment » plastique, c'est-à-dire comment les artistes ont trouvé le moyen de figurer une créature imaginaire avec des bribes de leur environnement, comme nous l'avons établi dans les derniers paragraphes. En second lieu, le « comment » mythique, que nous pourrions rattacher aux faits de l'histoire en elle-même, spécifiquement la malédiction qu'appose Neptune à Pasiphaé et Minos en leur donnant un enfant à la fois mi humain et mi animal. Pour revenir au questionnement posé par Lascault, le « pourquoi » et le « comment » des monstres sont étroitement liés, l'un expliquant l'autre.

2.1.2. La tératologie au service de la mythologie

Cette hybridité que le Minotaure présente nous permet ainsi d'explorer une science en plein développement durant la Renaissance : la tératologie. Le chirurgien et anatomiste français Ambroise Paré se penche sur le sujet et écrit l'ouvrage *Des monstres et prodiges*, initialement paru en 1573, où il précise que les monstres « sont des choses qui apparoissent contre le cours de la nature »[86]. Il remplacera dans l'édition de 1579 le « contre » pour « outre le cours de la nature », rectifiant de ce fait l'implication de contestation que le monstre s'oppose à la nature, affirmant désormais qu'il dévie plutôt de la norme tout en restant une création de Dieu.

[86] Ambroise Paré, *Des monstres et prodiges. Édition critique et commentée par Jean Céard.*, Genève, Droz, 1971, coll. « Travaux d'humanisme et Renaissance », n° 115, p. 3.

Qu'est-ce qui fait donc d'un humain ou d'un animal un monstre? Jean Céard rapporte que d'après Paré, toute la distinction se trouve dans les ressemblances et les différences des éléments que nous pouvons trouver dans la nature. Il affirme que

> L'ordinaire cours des choses, c'est précisément cette composition de ressemblances et de différences qui tient chaque chose dans son genre tout en l'assurant dans sa singularité. Corrélativement, le monstre est l'être en qui la différence tend à l'emporter sur la ressemblance[87].

Ce que nous pouvons retenir de ces dernières lignes est la dualité que nous observons pour identifier un monstre. Pour le Minotaure, nous pouvons effectivement détecter les ressemblances avec l'Homme et avec le taureau, mais c'est justement la combinaison de ces deux êtres qui le fait dévier du « cours de la nature ». En tant que créature pourvue d'attributs à la fois humains et animaux, Stephen T. Asma qualifie le Minotaure d'être « liminal », tiré du latin *limen*, signifiant « seuil ». Il précise que « when you are on a threshold, you are neither inside nor outside but in between. […] One sees, immediately I think, that the idea of a liminal being, something between categories ». Ni humain, ni animal, tout en étant à la fois les deux, le Minotaure emprunte à ces catégories sans toutefois en faire partie intégralement.

La traduction de la monstruosité en peinture est alors l'occasion pour l'artiste de la Renaissance de faire paraître son talent à travers la composition des créatures qu'il représente. En plus des prouesses de dessin et de couleurs conventionnelles qu'il doit exécuter, l'aspect de la juxtaposition des différentes parties du monstre s'ajoute, c'est-à-dire que par exemple, le Minotaure doit non seulement avoir l'air vraisemblable en tant que tel, mais il doit aussi s'harmoniser avec l'environnement dans lequel il se trouve pour que la composition de l'image soit adéquatement accomplie. En d'autres termes, l'amalgame d'éléments que forme le Minotaure doit

[87] Jean Céard, « Tératologie et tératomancie au XVIe siècle », dans Marie-Thérèse Jones-Davies, *Monstres et prodiges au temps de la Renaissance*, Paris, Université de Paris-Sorbonne, Institut de recherches sur les civilisations de l'Occident moderne : diffusion J. Touzot, 1980, p. 6.

s'incorporer adéquatement au sein du lieu qui l'entoure et des autres personnages qui l'accompagnent.

> À partir de la première moitié du XVIe siècle, bon nombre d'[artistes], poussés par une attitude de rupture à l'égard des normes sociales en usage, dirigent leur intérêt vers une sensibilité moderne et renouvelée. […] Par ailleurs, le difforme et l'anomalie permettent des libertés expressives restées jusque-là inexplorées[88].

C'est dans une idée similaire que le corps hybridé du Minotaure crée une rupture visuelle avec celui héroïque de Thésée. L'auteure souligne tout de même la constance avec les thèmes abordés dans les décennies et les siècles précédents, mais la manière de les aborder est davantage orientée vers la recherche et l'expression des corps. Ce faisant, la peinture de Cima de Conegliano est un excellent modèle d'opposition du corps héroïque conventionnel de Thésée contre celui exceptionnel du Minotaure.

2.1.3. La narration mythologique : une exception plutôt qu'une norme

Il est également pertinent de mentionner une particularité intéressante que possède le panneau de *Thésée et le Minotaure* qu'a composé le Maître des Cassoni Campana. En effet, le fait d'enfiler autant de moments forts de l'épopée de Thésée au sein de la même composition marque le caractère unique de l'image. Malcolm Bull dit même que « groups of paintings depicting mythological narratives were the exception rather than the norm. A large proportion of mythological paintings contain only one or two figures »[89]. La présence de Thésée et du Minotaure est tout à fait ordinaire, mais la répétition du protagoniste six fois, en plus de l'ajout du duo composé d'Ariane et de Phèdre quatre fois dans l'image en fait une exception applicable aux panneaux de cassoni plutôt qu'une norme englobant tout type

[88] Patrizia Pentassuglia, « La reconnaissance de la diversité au XVIe siècle. À propos de la difformité », *Alter*, vol. 5, n° 4, 1 octobre 2011, p. 239.
[89] Malcolm Bull, *The Mirror of the Gods: Classical Mythology in Renaissance Art*, Oxford, Oxford University Press, 2005, p. 62.

d'images. Le monstre occupe donc une place significative dans la succession narrative présentée puisqu'il indique clairement l'affrontement du héros face à son obstacle, et le chemin qu'il a parcouru afin de l'accomplir. Ce mode de présentation qui diffère du sujet unique permet d'offrir un aperçu plus détaillé du monstre et de son contexte historique. Les différents épisodes de l'épopée de Thésée illustrés et rassemblés en une seule image, comme une succession picturale se méprenant à la bande dessinée contemporaine, donnent pour l'observateur.ice un aperçu complet du trajet du héros en terre crétoise. Nous pouvons de plus observer la constatation de Bull à travers les exemples employés tout au long de ce chapitre : Thésée et le Minotaure sont seuls dans le *Duel* de Cima de Conegliano, et bien que plusieurs personnages soient présents dans *Thésée se présentant à la cours de Minos*, seul le roi et Thésée sont identifiables. La cour et la délégation athénienne ne sont que des corps sans noms mentionnés dans le récit, dont l'utilité ne revient qu'à remplir un espace à combler. Le scénario est similaire du côté des autres panneaux du Maître des Cassoni Campana : dans *Les amours de Pasiphaé*, bien que la reine apparaisse à quatre reprises dans la même image accompagnée du taureau blanc de Neptune-reconnaissable par sa couleur et l'étoile dessinée sur son front—, le personnage de Dédale n'est présent que deux fois en arrière-plan; encore pour *La prise d'Athènes par Minos*, il n'y a que très peu de personnages identifiables parmi l'armée en bataille; *Ariane abandonnée à Naxos* se rapproche de l'encombrement de *Thésée et le Minotaure*, mais les personnages principaux et secondaires ne sont présents qu'une seule fois— seul le bateau et ses voiles noires est reproduit à répétition en arrière-plan, signifiant le voyage de retour de Thésée qui mènera au suicide de son père endeuillé par erreur.

Même à une échelle plus imposante, si nous nous tournons vers les fresques figurant Méduse se faisant décapiter par Persée que nous avons étudiées précédemment, le fait qu'une seule action soit représentée rend l'image plus facile à assimiler. Les personnages en surplus adhèrent aussi à l'idée de la présence minimale

dans le sens où ils ne sont pas représentés dans leur totalité : dans la fresque de Carrache, les sœurs de Méduse sont cachées derrière le rocher, et dans celle de Peruzzi, les personnages observant la scène sont tronqués à la taille. Cela donne une indication comme quoi les personnages partiellement représentés ne sont pas les sujets principaux de l'épisode peint, leur présence encadre l'action principale mais n'y apporte pas une contribution significative. Nous remarquons aussi la présence symbolique de Minerve et de Mercure qui n'étaient pas réellement présents dans le récit, et celle allégorique de la Gloire qui plane au-dessus du combat sans le regarder.

2.2. Une conciliation entre mythologie et religion

En ce qui concerne l'harmonisation du Minotaure avec le modèle chrétien, les textes moralisés peuvent une fois de plus suggérer des correspondances entre le mythe et l'Église. Nous avons établi précédemment que l'histoire de Méduse et de Persée peut se rapprocher de celle de saint Georges et le dragon par la mission de Persée interrompue pour secourir Andromède du monstre marin. Une autre correspondance peut être établie, cette fois entre saint Georges et Thésée, qui doivent tous deux abattre un monstre qui sème la terreur et menace la vie de jeunes gens[90].

Ces liens sont établis dans l'*Ovide moralisé*, qui bien qu'ayant été écrit au quatorzième siècle, maintient deux siècles plus tard une influence sur la façon de percevoir les légendes antiques. En dénudant les mythes de tout sens païen par l'attribution d'un « sens littéral acceptable par la raison et digne de faire le lit des explications spirituelles »[91], une valeur allégorique peut par la suite leur être octroyée. Même si des similarités se présentent, en établissant une distinction entre les récits mythologique et hagiographique, il est primordial pour l'auteur de *l'Ovide moralisé*

[90] Giles Morgan, *St George: The patron saint of England*, Oldcastle Books Ltd, 2017, N.P. (5ième page du chapitre « Mythological Heroes »).
[91] Marylène Possamaï-Pérez, « L'Ovide moralisé du XIVe siècle : mort ou renaissance des Métamorphoses d'Ovide ? », *Folia Litteraria Romanica*, vol. 1, n° 9, 2015, p. 11.

d'insister sur le fait que la mythologie ne s'inscrit pas dans une chronologie biblique[92]. Les légendes rapportées se tiennent alors dans une ligne du temps distincte de la réalité chrétienne sans toutefois démontrer des indices d'une temporalité spécifique, comme si elles appartenaient à un monde alternatif.

2.2.1. Le Minotaure comme type de démon

À l'instar de la Gorgone Méduse opposée à Persée, le duel du Minotaure avec Thésée peut à son tour être interprété comme allégorie d'un combat entre les forces du Bien et du Mal. Comparé à Méduse, ce qui met le Minotaure dans une position encore plus désavantageuse face à l'esprit chrétien est qu'il résulte d'une relation interdite. En effet, Pasiphaé est allée à l'encontre de son mariage avec le roi Minos pour commettre à la fois l'adultère et un acte de bestialité en s'accouplant avec le taureau blanc qui était destiné à être sacrifié pour Neptune. Même avant sa naissance, le Minotaure est donc déjà persécuté par sa conception, et cet angle d'approche, examiné par l'auteur grec du quatrième siècle av. J.-C. Paléphatos, est repris par l'auteur Guido da Pisa vers 1330 dans un commentaire de la *Divine Comédie* de Dante[93]. Guido da Pisa tente de rationaliser le mythe en proposant que l'amant de Pasiphaé ait été un humain du nom de Taureau, et l'enfant— totalement humain lui aussi— résultant de leur union ait été monstrueux et ostracisé par sa conception hors des liens du mariage[94]. Cet aspect n'a pas échappé aux Mythographes du Vatican non plus[95], qui ont inspiré à leur tour l'élaboration de l'*Ovide moralisé* au début du quatorzième siècle, où l'enfant de Pasiphaé reprend son aspect monstrueux à cause de

---

[92] Catherine Croizy-Naquet, « L'Ovide moralisé ou Ovide revisité : de métamorphose en anamorphose », *Cahiers de recherches médiévales et humanistes*, n° 9, 10 décembre 2002, p. 6.
[93] Leonard Barkan, *The Gods Made Flesh: Metamorphosis & the Pursuit of Paganism*, New Haven, Yale University Press, 1986, p. 164.
[94] Renate Blumenfeld-Kosinski, « The Scandal of Pasiphae: Narration and Interpretation in the "Ovide moralisé" », *Modern Philology*, vol. 93, n° 3, 1996, p. 314.
[95] Ils ont d'ailleurs déjà été mentionnés dans la section sur Méduse, pour expliquer l'avènement de l'interprétation et de la rationalisation des mythes pour leur donner une valeur éthique.

sa conception illégitime. Les textes de l'*Ovide moralisé* gardent alors leur trame narrative originale, c'est-à-dire les histoires des *Métamorphoses*, en plus d'être mis en parallèle avec les textes bibliques, formant au final une interprétation allégorique : « L'*Ovide moralisé* illustre clairement une dynamique de la métamorphose propre au commentaire herméneutique, qui se présente surtout comme une série de *mutations* textuelles emboîtées autour de l'œuvre d'Ovide »[96].

Pour les peintures, le panneau des *Amours de Pasiphaé* du Maître des Cassoni Campana illustre les étapes menant à la conception du Minotaure : à partir du premier contact de la reine avec le taureau blanc avant d'être épargné de son sacrifice (fig. 2.8), jusqu'à l'introduction de la reine dans la construction de Dédale (fig. 2.9), permettant ainsi sa relation autrement impossible. Les scènes sont reliées entre elles par le défilement d'un sentier, où nous voyons Pasiphaé déambuler à quelques reprises. On ne voit cependant pas la naissance de son enfant dans ce panneau; la présence du Minotaure est seulement révélée dans le panneau de *Thésée et le Minotaure*, sans toutefois révéler le lien qui les unit.

Le Minotaure est donc la représentation des conséquences de l'infidélité de sa mère, tout en possédant les traits physiques de son géniteur. Ces circonstances lui valent d'être considéré comme une personnification de forces négatives par l'œil artistique grec et romain antique, en compagnie de la Chimère, du géant triple Géryon, de Cerbère, et de Méduse[97]. Ces créatures ont toutes en commun d'être des amalgames et des superpositions de différents animaux et humains, faisant d'eux d'excellentes figures du Mal. En effet, les recherches de Karl Kilinski ont conclu que « from the Greek word *daímōn*, meaning a spirit or a supernatural entity, we derive the word *demon*. These creatures were often considered to have powers that ranked

[96] Hervé Campangne, *Mythologie et rhétorique aux XVe et XVIe siècles en France*, Paris, Honoré Champion Éditeur, 1996, p. 54.
[97] Karl Kilinski, *Greek myth and Western art: the presence of the past*, Cambridge, Cambridge University Press, 2013, p. 139.

them above mere mortals but beneath true divinities »[98]. D'un point de vue mythologique, le Minotaure est donc une entité supérieure à Thésée, par l'intervention divine directe de sa création, mais reste un subalterne des dieux du Panthéon. Parallèlement, un point de vue théologique révèle que bien que le Minotaure fasse partie de la Création divine, et qu'il soit un miracle de par ses attributs prodigieux, sa position en tant qu'analogie du Mal— en opposition au Bien de Thésée— le place dans une situation d'infériorité. C'est par conséquent cette perspective péjorative qui transparaît lorsque nous contemplons les panneaux de Cima da Conegliano et du Maître des Cassoni Campana, à la place d'un Minotaure tout en force affrontant Thésée d'aplomb.

Même s'il fait partie du règne divin, le Minotaure est d'autant plus désavantagé par l'irrégularité de sa morphologie, en débalancement entre la forme humaine et animale. En déviant de la forme entièrement humaine ou entièrement animale telle que Dieu l'a conçue, en étant « imparfait », le monstre se retrouve à être une « manifestation de désordre »[99]. L'imperfection et le désordre divergeant de la conformité absolue mènent aussi à cette idée de « contre/outre le cours de la nature » qu'Ambroise Paré mentionne dans ses *Monstres et prodiges*. Similairement, Renate Blumenfeld-Kosinski soulève l'expression « contre nature » dans sa lecture de *l'Ovide moralisé* pour avancer l'idée du lecteur de l'époque que la nature humaine est « perverted in its lack of love for God »[100]. En rassemblant ces idées, le Minotaure est ainsi une manifestation de désordre parce qu'il n'est pas présenté comme totalement humain ou totalement animal, faisant également de lui un être contre nature par son apparence et par la corruption de sa mère. Son apparence contre nature se trouve alors à être révélée parce qu'il perpétue le délit de ne pas exprimer son amour pour Dieu.

---

[98] *Ibid*., p. 139.
[99] Claude-Claire Kappler, *Monstres, démons et merveilles à la fin du Moyen âge*, Paris, Payot, 1980, p. 217.
[100] Renate Blumenfeld-Kosinski, *op. cit.*, p. 317.

2.2.2. La symbolique cachée de la monstruosité et son accessibilité

Laure Gonin-Hartman rassemble habilement deux thèses à propos de la fonction que la monstruosité peut afficher en art : premièrement celle de David D. Gilmore qui est d'opinion que le monstre est porteur d'avertissement envers la personne qui l'observe; et deuxièmement celle de Gilbert Lascault qui propose le monstre comme un vecteur de message prophétique pour son audience. Gonin-Hartman introduit ensuite la proposition de Wilhelm Fraenger, qui approfondit la réflexion en affirmant que les « monstres ont une fonction symbolique destinée à être perçue par un certain nombre de privilégiés, mais qui reste inintelligible à la majorité »[101]. Ces trois idées forment ce que nous pourrions identifier comme étant le contenant (le message) et le contenu (l'avertissement) de la monstruosité en image, en plus de spécifier à qui elle est destinée (les privilégiés). En d'autres mots, le message est l'avertissement destiné aux privilégiés.

Concrètement, si nous voulons appliquer ces énoncés aux représentations du Minotaure se faisant abattre par Thésée, nous pouvons interpréter l'avertissement et le message comme étant étroitement liés, mais une distinction peut être signalée au niveau de l'affirmation des formulations par les artistes. Le Minotaure, avec son apparence supérieure humaine et inférieure animale, les deux antipodes unis mais tout de même bien distincts dans une seule personne, fait rappeler au lecteur une leçon tirée d'un *Ovide moralisé* des siècles précédents, adapté pour le culte chrétien[102]. Il avertit les lecteurs que le monstrueux est terré dans toute personne, avec la possibilité de faire irruption n'importe quand[103]. L'avertissement est ici de faire attention à ce

[101] Laure Gonin-Hartman, *La rhétorique du monstre au XVIe siècle*, Thèse de doctorat, Université Washington, 2008, p. 95.
[102] Marylène Possamaï-Pérez, *op. cit.*, p. 8.
[103] Michael Camille, « New Visions of Nature », dans *Gothic art: glorious visions*, Upper Saddle River, N.J., New York : Prentice Hall, Harry N. Abrams, 2003, p. 149.

risque de déchéance qui peut sévir à tout moment. Pour la contenir, le Minotaure est placé dans un labyrinthe d'où il ne peut pas s'enfuir. Cima da Conegliano place son emphase sur le labyrinthe qu'il fait monter concentriquement sur plusieurs plans, mais qui est brisé en son enceinte. Le Maître des Cassoni Campana dessine, lui, très habilement la complexité des méandres qui détiennent le monstre enfermé, en plus de le surveiller de l'extérieur par Ariane et Phèdre qui semblent monter la garde dans l'attente du retour de Thésée.

Le message, quant à lui, peut intervenir davantage pour apporter une possibilité d'espoir face à l'avertissement émis par la présence du Minotaure. Ce dernier bloque l'avancement du récit de Thésée en l'opposant, certes, mais il reste un obstacle à vaincre, et le héros démontre bonne confiance de pouvoir le surmonter. Opter pour sa figuration dans le moment où il est sur le point d'abattre le Minotaure, c'est aussi, par transposition, assister au moment où Thésée triomphe du monstre et de toute la négativité qui lui est associée. Cette négativité personnifiée est d'ailleurs déjà résignée à accepter sa défaite, sa position accroupie n'affiche pas une attitude défensive ou une volonté de survie. De plus, la forme que prend le Minotaure dans les peintures de Cima da Conegliano et du Maître des Cassoni Campana vient apporter une certaine symétrie entre l'humain et l'animal; en étant séparé de façon à ce que la partie supérieure humaine soit interrompue à sa moitié- entre la tête et les pieds-, pour terminer avec la partie inférieure d'un taureau, la division médiane peut faire évoquer à l'observateur.ice la transcendance de l'humanité sur sa brutalité animale.

L'avertissement et le message font ici office de communication allégorique et métaphorique allant de pair l'un avec l'autre, l'un n'allant pas sans l'autre. Dans ce cas-ci, les destinataires sont deux couples différents de jeunes mariés, principalement les femmes qui recevront le *cassoni*. Nous savons qu'ils proviennent d'un milieu social aisé puisque la commande et la confection des cassoni est onéreuse; Cristelle Louise Baskins précise que « Only the elite could afford such painted furniture; a pair

of chests might cost the equivalent of a laborer's annual wages »[104]. Qui plus est, les années formant le tournant du quinzième au seizième siècle connaissent des changements au niveau des mœurs domestiques : l'ameublement, jusqu'alors simple et fonctionnel dans toutes les pièces, devient abondant et luxueux, comprenant l'inclusion d'images ornementales séculières[105], afin de démontrer l'opulence dont un propriétaire peut faire preuve.

2.3. Une collision entre la tératologie et la mythologie

Nous avons convenu plus tôt que la monstruosité selon la science tératologique apparaît lorsqu'une déviance du cours de la nature survient dans la Création divine. Nous avons aussi établi précédemment qu'une cause possible de la monstruosité du Minotaure telle que présentée dans l'*Ovide moralisé* réside dans l'infidélité et la bestialité de sa mère. Nous tenterons à présent de déterminer si ces deux facteurs peuvent être associés dans l'approche de la monstruosité conçue par un érudit— qu'il soit médecin, théologien ou philosophe— pendant le seizième siècle. Le Minotaure, dans sa forme illustrée et racontée, crée un lien unissant fable et réalité par son rattachement à l'histoire ovidienne et son emplacement géographique bien réel, quoiqu'éloigné. Le point culminant de l'histoire se passe explicitement en Crète, une île au sud de la Grèce baignant dans la mer Méditerranée.

En tant que science en plein développement, fondée sur l'étude de la forme humaine et de ses variantes par rapport à la norme établie, les chercheurs associés à la tératologie compilent et commentent les occurrences recensées au fil du temps. Il faut préciser qu'il n'y a pas de distinction apportée selon les origines ou l'époque à laquelle les spécimens ont prétendument vécu. Les monstres mythologiques font partie du

---

[104] Cristelle Louise Baskins *et al.*, *The Triumph of marriage: Painted Cassoni of the Renaissance*, Boston, Gutenberg Periscope Publishing, 2008, p. 1.
[105] Richard A. Goldthwaite, *Wealth and the demand for art in Italy, 1300-1600*, Baltimore et Londres, The Johns Hopkins University Press, 1993, p. 226-229.

répertoire, le Minotaure tout comme Méduse sont nommés aux côtés de cas rapportés plus distants comme les acéphales, plus contemporains tel l'âne-pape de Rome, ou même nouveau-nés, à savoir des jumeaux céphalopages.

En englobant tous ces êtres dans la catégorie des monstres, les tératologues de la Renaissance les justifient en empruntant les idées de philosophes antiques et médiévaux. D'abord Aristote qui considère les monstres comme faisant partie intégrante de la nature, puis Cicéron qui les surclasse au niveau de prodiges porteurs de messages divins. Ensuite Pline l'Ancien reconsidère les monstres comme étant des forces de la nature en les qualifiant de merveilles et de miracles, et saint Augustin en fait des signes de Dieu envoyés pour susciter l'émerveillement[106]. La progression de la perception du monstre que Jean Céard propose (résumé dans la dernière phrase) marque un passage du monstre comme un être anodin vers une créature envoyée par Dieu afin de porter un message à ses fidèles. Pour rassembler les diverses opinions, le dicton *nihil sine causa*, [rien n'arrive sans cause] sert de fondement aux propositions visant à étudier la genèse du monstre. L'érudit humaniste et vulgarisateur Conrad Lycosthenes émet au milieu du seizième siècle la thèse soutenant que

> Le monstre n'est pas un accident de conception insignifiant : il est créé pour servir une intention spécifique de Dieu. Un monstre est un signe, un présage, et en effet le mot même vient du verbe *monstrate*, "montrer"[107].

Pour nous mettre dans la peau d'un chercheur érudit du seizième siècle voulant faire une analyse critique du Minotaure en appliquant les observations énumérées dans le dernier paragraphe, nous pourrions alors bien énoncer que la bête enfermée dans son labyrinthe est un message divin envoyé pour émettre un avertissement. Il faut toutefois spécifier la provenance divine, soit Poséidon du récit original renommé Neptune en latin ou le Dieu chrétien de la version moralisée, afin de déterminer la nature du message. Le Minotaure est d'autant plus un miracle par

[106] Jean Céard, *op. cit.*, p. 3.
[107] Timothy S. Jones et David A. Sprunger, *Marvels, monsters, and miracles: studies in the medieval and early modern imaginations*, Kalamazoo (Michigan), Western Michigan University, 2002, p. 271.

son amalgame humain et animal, et l'émerveillement qu'il fait éprouver est renforcé par la terreur ressentie par les Athéniens de se faire dévorer par lui. Aux prémices des querelles entre protestants et catholiques amenées par les mouvements de Réformes et de Contre-Réformes, l'homme-taureau peut d'ailleurs être en soi un présage de malheur ou un signalement de « particular crimes and impending divine retribution for a new range of failings indicating wrongful political and religious allegiances »[108]. En tenant compte de ce que nous avons observé, les rapports aux monstres par le biais de la tératologie sont tout de même une continuation des études médiévales malgré les progressions intellectuelles amenées au cours des quinzième et seizième siècles par l'esprit critique, l'archéologie, l'historiographie, et l'analyse de texte[109].

2.3.1. Circulation des textes et accès à l'information érudite

L'intérêt pour l'étude des monstres, stimulé par l'avènement de la presse à imprimer permettant la diffusion plus rapide et facile d'informations, est d'autant plus renforcé par le besoin d'impressionner le lecteur par du contenu sensationnaliste. Le terme « hypertrophy of the unconscious » a d'ailleurs été présenté par Marshall McLuhan pour désigner ce besoin, et « caused ideas that formerly had been lurking only in the dark recesses of men's minds come floating to the surface »[110].

Les textes mythologiques sont aussi sujets à l'impression mécanique, quoique l'intérêt pour les *Métamorphoses* d'Ovide connaît un léger déclin :

> From the 15th century onward Virgil, rather than Ovid, was at the center of the classical curriculum in Italian schools, and although

[108] Surekha Davies, « The Unlucky, the Bad, and the Ugly : Categories of Monstrosity from the Renaissance to the Enlightenment », dans Asa Simon Mittman et Peter J. Dendle, *The Ashgate research companion to Monsters and the Monstrous*, Farnham, Surrey, Ashgate publishing, 2012, p. 52.
[109] Timothy S. Jones et David A. Sprunger, *op. cit.*, p. 280.
[110] Timothy S. Jones et David A. Sprunger, *op. cit.*, p. 280.

> *Metamorphoses* had been widely taught in the Middle Ages, in the Renaissance they took second place to the *Heroides*[111].

Les récits épiques, expliquant la généalogie des héros et plaçant ces derniers en combat contre des monstres, se trouvent alors remplacés par un recueil de lettres fictives de femmes importantes des légendes mythologiques à leurs intérêts amoureux, leur reprochant leur absence et leur désintérêt envers elles. Les exploits grandioses des héros dans les *Métamorphoses* doivent donc être découverts sur une base de curiosité personnelle plutôt que dans l'enseignement magistral, ce qui pourrait justifier le léger déclin de leur intérêt, sans toutefois perdre de leur popularité.

Pour les artistes comme Cima da Conegliano et le Maître des Cassoni Campana, les sources d'informations disponibles pouvant les renseigner sur les éventuels sujets qu'ils auront à illustrer proviennent de trois sources. N'ayant pas les connaissances requises pour pouvoir comprendre les ouvrages rédigés en latin,

> [t]he three most basic resources were classical antiquities, illustrated vernacular editions of Ovid, and mythographies. [...] vernacular translations of Ovid were available only in manuscript, and illustrated (if at all) with pen drawings[112].

Avant les années 1520, les artistes peuvent avoir recours à l'aide de consultants pouvant leur fournir les renseignements recherchés. La diffusion des éditions vernaculaires des récits ovidiens à travers l'Italie débute seulement au cours des années 1520 (donc tout juste après les panneaux de Cima et du Maître des Cassoni), s'en suivent alors les nouvelles interprétations sous la forme de livres d'emblèmes ou de mythographies.

2.3.2. L'apparence changeante du Minotaure occasionnée par le trajet de son mythe

[111] Malcolm Bull, *op. cit.*, p. 33.
[112] Malcolm Bull, *op. cit.*, p. 34.

Nous avons établi sous quelles formes les écrits où le Minotaure figure se présentent aux chercheurs et aux artistes à l'aube du seizième siècle. Nous avons de plus rapporté la portée de ces ouvrages, et l'intérêt à la fois scientifique et sensationnaliste pour les sujets monstrueux ou mythologiques. Il faut à présent apporter une nuance, que nous avions brièvement mentionnée en début de chapitre : l'apparence du Minotaure est différente de celle figurée dans l'imagerie antique ou bien même, à l'inverse, dans celle de nos jours.

> Such inverted or mix-matched components reappeared in art at different points in time when there was a substantial break in the visual tradition, such as during the Middle Ages, and the Renaissance, when the Minotaur reappeared like a centaur with a bull's body surmounted by a human head and torso[113].

Une explication possible à cette métamorphose étonnante est que dans l'exercice de sa traduction, les mythographes ont accordé une attention plus importante à l'histoire et à son interprétation qu'à l'apparence de ses personnages[114]. En effet, l'apparence de l'homme à tête de taureau que l'Antiquité a produit en mosaïques et en vases à figures (fig. 2.12) s'éclipse pendant le Moyen Âge et la Renaissance, laissant place à l'apparence comparable au centaure, pour revenir à l'aube des Lumières.

Similairement aux changements apportés au personnage de Méduse en conséquence de son parcours oriental, l'histoire du Minotaure comporte également un éloignement de son bercail original pour revenir changée. Il s'agit dans ce cas-ci de la récupération du mythe par les romains des premiers siècles après J.-C.[115], pour qu'ensuite il migre dans le nord de l'Europe où son contenu sera remanié par l'*Ovide moralisé* en France. Dans une description pouvant tout à fait s'appliquer à la

---

[113] Karl Kilinski, *Greek myth and Western art: the Presence of the Past*, Cambridge, Cambridge University Press, 2013, p. 105.
[114] Gregory Hays, « Roman Mythography », dans Vanda Zajko et Helena Hoyle (éd.), *A Handbook to the Reception of Classical Mythology*, John Wiley & Sons, Ltd, 2017, p. 29.
[115] Michael J. Curley, « The Minotaur », dans Malcolm South, *Mythical and fabulous creatures: a source book and research guide*, New York, P. Bedrick Books, 1987, p. 195.

disposition du Minotaure, Jean Seznec fait état des représentations des Dieux grecs après plusieurs siècles d'échanges et d'altérations :

> Chacune de ces étapes, avec les traductions et les adaptations qu'elles comportent, augmente les chances d'erreur; et d'autre part, tous ces chemins finissent bien, sans doute, par ramener les dieux, tôt ou tard, aux lieux mêmes où jadis ils avaient pris naissance[116].

Il explique de cette manière comment un personnage peut être entraîné dans l'effet boule de neige que provoquent les permutations causées par les écarts d'interprétation au fil du temps.

D'un manuscrit à l'autre, la description du Minotaure garde la même essence, spécifiquement celle d'un monstre possédant des attributs humains et bovins. Partant de ce fait, la tâche des illustrateurs est alors de mettre en image la définition donnée au meilleur de leur talent et de leur connaissance.

> The traditional stipulation that the Minotaur was half man and half bull may have been sufficient description for a poet to relate but not for an artist, who was obliged to render the creature in some specific way that juxtaposed body parts[117].

Il ne suffit ainsi que d'une première apparition du Minotaure-centaure pour influencer une lignée d'autres artistes qui s'en serviront comme modèle, créant au bout de la ligne cette déviation sur quelques siècles.

2.3.3. Le Minotaure pour démontrer, le labyrinthe pour dissimuler

Un autre composant majeur du mythe du Minotaure et de Thésée, statique mais omniprésent, est le labyrinthe construit par Dédale pour enfermer le monstre. Dans sa forme illustrée, il est imagé comme un réseau d'allées s'enfilant et s'entrecroisant sur un seul niveau, alors qu'il en est autrement à son origine : « the

---

[116] Jean Seznec, *La survivance des dieux antiques : Essai sur le rôle de la tradition mythologique dans l'humanisme et dans l'art de la Renaissance*, Paris, Flammarion, 2011, p. 213.
[117] Karl Kilinski, *op. cit.*, p. 105.

ancient sources used the word "labyrinth" to designate buildings of articulated and complex plan that shared a subterranean character and, probably, a funerary function »[118]. Contenant en soi une foule d'éléments symboliques pouvant être considérés individuellement, nous allons simplement ici ne nous en tenir qu'aux aspects pouvant être reliés au Minotaure. Par exemple, la fonction funéraire de l'édifice décrit ne lui est pas explicitement inhérente dans les récits d'Ovide et d'Apollodore, mais les victimes que le Minotaure accumule au cours des années contribuent tout de même à apporter une atmosphère macabre au lieu. L'organisation spatiale changeante des méandres vient ajouter au labyrinthe une touche déroutante par le risque d'égarement qu'encourt l'individu s'y aventurant. À cet effet, Leonard Barkan rapporte que

> Daedalus uses an aesthetic of trompe l'œil, defeating scrutiny, discovery, and eyesight in imitation of a shifting and doubtful world of transformation. There is virtually nothing of the physical obstacle to this labyrinth as Ovid describes it; rather it is a piece of delightful and deceptive architecture[119].

Barkan entend par là que le Minotaure est dissimulé derrière les illusions des détours de la création de Dédale, et c'est seulement la certitude de se perdre qui l'empêche de s'en sortir.

En plus d'avoir une connotation funeste et confuse, le labyrinthe de Dédale renferme en lui « a direct or implicit evocation of the dangers of unlawful and uncontrolled desire »[120]. L'évocation est directe dans ce cas-ci, personnifiée par le Minotaure qui est le résultat du sort que Neptune a affligé à Pasiphaé pour se venger de son mari. Nous rencontrons alors une sorte de paradoxe, qui est celui de vouloir cacher quelque chose qui devrait se montrer. Comme le Minotaure, en étant un

---

[118] Giulia Sarullo, « The Cretan Labyrinth: Palace or Cave? », *Caerdroia. The Journal of Mazes and Labyrinths*, n° 37, mars 2008, p. 33.
[119] Leonard Barkan, *op. cit.*, p. 73.
[120] Paul Allen Miller, « The Minotaur within: Fire, the Labyrinth, and Strategies of Containment in Aeneid 5 and 6 », *Classical Philology*, vol. 90, n° 3, 1995, p. p. 229.

monstre, tend à *montrer*, à tendre en avant [*portente*], à dire de loin [*porro dice*, prodige] sa valeur ostensible [*ostente*][121], sa confrontation directe est inévitable. Le labyrinthe tâche cependant d'éviter ce contact en dissimulant le monstre derrière ses murs pratiquement impénétrables. C'est ainsi que Thésée, lorsque relâché dans le labyrinthe, s'engage vers le centre des tourments pour abattre le monstre qui s'y trouve à la place de le fuir, muni du fil qui l'aidera à retrouver son chemin après avoir accompli sa mission autoproclamée. Le héros s'aventure au centre du labyrinthe, et par le fait-même se fait dévoiler tout ce que la structure tente de cacher. Du même coup, les artistes créent une mise en abyme en reprenant à leur tour le rôle de Thésée par leur révélation en image de ce qui serait autrement hors de la portée des spectateur.ices.

Qu'il soit représenté seulement en compagnie de Thésée ou faisant partie d'une longue trame narrative s'étendant sur plusieurs panneaux, le Minotaure est indéniablement important par le rôle qu'il joue dans l'histoire de Thésée, mais aussi pour toutes les fonctions qui lui ont été attribuées. Cima da Conegliano et le Maître des Cassoni Campana ont su à leur façon faire valoir l'importance du monstre : le premier en lui accordant une place principale à côté de Thésée, et le second en dévoilant dans quelle histoire il s'inscrit. La composition mi-homme, mi taureau de la bête, bien qu'inouïe, est tirée de deux éléments qui dans leur individualité sont bien naturels, et les circonstances entourant sa création sont compréhensibles au sein de la fable. Les membres humains et bovins sont bien identifiables, mais c'est le fait de n'être ni l'un ni l'autre— cet état liminal— qui fait du Minotaure un monstre. Le Maître des Cassoni Campana a en outre dévié de la norme picturale établie en illustrant ses quatre panneaux de cassone avec une multitude de personnages- certains se répétant à quelques reprises dans un même panneau.

[121] Jean Céard, « Monstres et monstruosités à la Renaissance », dans Anna Caiozzo et Anne-Emmanuelle Demartini, *Monstre et imaginaire social: approches historiques*, Paris, Créaphis, 2008, p. 207.

À la manière de l'*Ovide moralisé*, le Minotaure est rationalisé et diabolisé en conséquence de sa conception illégitime et bestiale et de son imperfection en tant que création de Dieu. Il peut de plus être comparé au dragon que saint Georges abat par les associations que nous pouvons faire entre les deux récits. Ce message s'avère être un avertissement destiné aux personnes privilégiées, capables de s'offrir l'objet dispendieux qu'est le cassone.

L'aspect moral du Minotaure s'éclipse pour laisser place à son étude méthodique, mais son apparence hors de l'ordinaire suscite tout de même de l'intérêt. L'aspect sensationnaliste du monstre favorise la diffusion à grande échelle des écrits, et la parution d'ouvrages mythologiques en langue vernaculaire facilite leur accès aux artistes devant les illustrer. Ces derniers sont toutefois pris au dépourvu lorsqu'il est temps de donner forme au Minotaure : l'interprétation romaine du mythe grec et son voyage aller-retour à travers l'Europe, où la seule description textuelle mentionne une créature semi humaine et semi animale, résultent en une apparence similaire à celle d'un centaure. Une chose est certaine dans tout cela, l'enfermement du Minotaure dans un labyrinthe, en plus de l'isoler de la société, contribue à cacher les fautes de sa mère qu'il personnifie.

Somme toute, en peinture, le labyrinthe ne parvient pas à cacher complètement le Minotaure qui s'y trouve, puisque sa défaite aux mains de Thésée est l'apogée de la quête du héros. Le monstre n'est cependant pas représenté endormi comme Thésée l'a originalement trouvé dans les *Métamorphoses* d'Ovide ou dans la *Bibliothèque d'Apollodore*. La vulnérabilité de son inconscience a été remplacée par la position d'infériorité qu'il prend dans les peintures de Cima da Conegliano et du Maître des Cassoni Campana, en s'agenouillant ou en s'inclinant devant son adversaire.

CHAPITRE III. POLYPHÈME

L'histoire de notre dernier monstre ressemble à celle des deux précédents par le fait qu'un humain s'immisce sans invitation dans leur monde pour terminer en le mutilant. Contrairement à Méduse et au Minotaure, Polyphème s'en tire tout de même toujours vivant— quoique aveuglé— et la rencontre qu'il a eue avec Ulysse n'a pas été planifiée à l'avance ni ne résulte d'une demande au héros, en plus de s'être déroulée avec la présence des soldats accompagnant Ulysse. Polyphème, fils du dieu de la mer et des océans Neptune et de la nymphe Thoôsa, est un Cyclope, c'est-à-dire un géant ne possédant qu'un seul œil au milieu du front. Il habite seul avec son troupeau de moutons dans sa grotte sur une île à proximité du mont Etna, où se trouve aussi une communauté de cyclopes. Il apparaît dans deux récits différents : sa poursuite amoureuse non réciproque de la Nymphe Galatée est racontée avec plus de détails dans les *Métamorphoses* d'Ovide[122], et son aveuglement par le roi Ulysse qu'il tenait prisonnier dans sa demeure est relaté dans l'*Odyssée* d'Homère[123]. L'épisode avec Galatée survient avant sa rencontre avec Ulysse, puisque dans le premier son œil est intact et il mentionne qu'il connaît une prophétie à ce sujet.

---

[122] Ovide, *Les Métamorphoses*, trad. Par G.T. Villenave, Paris, les éditeurs F. Gay, 1806, p. 344-349. En ligne.

[123] Homère, *L'Odyssée*, trad. par Médéric Dufour et Jeanne Raison, Paris, Garnier-Flammarion, 1965, p. 127-137.

Dans un premier temps de son histoire, le Cyclope est épris de la Néréide Galatée qu'il observe lorsqu'il s'assoit sur un rocher au bord de la mer. Il soigne son apparence, lui compose de la musique avec sa flûte de pan et des poèmes qu'il lui chante de loin, sans discerner le désintérêt total de la cible de sa dévotion. Celle-ci, déjà amoureuse et courtisée par le berger Acis, ignore les avances de Polyphème qui ne tarit pas d'éloges et de promesses de prospérité. Dans un accès d'hardiesse, le Cyclope décide alors de quitter son poste d'observation sur le rocher et de poursuivre Galatée dans la forêt où elle se promène parfois. C'est là qu'il surprend les amoureux ensemble et qu'il est pris d'une furie profonde. Il se met à la chasse d'Acis afin de le tuer, quoiqu'il soit prêt à pardonner Galatée si elle décide de quitter son amant actuel. En refusant cette concession, Galatée se sauve dans la mer et laisse Acis à la merci du Cyclope. Polyphème détache un immense morceau de roche qu'il lance dans la direction du berger fuyant et suppliant l'aide de son aimée. Une extrémité l'écrase complètement sur le coup. Le flot de sang qui en coule, lavé par un orage, ruisselle si abondamment qu'il forme un fleuve nommé en son honneur[124].

Un temps indéterminé s'écoule ensuite. Lorsqu'un jour il revient de la chasse, Polyphème découvre qu'une bande d'humains s'est invitée dans sa demeure et mange ses provisions de fromage. Il s'agit d'Ulysse le roi d'Ithaque et de douze de ses soldats de retour de la guerre de Troie. Ulysse discute avec Polyphème et lui révèle faussement qu'il se nomme « Personne » et que lui et son équipage se sont perdus pendant la tempête. En vérité, cette tempête avait été lancée sur eux par un Jupiter en colère, en représailles de la conquête de la ville de Troie par Ulysse et ses soldats cachés dans une grande statue évidée de cheval. Étant mécontent de l'intrusion, Polyphème s'empare de deux soldats et les dévore, puis empêche le reste de ressortir en bloquant l'entrée de sa grotte à l'aide d'une grosse pierre trop lourde à soulever par de simples humains.

[124] Ovide, *Les Métamorphoses*, *Op. cit.*, p. 349.

Le lendemain, le Cyclope mange deux hommes pour déjeuner, et deux autres le soir après avoir passé la journée à faire paître ses moutons. Pendant l'absence de Polyphème, Ulysse et ses hommes ont retiré un fragment de bâton d'olivier qui était en train de sécher dans la grotte, l'ont écorcé et brûlé pour le durcir, et l'ont aiguisé pour en faire un grand pieu. Le soir venu, Ulysse offre à Polyphème une outre de vin noir de Maron afin de marchander avec lui pour qu'il le mange en dernier. Sous l'effet de l'alcool, le Cyclope accepte le marché. Ce qu'Ulysse omet de dire, c'est que le breuvage provient de la source divine des prêtres d'Apollon, et que sans le diluer dans vingt quantités d'eau, son effet est extrêmement puissant, même pour un géant.

Ayant bu la boisson à l'état brut, Polyphème tombe dans un sommeil profond et Ulysse met son plan en marche. Avec l'aide de cinq de ses hommes, il sort le pieu qu'il avait préparé de sa cachette, grimpe sur le cyclope et arrive à lui crever son œil. Éveillé en sursaut par la douleur, Polyphème déclare à ses prisonniers qu'il les abattra tous pour les punir, mais il ne peut plus les voir à cause du sang qui l'aveugle. Les cris qu'il pousse sont assez bruyants pour attirer l'attention des autres Cyclopes de l'île. Venus l'interroger sur la cause de son état, les voisins de Polyphème apprennent que « Personne » a causé toutes ces perturbations. Confondant le pseudonyme d'Ulysse pour une absence d'individu, les autres Cyclopes de l'île se moquent alors de Polyphème pour s'être lui-même mutilé[125]!

Lorsque Polyphème se trouve de nouveau seul avec ses prisonniers, il planifie sa vengeance. Il déplace la pierre de l'entrée de sa grotte de manière à l'entrouvrir, et, l'ouïe à l'affut, attend qu'Ulysse et ses soldats restants passent pour s'échapper afin de les attraper au passage. Ulysse a déjà prévu une stratégie, et attache ses soldats et lui-même sous la poitrine des moutons. De cette façon, lorsque le troupeau sort de la grotte pour pâturer, Polyphème ne tâte que la laine sur leur dos, mais pas la personne

[125] Homère, *L'Odyssée*, *Op. cit.*, p. 133.

dissimulée en dessous. Le Cyclope ne s'apercevant que trop tard de cette supercherie tente de rattraper Ulysse avant qu'il ne soit rendu trop loin mais ses efforts sont vains.

Ces deux histoires, bien distinctes par les événements racontés véhiculant des messages de natures différentes, remplissent des fonctions bien spécifiques lorsqu'elles figurent sur les plafonds des demeures d'hommes d'Église influents. Les exemples que nous allons voir démontrent à quel point les artistes savent s'inspirer des éléments naturels pour créer un monstre à l'apparence presqu'humaine, et savent aussi citer les œuvres d'un passé plus ou moins éloigné pour les adapter à leurs propres compositions. Nous allons de plus observer comment deux cycles de fresques, réalisées par deux artistes à une cinquantaine d'années d'intervalle, sont réalisées en fonction des changements de règles de l'Église chrétienne et suivent ses recommandations malgré leur nature profane. Enfin, les interactions entre Polyphème et Ulysse serviront de contre-exemple dans l'établissement des règles de bonne hospitalité, tant sur un plan privé dans un domicile familial, que public dans les rapports officiels entre les nations « civilisées » et aborigènes.

3.1. La présence de Polyphème dans l'art du Cinquecento

Les œuvres où nous pouvons apercevoir le Cyclope Polyphème au sein d'une scène narrative sont plus évidentes à déchiffrer que celles présentant Méduse ou le Minotaure : il occupe une place centrale de l'espace, contrairement à la Méduse de Baldassare Peruzzi où des « personnages surprise » font une apparition, ou au Minotaure du Maître des Cassoni Campana qui est presque perdu au milieu d'un entremêlement de scènes narratives. Comme nous allons le voir avec les exemples suivants, le Cyclope est plus facilement repérable, même quand la scène où il apparaît fait partie d'une séquence narrative ou thématique. Avec environ un demi-siècle séparant la réalisation des fresques à l'étude, les deux artistes suivants font bien valoir

la monstruosité de Polyphème tout en lui attribuant des émotions complètements humaines.

La fresque que peint Pellegrino Tibaldi au Palais Poggi de Bologne vers 1549-1551 montre Ulysse alors qu'il perce l'œil de Polyphème (fig. 3.1), Ulysse étant placé sur une montée au-dessus du bras gauche du cyclope. Il enfonce son arme de fortune au milieu du front de son geôlier, où son unique œil se trouve; quelques filets de sang coulent (les cavités orbitaires où seraient normalement deux yeux humains sont couvertes de peau, mais quand même distinguables). Le cyclope est pris au dépourvu, sa bouche figée dans une expression de surprise. Son corps repose nu sur un tissu jaune et brun qui le cerne de la tête aux pieds, ses épaules sont appuyées sur une paroi rocheuse et ses jambes sont allongées devant lui au sol. Avec son bras droit recourbé sur son front, il tente d'atteindre l'endroit où Ulysse le transperce. La scène se déroule à l'intérieur de la grotte, que nous pouvons discerner dans la composition par la disposition approximativement architecturale des parois, aisément interprétables comme des colonnes formées de moellons rectangulaires. À l'arrière-plan, le chien de Polyphème est couché devant un feu qui brûle dans un antre à droite, et nous pouvons apercevoir une partie de troupeau de moutons à gauche. Les cinq compagnons restants d'Ulysse attendent en retrait que leur capitaine ait fini d'exécuter son plan. En avant-plan, les restes du groupe d'Ulysse jonchent le sol à la gauche, des pièces de vêtements et d'armure traînent avec des ossements où quelques membres s'accrochent encore. À la droite, la flûte de pan de Polyphème est déposée sur son bâton de berger, et les deux objets rejoignent leur propriétaire par le biais du drap jaune et brun qui les touche tous.

La fresque occupe la place centrale de la salle d'Ulysse (fig. 3.3), galerie principale au rez-de-chaussée du Palais Poggi. Directement à sa gauche se trouve une autre image représentant le dénouement de la confrontation entre Polyphème et Ulysse, où le héros et ses compagnons s'enfuient de la grotte du Cyclope (fig. 3.4). Ce dernier est accroupi au-dessus de la seule entrée de sa demeure et attend que son

adversaire ose s'y présenter, sa main droite brandit une grosse pierre prête à l'écraser. Malheureusement pour lui, sa vision est clairement obstruée par une éclaboussure de sang s'échappant de son œil, et il ne peut pas distinguer le subterfuge qu'Ulysse utilise pour s'enfuir. Les prisonniers passent en catimini devant le cyclope, qui tâte ses animaux de sa main gauche tendue vers le bas, mais ne remarque pas les personnes cachées en dessous. En plus de cette illustration, trois autres fresques représentant des scènes de l'Odyssée encadrent l'aveuglement de Polyphème, notamment Éole donnant le sac de Vent à Ulysse, Neptune et le navire d'Ulysse, et Ulysse et Circé.

À Rome, la fresque de Carrache réalisée presque un demi-siècle plus tard se trouve dans la galerie Farnèse au palais du même nom. Elle représente Polyphème lançant un rocher sur Acis (fig. 3.5). Sur la surface, le cyclope occupe le plan avant, posé légèrement à gauche de la ligne centrale verticale. Il se tient debout, la cape accrochée à son dos par une sangle ne cachant rien de son corps incliné vers l'avant par le poids du rocher qu'il tient des deux mains sur son côté droit. Sa flûte de pan est aussi accrochée derrière son épaule droite. Son pied gauche s'appuie sur un rocher dépassant de la terre, et sa tête est tournée vers les figures de Galatée et d'Acis prenant la fuite sur la partie droite de la surface. Les amants ont le dos tourné vers le.a spectateur.ice, Acis se trouve le plus rapproché de Polyphème, son bras gauche est relevé et la main repliée près de sa tête comme pour se protéger du coup qu'il sent venir. Galatée a déjà pris les devants dans son échappée, ses bras sont tendus devant elle mais sa tête est tournée vers l'arrière. Ils se dirigent vers la mer que nous pouvons voir en arrière-plan, derrière le sol et des falaises rocheuses.

La nudité des personnages, plus ou moins dissimulée par des tissus drapés, n'est pas inhabituelle ni exceptionnelle, puisque les autres fresques composant le plafond et le haut des murs comportent des figures dans une situation similaire. La situation diffère légèrement du côté de Tibaldi, où les deux représentations de Polyphème se retrouvent aussi nues, mais Ulysse et ses acolytes sont revêtus de toges et d'armures légères. D'ailleurs, la fresque de Polyphème lançant un rocher sur Acis

se trouve dans la flèche sous la voûte à une extrémité de la galerie, et à son opposé se trouve une autre fresque représentant aussi Polyphème, cette fois-ci en train de séduire Galatée (fig. 3.7). Le cyclope est perché sur son rocher à la gauche de l'image, sa houlette de berger est baissée tandis qu'il souffle dans sa flûte de pan. Galatée se trouve derrière lui à droite, accompagnée de deux autres Néréides montées sur une créature marine, et fait mine de l'écouter. Il est intéressant de noter ici deux différentes facettes de la personnalité du cyclope : d'un côté son attitude est décontractée et joviale dans ses efforts de séduction, et de l'autre la fureur et la trahison qu'il ressent est traduite par la tension que provoque la roche tenue à la distance de ses mains tendues, créant de ce fait un débalancement dans l'équilibre de son corps.

3.1.1. Imitation de la nature et de la forme humaine

Comme nous l'avons mentionné précédemment dans les chapitres concernant Méduse et le Minotaure, la création du monstre en art se résume généralement à emprunter divers éléments visuels tirés de la nature, et à les juxtaposer les uns aux autres pour reproduire le plus fidèlement possible une description donnée. Le cas de Polyphème diffère dans le sens où sa monstruosité en peinture n'est pas un ajout à une forme connue, mais plutôt d'une soustraction; nous parlons bien sûr ici de son œil. Même en prenant en considération sa taille immense, particulièrement remarquable dans les fresques de Tibaldi où le cyclope et Ulysse sont directement l'un à côté de l'autre sur un même plan, le fait qu’un seul œil se trouve sur le front de Polyphème le distingue en tant que cyclope plutôt que géant (fig. 3.2, fig. 3.6). Ensuite, sa flûte de pan et parfois aussi son bâton de berger présents à proximité précisent l'identité spécifique du personnage parmi les autres cyclopes.

La morphologie du monstre, caractéristique du cyclope, se rapproche tout de même beaucoup de celle de l'Homme par son apparence physique générale, seule sa taille surdimensionnée et son unique œil au milieu du front le démarquent des humains. Même là, sa grandeur ne se remarque que lorsqu'il est sur un même plan que d'autres personnages, et nous pouvons observer des enfoncements vestigiaux là où l'orbite des yeux se trouverait chez un humain. L'apparence de Polyphème se démarque aussi des deux autres personnages que nous avons étudiés, puisqu'elle n'est pas directement le résultat d'une malédiction ou d'un complot de vengeance divine, mais bien simplement caractéristique de son espèce. Ceci dit, Polyphème, bien que vivant dans une île exclusivement peuplée de cyclopes formant une communauté vivant selon leurs propres (manque de) lois et codes moraux, se trouve selon l'Odyssée à l'écart de ses comparses, tout comme Méduse et le Minotaure sont eux-mêmes exclus.

Leur grande similarité avec l'apparence humaine, et leur organisation sociale communautaire hiérarchisée font que les Cyclopes peuvent être comparés aux humains[126]. De plus, dans le cas particulier de Polyphème, son amour non réciproque pour Galatée et sa colère face à son rejet font partie du spectre des émotions bien humaines— quoi qu'amplifiées— que tout le monde peut vraisemblablement éprouver. Ainsi, dans son explication pour faire comprendre le processus d'interprétation du monstre dans les œuvres d'art par le.a spectateur.ice, Lascault avance que pour que le monstre soit vraiment assimilé, il doit démontrer une part d'humanité. Par son apparence ou par sa situation, le monstre tisse alors un rapprochement avec une contrepartie humaine. Lascault conclut de ce fait que

[126] Avec une ressemblance aussi marquée avec les humains, nous pourrions nous interroger si Polyphème est bien un monstre. Ce doute est de courte durée à la lecture des *Métamorphoses*, où Galatée le mentionne en le qualifiant d'emblée de « monstre farouche » (p. 345). L'*Odyssée* n'est pas plus clémente, puisqu'Ulysse parle de « monstrueux géant » (p. 127), de « sa taille monstrueuse » (p. 120), et de ses « actes monstrueux » (p. 130). Le terme de monstre est aussi employé à trois autres reprises au cours de l'épisode de Polyphème (p. 133, 134 deux fois).

> Le monstre dans l'art provoque chez le.a spectateur.ice fascination et angoisse, à vrai dire différentes de celles que susciterait le monstre biologique; il désigne ce que nous ne voulons pas ou ne pouvons pas reconnaître en nous, ce qui ne peut être vécu[127].

Dans le cas de Polyphème, le monstre se retrouve donc à exposer une vérité humaine de façon critique et revêche, mais aussi de l'atténuer par le biais de sa monstruosité.

3.1.2. De l'imitation de la nature à l'imitation des maîtres

Le principe d'humanisation d'un monstre tel que décrit par Lascault requiert avant tout de prendre connaissance de sa monstruosité, que l'auteur propose d'identifier en trois étape que nous allons pouvoir par la suite appliquer aux fresques de Carrache et de Tibaldi : il faut d'abord repérer les formes naturelles, ensuite celles abstraites non figuratives, pour ultimement pouvoir discerner l'aspect hors nature de la créature. Plus précisément,

> L'œuvre d'art instaure la présence d'un être qui semble avoir le même type d'existence que les formes imitées par la nature mais qui en *diffère* radicalement. [...] Elle oblige à un effort [de réflexion] et tend à nous libérer de certaines habitudes mentales[128].

Il faut donc commencer par associer les figures que nous trouvons aux formes naturelles ou abstraites, ce qui nous permet d'identifier le monstre, et le cas échéant de l'en dissocier de par ses différences. De cette façon, nous pouvons trouver une alternance entre l'attachement par la ressemblance humaine et le détachement face à la différence monstrueuse permettant la dénonciation des comportements disgracieux de l'humain. Dans le cas de Pellegrino Tibaldi, la position dans laquelle il a placé Polyphème dans l'*Aveuglemen*t recopie presqu'exactement celle que Michel-Ange a

---

[127] Gilbert Lascault, *Le monstre dans l'art occidental : un problème esthétique*, Paris, Klincksieck, p. 13.
[128] *Ibid.*, p. 20.

donné à Adam dans sa *Création* de la chapelle Sixtine de Rome[129] (fig. 3.8). Les corps sont inclinés, les torses relevés, les jambes droites étendues devant la gauche relevée et pliée, où sont appuyés les bras gauches tendus, et les visages dirigés vers Dieu qui va lui donner vie pour Adam, ou vers Ulysse qui va la lui brimer, pour Polyphème. Les deux figures puissantes détenant les pouvoirs vitaux sont aussi placées de façon surélevée par rapport à leurs cibles. Ce qui est intéressant à souligner est l'opposition entre le don de la vie pour Adam, et de sa destruction pour Polyphème. En ayant des positions semblables, Thésée reprend le rôle de Dieu dans son propre mythe, mais à défaut d'être créateur de la vie humaine, il détruit un monstre pour préserver ses coéquipiers. En plus de rendre hommage à Michel-Ange, Tibaldi a en partie emprunté la position de la statue du Laocoon (fig. 3.9) pour placer le bras droit de Polyphème, élevé et replié vers sa tête, en plus de son expression faciale souffrante. Là se trouve une réaction très similaire des deux figures face à la chose qui les détruit. Orchestrée par Tibaldi, cette réunion entre l'art représentant le summum de la Renaissance italienne selon Vasari d'une part, et celui de l'antiquité grecque de l'autre amène Morten Steen Hansen à qualifier « Michelangelo's status as a new antiquity »[130]. Il évoque en ce sens que les deux sources ont prouvé leur fiabilité en tant que point de repère artistique, ce que Tibaldi a cimenté en les combinant dans la composition du corps de Polyphème aveuglé. Michel-Ange s'est élevé au même niveau d'idéalité que ses modèles de l'Antiquité.

Pellegrino Tibaldi peint le cycle d'Ulysse sur un plafond du palais Poggi, à Bologne, et c'est justement la ville où Annibal Carrache grandit et reçoit sa formation artistique quelques années plus tard pour ensuite se relocaliser à Rome. Ce faisant, il est tout à fait vraisemblable de spéculer sur l'influence des fresques de Tibaldi sur celles de Carrache, qui les a observées. Charles Dempsey remarque à cet égard qu' « Annibale maintained something of Tibaldi's comic spirit in the Farnese Gallery,

[129] Morten Steen Hansen, *In Michelangelo's mirror: Perino Del Vaga, Daniele Da Volterra, Pellegrino Tibaldi*, University Park, Pennsylvanie, 2013, p. 118.
[130] Morten Steen Hansen, *Ibid.*, p. 118.

though in a less broad key, and also retained elements of Tibaldi's design in his own treatment of the short walls »[131]. Il rappelle ici qu'en plus de représenter une composition architecturale similaire (en trompe-l'œil voulant imiter une surface voûtée avec plusieurs sections cadrées de stuc pour chacun des épisodes représentés, en plus d'éléments de décor peints s'élevant vers le haut), Annibal a cherché à recréer à plus grande échelle la même formation schématique de récit mythologique raconté par le biais des images.

C'est alors qu'environ un demi-siècle après Tibaldi, Carrache et son atelier réalisent *Polyphème lançant un rocher sur Acis et Galatée* au palais Farnèse, où la démonstration physique du Cyclope témoigne à la fois de sa force par la poigne qu'il tient sur son rocher, et de son penchant musical par la flûte de pan qu'il porte en bandoulière dans son dos. La tâche s'inscrit aussi dans une visée d'idéalisation de son sujet : Charles Dempsey révèle que

> The Farnese Gallery was conceived above all in homage to, and also in a spirit of direct competition with, Michelangelo, Raphael, and the ancient statues of Rome. Annibale's ambition was nothing less than to equal, and if possible surpass, the frescoes on the Sistine ceiling [...][132].

Giovanni Pietro Bellori observe même dans sa biographie d'Annibal Carrache (1672) que nous y trouvons dans sa gestualité une application directe des recommandations du *Traité de la peinture* de Léonard de Vinci :

> Si quelqu'un doit lancer une lance ou un rocher, il doit tourner ses pieds vers sa cible, il se tourne et se penche pour se tourner dans la direction opposée où, lorsqu'il aura rassemblé sa force, se retournera avec vitesse et aise pour laisser son projectile s'échapper de ses mains[133].

John Rupert Martin poursuit la référence au traité de Vinci en détectant l'intention derrière le geste, qu'il « doit préparer une force aussi puissante qu'il lui est

---

[131] Charles Dempsey, *Annibale Carracci and the beginnings of baroque style*, Fiesole, Cadmo, 2000, p. 15.
[132] Charles Dempsey, *Op. cit.*, p. 18
[133] *Ibid.*, p. 64.

possible »[134]. La fresque de Carrache montre en effet Polyphème, le pied gauche tourné vers Acis et Galatée et son corps incliné dans la direction opposée— vers le.a spectateur.ice, avec son rocher qui se retrouve au bout de la courbe invisible formée par les bras d'Acis, celui du Cyclope, et du projectile. L'illusion de l'homme à la fois fort et musical, voire vertueux, que nous pourrions avoir concernant Polyphème est cependant brisée par l'excès de colère que son action démontre.

3.1.3. Une première fresque de Polyphème depuis l'Antiquité

D'ailleurs, il est pertinent de mentionner qu'il existe aussi une paire de fresques (fig. 3.11) figurant Polyphème d'un côté et Galatée de l'autre dans la même salle de la Villa Farnesina où se trouve aussi la fresque de *Persée et Méduse* que Baldassare Peruzzi a peinte au plafond[135]. Il s'agit du *Polyphème* (c. 1512) de l'artiste d'origine vénitienne Sebastiano del Piombo (fig. 3.12) et du *Triomphe de Galatée* (1512-13) de Raphaël (fig. 3.13). Sebastiano arrive à Rome à la fin du mois d'août 1511[136] et exécute huit des quatorze lunettes de la pièce inspirées par les *Métamorphoses* d'Ovide[137] avant de poursuivre sous la même thématique l'année suivante avec *Polyphème*.

Le Cyclope est représenté en pleine grandeur sur la surface, il est assis sur un rocher gazonné, son corps est orienté vers sa gauche et son visage barbu de profil. Il semble observer l'océan en arrière-plan droit, mais pourrait tout aussi bien regarder Galatée peinte de l'autre côté du pilastre. Il porte une tunique bleu outremer, tient sa flute de pan avec sa main droite, et avec sa main gauche son bâton, dont la partie

---

[134] John Rupert Martin, *The Farnese Gallery*, Princeton, N.J., Les presses de l'université Princeton, 1968, p. 111.

[135] Le confinement et les restrictions sanitaires dues à la Covid-19 ont malheureusement empêché une documentation plus complète et adéquate du sujet. Les sources suivantes sont secondaires et contiennent souvent des citations d'ouvrages physiques inaccessibles.

[136] Alexis Ruth Culotta, *« Finding Rome in Rome »: Reexamining Raphael's Transformation Through His Roles at the Villa Farnesina*, Thèse de doctorat, Université de Washington, 2014, p. 160.

[137] Costanza Barbieri, « "Tam foelix pictor vate, ut pictore Poeta": The Iconography of Sebastiano del Piombo's Lunettes in the Loggia della Galatea », *Artibus et Historiae*, vol. 36, n° 72, 2015, p. 127.

supérieure repose sur son épaule droite pour terminer sous son mollet gauche. Ses cheveux sont couronnés de branches feuillues, ce qui rappelle la végétation dense derrière lui. Enfin, presque effacé par l'effritement de la peinture dans le bas de la surface, on peut apercevoir un chien couché ou debout sous la jambe droite repliée de Polyphème.

Raphaël peint *Le triomphe de Galatée* après que Sebastiano a terminé *Polyphème*[138]. Il place la Nymphe drapée de rouge profond debout au centre de sa fresque dans un *contrapposto* qui la fait regarder dans la direction générale de Polyphème, en hauteur par-dessus son épaule droite. Son corps est tourné dans l'autre direction, sur un coquillage muni de roues à aubes tiré par deux créatures marines tenues en laisse. Nous pouvons deviner une brise marine par un pan de sa toge et ses cheveux volant au vent. Galatée est entourée de plusieurs Néréides, de Triton reconnaissable à sa queue de poisson et d'autres divinités marines, en plus d'avoir cinq *putti*— dont trois tenant leurs arcs chargés dans sa direction— qui volent autour d'elle.

Comme nous l'avons établi dans le premier chapitre, les fresques au plafond de la Salle de Galatée dans la Villa Farnesina ont été créées dans le but de fournir à partir de sa naissance un horoscope astrologique à son propriétaire d'origine, le banquier Agostino Chigi. Le duo de fresques de Polyphème et de Galatée ne correspond pas tout à fait à ce programme, mais nous pouvons quand même trouver une similarité avec un événement de la vie de Chigi. En effet, le banquier, veuf depuis 1508, très riche et important certes mais aucunement noble, devait se remarier dans l'aristocratie pour garder son influence auprès de sa clientèle. Il avait comme ambition d'épouser Margherita, la fille de François II Gonzague, marquis de

[138] Costanza Barbieri, « The Competition between Raphael and Michelangelo and Sebastiano's Role in It », dans Marcia B. Hall (éd.), *The Cambridge Companion to Raphael*, Cambridge University Press, 2005, p. 153.

Mantoue, mais celle-ci refuse et le projet tombe à l'eau[139]. Cette volonté d'union non partagée ferait d'après l'historien de l'art Christof Thoenes (cité par Barbieri) écho aux séductions ignorées de Polyphème auprès de Galatée[140], d'autant plus qu'après avoir été rejeté, Agostino n'a pas fait poursuivre les décorations de la Salle.

Il est aussi intéressant de savoir que la collaboration de Sebastiano et de Raphaël pour la réalisation des deux pans de mur voisins où Polyphème semble convoiter Galatée est la première représentation de ce sujet en fresque murale depuis l'Antiquité[141]. De plus, Luba Freedman fait remarquer que « there was no antique relief depicting Polyphemus and Galatea known to early sixteenth century society, and the few textual depictions of Polyphemus that appear in fifteenth century iterations show Polyphemus as cannibal »[142]. C'est pour cette raison que les artistes se sont référés au poème *Stances pour la Joute* (1475-78) de l'humaniste toscan Ange Politien (Poliziano)[143], où l'auteur décrit la façon dont Polyphème fait l'éloge de la beauté de Galatée. L'image que Sebastiano a peinte est restée fidèle aux descriptions pourvues dans le texte de Politien : les cheveux de Polyphème, sa coiffe feuillue, son perchoir au pied de l'arbre, son chien et sa flute sont tous illustrés tel que raconté. Raphaël s'est permis davantage de libertés dans son dessin :

> Raffaello not only dares to enrich the poet's description with details such as the sea-shells chariot, which is mentioned neither by Poliziano nor by any of his classical predecessors, but he even invents new roles, thereby creating a completely different story[144].

---

[139] Amélie Ferrigno, « Agostino Chigi et le mythe de Psyché », *Cahiers d'études romanes. Revue du CAER*, n° 27, 15 juillet 2013, par. 14.
[140] Costanza Barbieri, *op. cit.*, p. 129.
[141] Alexis Ruth Culotta, *op. cit.*, p. 165.
[142] Luba Freedman, *Classical myths in Italian Renaissance painting*, New York, Cambridge University Press, 2015, p. 79.
[143] Pasquale Sabbatino, « "Love is Naught But a Certain Desire to Enjoy Beauty": Castiglione and Raffaello », dans Claudio Di Felice et al. (éd.), *The Idea of Beauty in Italian Literature and Language: « Il buono amore è di bellezza disio »*, Leiden; Boston, BRILL, 2019, p. 118, 120.
[144] Christof Thoenes 1986, « Galatea: tentative di avvicinamento », dans Bibliotheca Hertziana, Max-Planck-Institut, Vatican Museo vaticano (éds.), *Raffaello a Roma. Il convegno del 1983*, Rome, Edizioni dell'Elefante, 1986, p.63. Traduit dans Pasquale Sabbatino, *op. cit.*, p. 121.

3.2. La fonction pertinente des images profanes au sein des réformes religieuses

Du côté de la religion et spiritualité, quelques événements majeurs se produisent entre la réalisation des fresques de la salle d'Ulysse du Palais Poggi et celles de la galerie des Carrache du palais Farnèse. Il s'agit des réformes protestantes instituées entre autres par les théologiens Martin Luther et Jean Calvin, puis de la Contre-Réforme catholique qui s'en suit. Le concile de Trente, tenu en trois séances entre 1545 et 1563 et subséquemment appliqué, régule entre autres les sacrements, le culte des reliques et aussi le culte des saints. Ce dernier point évoque les comportements par lesquels les saints et les figures sacrées sont vénérés et veut rediriger la dévotion des fidèles non pas vers l'image des personnages représentés, mais plutôt vers les personnages eux-mêmes. Cela a nécessairement un impact sur la façon dont les artistes construisent leurs œuvres, et c'est pour donner des lignes de conduite que plusieurs prêtres/penseurs/philosophes/érudits s'aventurent à théoriser les directives mises en place par la Contre-Réforme[145]. Parmi eux, le prêtre et théologien Jean Molanus vulgarise les décrets du Concile de Trente dans son *Traité des saintes images*, paru pour la première fois en 1570, et démontre la façon dont les personnages de culte doivent être appréhendés au sein de leurs récits littéraires et artistiques. Pour les artistes, les mesures proposées par la Contre-Réforme impliquent que leurs images ont surpassé négativement la fonction pédagogique primaire pour laquelle elles étaient originellement destinées, alors « l'excès de réalisme, la nudité, l'expression outrée de la douleur, sont supprimés de l'horizon pictural »[146].

Ces restrictions s'appliquent avant tout dans le champ de l'art à thématique religieux qui se retrouve dans les églises et dans les lieux de culte fréquentés par le personnel ecclésiastique et le public général, mais nous pouvons tout de même y

[145] Émile Mâle, *Art religieux de la fin du XVIe siècle, du XVIIe siècle et du XVIIIe siècle: étude sur l'iconographie après le Concile de Trente, Italie, France, Espagne, Flandres*, 1951, Paris, Librairie Armand Colin, p. 2; dont notamment les cardinaux Paleotti, de Borghini, et de Giglio

[146] Jean-Louis Vieillard-Baron, « Le statut de l'image dans l'iconographie chrétienne après le concile de Trente », *Nouvelle revue d'esthétique*, vol. n° 13, n° 1, 8 juillet 2014, p. 124.

trouver des échos dans nos peintures de monstres mythologiques. Parmi nos principales œuvres à l'étude dans ce chapitre, les fresques de Pellegrino Tibaldi ont été réalisées après le début de la réforme protestante mais avant les décrets publiés suite aux séances du Concile de Trente, tandis que celles réalisées par Annibal Carrache ont été réalisées en pleine connaissance des consignes de la Contre-Réforme. Ce dernier étant en demande pour réaliser à la fois des commandes de peintures sacrées et profanes pour différents mécènes dans un laps de temps rapproché, les formules de création des œuvres religieuses auraient découlé sur celles mythologiques. Le peintre a d'ailleurs fait appel à l'assistance de l'ecclésiastique et diplomate papal Giovanni Battista Agucchi, alors au service du secrétaire d'État du pape Clément VIII et protégé d'Édouard Farnèse, pour mettre au point et en règle le programme iconographique de la galerie[147]. Nous pouvons remarquer d'emblée que les images peintes par Carrache démontrent une attitude beaucoup moins dramatique que celles de Tibaldi, tant par leur positionnement que par le moment choisi pour représenter le Cyclope. Ce dernier dépeint Polyphème en pleine douleur dans son *Aveuglement*, avec ses bras dans les airs et ses jambes tendues, en plus que trois de ses membres sur quatre sont orientés en direction opposée du centre dans *La fuite d'Ulysse* (même les doigts de sa main gauche raidie devant son torse sont droits et écartés de leur paume), tandis que Carrache nous présente un monstre emporté par l'amour ou la jalousie et la colère, certes, mais qui reste tout de même centré vers lui-même, car même si son attention est portée sur Galatée, ses bras restent repliés vers sa poitrine et ses jambes ne sont pas placées plus largement que ses épaules. En contraste à Carrache, la tête de Méduse que peint le Caravage durant les mêmes années est beaucoup plus expressive dans sa douleur ultime. Pour reprendre le terme de Vieillard-Baron, l' « expression de la douleur » de Polyphème telle que peinte par Carrache est bien différente de celle de Tibaldi, diminuée par les restrictions imposées par les décrets de la Contre-Réforme, mais aussi par les circonstances du

[147] Mercedes Blanco, « L'œil de Polyphème et l'écran du souvenir. Un mythe générateur d'images », *Savoirs et clinique*, vol. n° 12, n° 1, 2010, p. 103 n. 32.

mythe. Le Cyclope se fait-il plus expressif lorsqu'il se fait torturer physiquement par Ulysse ou émotionnellement par Galatée qui rejette ses affections?

3.2.1. La Contre-Réforme et la question de la nudité dans l'art

Nous venons de considérer l'expression de la passion de Polyphème est atténuée par l'avènement de la Contre-Réforme catholique, mais un point saillant reste toujours à clarifier. Si la nudité superflue est formellement proscrite de l'art des églises et autrement fortement mal vue ailleurs, pourquoi alors Polyphème se retrouve-t-il dévêtu dans ses scènes? Deux raisons nous aident à démystifier cette confusion. Premièrement, le fait que la scène s'inscrive dans une thématique de mythologie, sur un plafond axé autour des scènes d'amour entre personnages et divinités gréco-romaines antiques, peut l'exempter de l'interdiction. En effet,

> Il fut donc convenu, d'un accord tacite, que la fable antique resterait le domaine du nu. Car il n'était pas possible, non plus, d'exorciser les dieux, de les chasser des imaginations : [...] c'était une autre conquête à laquelle l'humanité ne pouvait renoncer; l'Église n'y aurait pas consenti, car elle aima toujours cette antiquité qu'elle avait sauvée »[148].

La nudité se retrouve donc acceptée au sein d'un contexte hors de la sphère chrétienne, mais qui permet tout de même la mise en valeur de prouesses héroïques. Qui plus est, le cardinal Farnèse, en étant une figure importante du clergé et par sa foi inébranlable, ne risque pas d'être corrompu par les images lascives de son palais, contrairement aux mœurs plus influençables de la population générale. Nous pouvons d'ailleurs nous rappeler les deux autres fresques de Carrache que nous avons étudiées précédemment au palais Farnèse, mettant en scène le destin de Méduse, où Persée est nu lorsqu'il décapite la Gorgone et brandit sa tête pour pétrifier Phinée et son armée. C'est en effet aux modèles nus— notamment de statues antiques— que les artistes de tous niveaux se réfèrent pour construire les corps de leurs personnages; les

[148] Émile Mâle, *Op. cit.*, p. 3.

représenter sans vêtements n'est donc pas hors de l'ordinaire pour rester le plus fidèle possible à la version originale.

La dernière citation d'Émile Mâle mentionne aussi l'autorisation de garder la nudité dans les fables antiques, impliquant un intérêt à la fois pour les images comportant des personnages nus, mais aussi pour la mythologie de l'Antiquité. Reléguer la nudité à l'art païen est aussi un moyen de s'assurer qu'elle garde toujours une place dans la pratique artistique, hors de l'étude ou de l'esquisse, mais aussi de marquer une délimitation entre l'art sacré et l'art profane. Le retour aux valeurs initiales de la religion chrétienne peut aussi faire accepter la concomitance des deux récits de la genèse du monde, puisque « pour la Contre-Réforme, à l'idée de restauration du christianisme des premiers siècles s'est toujours mêlée une rêverie sur la Rome primitive »[149]. De ce fait, en cherchant à retrouver un modèle de christianisme primitif qui se trouvait à ses débuts confronté à la mythologie romaine, c'est comme si ces différents savoirs sont de nouveau en côtoiement au seizième siècle pour occuper des fonctions bien séparées. L'emploi de figures nues, telles qu'elles étaient similairement présentées dans leurs supports antiques, peut aussi permettre à celui qui les regarde de saisir plus aisément la nature du canon historique représenté[150]. Dans le cas de Polyphème, son bâton de berger et sa flûte de Pan placés de façon stratégique, quoique non utilisés, confirment bien son identité.

3.2.2. Annibal Carrache et l'apothéose de son style dans ses fresques du palais Farnèse

La carrière d'Annibal Carrache est déjà bien établie à Bologne lorsque le cardinal Farnèse le somme à Rome avec son frère Augustin pour leur commander des

[149] Jean-Louis Vieillard-Baron, *Op. cit.*, p. 121.
[150] Luba Freedman, *Classical myths in Italian Renaissance painting*, New York, Cambridge University Press, 2015, p. 6.

fresques dans les salles de son palais familial afin d'en faire le plus beau à Rome[151]. Le camerino est peint en premier (là où la scène de *Persée décapitant Méduse* est exposée), puis la grande galerie des *Amours des dieux* (fig. 3.10). La tâche est exécutée en simultané avec la réalisation de plusieurs tableaux destinés aux autels d'églises romaines, ce qui permet à l'artiste de développer son « style romain classique »[152]. La touche artistique de Carrache est en demande, tant bien que

> C'est à Rome qu'elle a pris son caractère canonique, et c'est de Rome qu'elle s'est répandue dans toute l'Europe catholique. Les cardinaux, les évêques, les chefs de l'Ordre, qui venaient sans cesse à Rome, en furent les propagateurs; ils voulaient des tableaux conçus comme ceux qu'ils admiraient dans les églises romaines[153].

Par son talent, « Annibale's representation of the verisimilar, nature perfected into a universal idea of the beautiful »[154] prend forme, et même ses versions de Polyphème, dans leur avidité et leur acharnement, s'intègrent dans le cadre de son programme grâce à leur démonstration de force gracieuse et à leur maintien équilibré, qui parviennent à faire atteindre le demi-dieu monstrueux à un niveau de distinction comparable à ses confrères du plafond.

3.2.3. La mythologie comme décoration de palais cardinaux

Les figurations de mythes ne peuvent évidemment que très rarement paraître dans l'architecture et les décorations religieuses, mais lui restent quelque peu attachées par le biais des mécènes qui les commandent et les fréquentent. Après tout, c'est le cardinal Édouard Farnèse qui a commandé à l'atelier des Carrache une salle

---

[151] André Chastel, « Problèmes de la Galerie Farnèse : fonction, style, sens », dans *Les Carrache et les décors profanes. Actes du colloque de Rome (2-4 octobre 1986)*, Rome, 1988, vol. 106, Collection de l'École française de Rome, p. 151.
[152] Clare Robertson, « The artistic patronage of Cardinal Odoardo Farnese », dans *Les Carraches et les décors profanes. Actes du colloque de Rome (2-4 octobre 1986)*, *Op. cit.*, p. 359.
[153] Émile Mâle, *Op. cit*, p. 232.
[154] Frances Gage, « Invention, wit and melancholy in the art of Annibale Carracci », *Intellectual History Review*, vol. 24, n° 3, 3 juillet 2014, p. 392.

complètement décorée de personnages mythologiques pour son palais de Rome. La séparation entre la vie publique à vocation religieuse et la sphère privée ornementée d'images mythologiques n'est néanmoins pas une innovation résultant de la Contre-Réforme. C'est aussi un cardinal, Giovanni Poggi, qui fait retourner Pellegrino Tibaldi dans sa Bologne natale alors qu'il est en résidence à Rome, afin de peindre le plafond d'une des pièces de son palais familial[155] avec les épisodes marquants des aventures d'Ulysse. Là encore, dans les deux panneaux où il est présent, c'est Polyphème qui se retrouve dénudé; Ulysse et ses soldats sont revêtus d'une armure les protégeant. L'explication se trouve en regardant les autres panneaux autour, où les dieux Éole et Neptune sont pareillement à découvert. L'héritage divin du Cyclope est mis à jour de cette façon : fils de Neptune, la nudité du héros qu'il devrait représenter est ici transférée à la nudité (demi)-divine. C'est aussi pourquoi il a sa place sur le plafond du cardinal Farnèse auprès des *Amours des dieux* de l'Olympe.

Pour une personne de profession religieuse influente, la mythologie, « devenue sans danger, rest[e] un enchantement. Elle [est] pour le chrétien qui [sait où est] la vérité, le charme des heures de loisir, le délassement d'une vie sévère »[156]. Elle se trouve alors à être une forme de divertissement distingué dont le cardinal profite lorsqu'il est de retour chez lui, après avoir passé la journée à prêcher la parole de Dieu. De plus, le simple fait de montrer une telle ornementation dans sa demeure est gage d'érudition et de prestige, de par les références riches en histoire mythologique et par l'artiste de renom qui les exécute. En étant le seul personnage à apparaître deux fois au plafond de la galerie des Carrache, Polyphème crée une symétrie[157] qui enchâsse l'ensemble de l'espace entre ses scènes. Chacune des deux manifestations sont aux plus petites extrémités de la longue pièce, surmontant les portes permettant le passage d'un bout à l'autre de l'aile du bâtiment. Nous pouvons y

[155] Maria Farquhar, *Biographical Catalogue of the Principal Italian Painters*, Londres, John Murray, Albemarle Street, 1855, p. 179.
[156] Émile Mâle, *Op. cit.*, p. 3.
[157] Julian-Matthias Kliemann et Michael Rohlmann, *Fresques italiennes du XVIe siècle: de Michel-Ange aux Carrache, 1510-1600*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2004, p. 453.

trouver en quelque sorte une transition d'un état à l'autre, de la poursuite amoureuse au rejet amer, avec une panoplie d'anecdotes passionnées qui les rejoint dans l'instant où le monstre croit avoir la chance de gagner l'amour de Galatée. Bref, comme le résume efficacement Mâle, « la fable et la nudité héroïque furent acceptées comme le plus magnifique ornement des palais, comme la parure d'une vie noble, comme une des beautés du monde »[158]. En d'autres termes, les scènes de la mythologie gréco-romaine ont leur place dans la demeure d'un homme de l'Église, et Polyphème, en ayant vécu un épisode où il s'éprend d'une néréide et la poursuit, mérite tout autant sa place dans cette fresque que les autres divinités et héros qui l'occupent. Dans l'ensemble, en prolongement de leur cognition ecclésiastique, c'est pour démontrer à quel point les cardinaux sont empreints de connaissances et de culture diverses, mais aussi de la richesse que leur emploi leur procure, qu'ils choisissent d'orner les salles de leurs palais avec des fresques à matière païenne. Bien que le choix des péripéties ait changé entre les commandes de Giovanni Poggi et d'Édouard Farnèse, le personnage de Polyphème réussit tout de même à paraître dans la vie quotidienne des cardinaux, avec ses échecs physiques et affectifs.

3.3. Le Cyclope comme projection des rapports humains et des relations personnelles et publiques

Comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent, le cassone, en plus de contenir les effets personnels de son propriétaire, permet d'afficher sur ses facettes des recommandations de vertu ou d'hospitalité à adopter pour avoir un mariage profitable. Le message est rendu par l'entremise de figures de saints ou de héros mythologiques représentés dans une succession de leurs actions afin de démontrer leurs meilleurs mérites tout au long de leur histoire. Le peintre florentin Apollonio di Giovanni a réalisé au moins quatre exemplaires de cassoni où nous voyons des cycles

[158] Émile Mâle, *Op. cit.*, p. 4.

des aventures d'Ulysse[159] et ses péripéties entreprises pour rentrer dans son Ithaque natale après la Guerre de Troie. Le nombre élevé d'exemplaires n'est pas surprenant lorsque nous savons qu'Apollonio était l'un des peintres de cassoni les plus en demande dans Florence à son époque, comptant des commandes pour les familles des Médicis, des Rucellai, et des Albizzi[160], et que les dossiers de son atelier comptent quelques 170 commissions totalisant environ 300 cassoni[161]. Parmi ce nombre, deux des panneaux racontant l'histoire d'Ulysse— pour le devant de deux cassoni différents— qui ont survécu jusqu'à nos jours comportent la rencontre entre le héros et Polyphème, illustrée à trois reprises dans le même espace. Bien qu'exécutés entre 1415 et 1465, donc avant la période artistique étudiée dans ce mémoire, les panneaux aujourd'hui conservés à l'Art Institute of Chicago (fig. 3.14) et au château du Wawel de Cracovie (fig. 3.16) nous sont pertinents par leur association avec les fresques de Pellegrino Tibaldi à la Salle d'Ulysse du Palais Poggi. En effet, en tant que premières illustrations narratives inspirées de l'Odyssée réalisées depuis l'Antiquité[162] puis reproduites à plus grande échelle dans l'atelier de l'artiste par ses apprentis, elles ont pu affecter les modes de représentation du récit épique par les artistes plus tardifs par le choix des scènes représentées et par leur disposition dans un espace pictural.

À part les images de la relation entre Polyphème et Ulysse affichées sur des panneaux de cassoni et des fresques de palais urbains, des ouvrages documentant des témoignages ou des découvertes de Cyclopes font surface au cours du seizième siècle dans les régions italiennes. D'une façon par la traduction vernaculaire des anciens écrits de Pline l'Ancien, et d'une autre façon par les comptes rendus récents des navigateurs et de leurs découvertes ethnographiques lors de leurs explorations des

[159] Jerzy Miziołek, « The "Odyssey" Cassone Panels from the Lanckoroński Collection: On the Origins of Depicting Homer's Epic in the Art of the Italian Renaissance », *Artibus et Historiae*, vol. 27, n° 53, 2006, p. 57.
[160] Ernst H. Gombrich, « Apollonio di Giovanni: A Florentine Cassone Workshop Seen through the Eyes of a Humanist Poet », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 18, n° 1/2, 1955, p. 6.
[161] *Ibid.*, p. 22.
[162] Jerzy Miziołek, *Op. cit.*, p. 57.

océans. Si les peintures permettent d'illustrer des exemples à titre privé, les récits des découvertes proposent quant à eux des modèles de découvertes bien publiques.

3.3.1. Le cassone d'Ulysse par Apollonio di Giovanni : un précurseur du plafond Poggi?

Avant tout, il faut préciser que même si les panneaux de cassoni dans leur ensemble sont extrêmement riches en contenu, nous allons concentrer nos analyses et comparaisons sur les secteurs où Polyphème est présent. Les panneaux de Chicago (fig. 3.15) et de Cracovie (fig. 3.17) montrent tous deux les scènes où Polyphème dévore deux des camarades d'Ulysse devant ses yeux alors que le héros tente d'amadouer le monstre avec une coupe de boisson, l'aveuglement du Cyclope par Ulysse où il est armé d'une brindille plutôt que d'un fragment de bâton, et la fuite d'Ulysse et du reste de son armée sous les moutons devant un Polyphème aveuglé. Ces trois scènes sont placées dans une disposition triangulaire, et occupent la partie gauche de la surface; presque la moitié pour le panneau de Cracovie, et environ un quart pour celui de Chicago. Cette organisation de la narration, c'est-à-dire placer l'épisode du Cyclope en premier selon le sens de lecture occidental, correspond à l'ordre dans lequel Ulysse a vécu ses péripéties, « which would be patently impossible in a manuscript cycle, where the reader only learns of it when Odysseus relates his adventures to Alcinous »[163].

La disposition du plafond de la salle d'Ulysse au palais Poggi évoque à sa façon cet ordre narratif en plaçant l'*Aveuglement de Polyphème* au milieu de la surface. À défaut de placer la rencontre du Cyclope avec Ulysse au début d'un « texte » ou d'une longue bande horizontale, Pellegrino Tibaldi l'a placé dans un endroit central, où le regard se porte naturellement en premier. Bien que les panneaux de cassone contiennent beaucoup plus d'anecdotes que les fresques de Tibaldi (14 sur

[163] Ellen Callmann, *Apollonio di Giovanni*, Oxford, Clarendon Press, 1974, p. 17.

la planche de Chicago et 11 sur celle de Cracovie[164] contre cinq au plafond Poggi), seulement l'aveuglement de Polyphème, la fuite d'Ulysse, et la rencontre d'Ulysse et de Circé apparaissent sur toutes les images. La succession des scènes chez Apollonio se démarque par la répétition du personnage d'Ulysse de gauche à droite sur le panneau, tandis que chez Tibaldi elles sont bien délimitées par les encadrements de stuc blanc et doré qui les sépare les unes des autres. Il faut aussi noter qu'Apollonio « either omits or transposes much of the material in Books 1–8 of the *Odyssey*. […] These tales were most likely omitted because they reflect negatively on Odysseus' character and capacity for leadership »[165]. En sélectionnant soigneusement des scènes où Ulysse est dépeint sous un angle avantageux, l'artiste crée alors un antécédent pictural où le héros est exempt de défauts.

En nous rappelant que ces illustrations sont les premières de l'Odyssée depuis l'Antiquité, Apollonio conçoit par ses images une nouvelle base iconographique sur laquelle les artistes auraient pu prendre certains repères pour leurs propres illustrations de l'*Odyssée* dans le cas où ils auraient accès à ces images : la présentation presqu'humaine du Cyclope avec sa chevelure et sa barbe hirsute, ou bien le ratio de grandeur entre Polyphème et Ulysse. Nous ne savons par contre pas jusqu'à quel point Apollonio connaît les détails du mythe :

> Did he actively collaborate with humanists who knew the Greek language or a Latin translation of the Odyssey? Was he working from an illuminated manuscript of the Odyssey, perhaps one that he himself had painted, since there is no evidence of an illuminated Odyssey in the Latin Middle Ages[166]?

Ce pourrait être à partir de ce moment que l'apparence de Polyphème commence à se rapprocher de la forme humaine et à être davantage un objet d'empathie pour un.e

[164] Ellen Callmann, *Op. cit.*, p. 53, 67.
[165] Margaret Franklin, « Odysseus and the Cyclops: Constructing Fear in Renaissance Marriage Chest Paintings », *Humanities*, vol. 7, n° 4, décembre 2018, p. 5.
[166] Michelle Zerba, « Renaissance Homer and Wedding Chests: The Odyssey at the Crossroads of Humanist Learning, the Visual Vernacular, and the Socialization of Bodies », *Renaissance Quarterly*, vol. 70, n° 3, éd 2017, p. 839.

spectateur.ice. Par son humanisation, la forme du monstre atténuée « reduces the viewer's likelihood of exonerating the giant's behavior on grounds of insuperable "otherness", while also emphasizing the danger of consorting with people whose ways are not transparently one's own »[167]. Montrer Polyphème avec des caractéristiques humaines le responsabilise de ses réactions aux yeux des spectateur.ices qui regardent la fresque, mais son ostracisation rappelée tout au long du récit justifie (iniquement) les agissements du héros. De cette façon, une voie s'ouvre tranquillement pour faire une place aux émotions du Cyclope— c'est lui après tout qui occupe la place principale lorsqu'il est présent dans les fresques de Tibaldi— et éventuellement de le faire apparaître aux côtés des dieux et de leurs ébats amoureux dans la galerie des Carrache.

3.3.2. La rencontre entre Polyphème et Ulysse comme un exemple d'hospitalité

Hormis l'humanisation de Polyphème dans ses interactions avec Ulysse, leur rencontre illustrée et figurée dans un cadre domestique soulève des questions quant à l'hospitalité des propriétaires du cassone ou des fresques. Dans l'*Odyssée* Ulysse entre dans la grotte de Polyphème en s'attendant à être accueilli selon les règles de la bienséance, avec de la nourriture et des breuvages à sa disposition; c'est aussi pourquoi il a lui-même apporté une outre de vin concentré, pour ne pas arriver les mains vides chez autrui. En voyant le lieu habité mais libre de son propriétaire, Ulysse et son équipage se chargent d'attiser le feu dans l'antre pour se réchauffer et prennent des portions de fromage pour se nourrir. Sans le consentement de Polyphème, ces actions non autorisées sont effrontées, mais le Cyclope l'est tout autant lorsqu'il refuse de les accueillir en les découvrant et en apprenant le nom de son invité (« Personne »), en plus d'en manger quelques-uns. Ulysse évoque le concept grec d'hospitalité *xenia*, et de son pendant latin *hospitium*, qui octroie une redevance divine de l'hôte envers ses invités, et lui interdit de les rejeter. Dans un

[167] Margaret Franklin, *Op. cit.*, p. 11.

contexte de mariage et des cassoni peints par Apollonio, cette scène n'apparaît pas à priori comme de bon augure, mais l'artiste

> Integrated images of Odysseus' widely-varied experiences of *xenia/hospitium* into his *cassone* narratives in order to engage both the hopes and the fears that inhered in Renaissance attempts to secure long-term prosperity through marital unions[168].

De plus,

> The objectives of the institutions of *xenia* and marriage were […] similar in that both were "systems whereby extra-familial alliances [were] formed," and violating either constituted an "outrage against the structures of society"[169].

Sur le panneau de Chicago, la mauvaise interaction entre Polyphème et Ulysse est équilibrée par la bonne expérience de visite chez Alcinoos, et sur celui du château du Wawel, les deux scènes se trouvent séparées sur deux panneaux différents couvrant plus d'épisodes. Les scènes de Polyphème sont toutefois accompagnées de l'épisode du banquet chez Circé, qui se passe après que le héros lui fait jurer le grand serment des dieux qui l'immunise de ses repas empoisonnés. La balance entre les bons et les mauvais exemples d'hospitalité est donc importante à observer, pour savoir quoi faire ou ne pas faire si un événement similaire se présente.

La situation est quelque peu différente du côté de la fresque de Pellegrino Tibaldi au palais Poggi, où les deux scènes de Polyphème aggravent celle où Ulysse reçoit l'avertissement de Mercure et résiste aux incantations de Circé qui est en train de transformer ses camarades en animaux après leur avoir donné du poison. De ces deux scènes, nous pouvons conclure qu'Ulysse fait preuve d'adresse en s'enfuyant de la mauvaise hospitalité du Cyclope, et en résistant avec succès aux ensorcellements de Circé. Pour le cardinal Poggi, « Homeric frescoes allude to his former status as

---

[168] Margaret Franklin, *Op. cit.*, p. 11.

[169] *Ibid.*, p. 9; Elizabeth Vandiver, « "Strangers are from Zeus": Homeric Xenia at the Courts of Proteus and Croesus », *Myth, Truth, and Narrative in Herodotus*, 2012, édité par Emily Baragwanath et Mathieu de Bakker, Oxford, Oxford University Press, p. 149.

diplomat »[170], qui a sans doute dû faire usage de tact et de souplesse dans plusieurs situations. De plus, afficher ces scènes dans sa demeure familiale lui fait affirmer les vertus de *xenia*/*hospitium*, l'une des vertus qui lui est littéralement reconnue. En effet, le cardinal Poggi est mentionné dans l'ouvrage *Symbolicarum quaestionum* d'Achille Bocchi paru en 1555, qui recense des emblèmes associés à des savoirs universels. Un symbole dédié au cardinal Poggi est figuré dans une gravure de banquet tenu dans son palais et porte les mentions de *pater elegantiarum*, « l'élégance du père » et de *hospitalitaris fons*, « source d'hospitalité »[171].

3.3.3. Échos de l'existence des Cyclopes dans les journaux de Christophe Colomb

L'hospitalité demandée aux étrangers lorsqu'un groupe d'hommes impose sa présence sur leurs terres se manifeste aussi de façon concrète pendant les explorations du tournant du seizième siècle. L'existence des Cyclopes y est aussi débattue grâce à des légendes locales, qui font elles-mêmes écho à des trouvailles archéologiques accidentelles effectuées pendant l'Antiquité. Les sources possèdent assez d'autorité par leur statut élevé pour que leurs dires ne soient pas trop remis en question, mais une certaine dose de doute peut quand même être de mise quant à leur crédibilité.

Si l'évidence de l'existence des cyclopes était soi-disant prouvable par les savants de l'Antiquité, elle le peut être aussi au quinzième siècle, cette fois-ci par les explorateurs sillonnant les mers et océans à la recherche d'épices et de richesses. En effet, un passage de *l'Histoire naturelle* de Pline l'Ancien rapporte le témoignage d'une naissance hybride, où un nouveau-né possédait une tête d'éléphant atteinte de cyclopie[172]. D'autres naissances rapportées depuis mentionnent des nourrissons

[170] Morten Steen Hansen, *Op. cit.*, p. 97.
[171] Morten Steen Hansen, *Op. cit.*, p. 98.
[172] Véronique Dasen et Armand M. Leroi, « Homme ou bête? Le dieu caché de l'anencéphale d'Hermopolis », dans Régis Bertrand et Anne Carol (éd.), *Le « monstre » humain : Imaginaire et*

n'ayant qu'un seul œil au milieu du front et une absence de structure nasale. C'est d'ailleurs d'après cette dernière description que les artistes depuis l'Antiquité ont puisé leur inspiration, ajoutant cependant des paupières fermées à l'emplacement conventionnel des yeux[173]. C'est sensiblement ce même modèle qu'empruntent Tibaldi et Carrache pour placer les traits du visage de Polyphème; sans ajouter de paupières inutiles, les deux artistes prononcent bien les arcades sourcilières de leur Cyclope. De plus, « the Greeks and Romans used fossil evidence— the enormous bones of long-extinct species— to support existing myths »[174]. Sans autre contexte scientifique disponible, l'excavation d'un crâne d'éléphant préhistorique sur l'île de Crête, où la cavité d'où part la trompe ressemble à une cavité oculaire au milieu d'un visage gigantesque, fait inévitablement penser à un cyclope (fig. 3.18). Cette découverte cimente la croyance des anciens en la matérialité des Cyclopes— dont fait partie Polyphème—, habitant sur une île méditerranéenne. Ces deux versions interprétées afin de confirmer l'existence des Cyclopes laissent leurs traces au cours de l'Histoire, si bien que « during the Renaissance and the early modern period, monstrous births and monstrous races began to converge in several discourses, particularly in the context of natural history »[175]. En contrepartie, l'absence de manifestations du monstre vivant dans sa forme adulte empêche de confirmer si l'espèce est viable ou éteinte[176].

---

société, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 2017, coll. « Le temps de l'histoire », par. 14.

[173] André Stahl et Pierre Tourame, « De la tératologie aux monstres de la mythologie et des légendes antiques », *Archives de Pédiatrie*, vol. 17, n° 12, 1 décembre 2010, p. 1718-1719.

[174] Hillary Mayell, « Cyclops Myth Spurred by "One-Eyed" Fossils? », *National Geographic: Science & Innovation*, 5 février 2003. En ligne. <https://www.nationalgeographic.com/science/2003/02/news-deinotherium-fossils-crete-mythology-paleontology/>, consulté le 9 décembre 2018.

[175] Surekha Davies, « The Unlucky, the Bad, and the Ugly: Categories of Monstrosity from the Renaissance to the Enlightenment », dans Asa Simon Mittman et Peter J. Dendle, *The Ashgate research companion to Monsters and the Monstrous*, Farnham, Surrey, Ashgate publishing, 2012, p. 63.

[176] Stephen T. Asma, *On monsters: an unnatural history of our worst fears*, Oxford, Oxford University Press, 2009, p. 31.

La réponse à cette incertitude survient une quinzaine de siècles plus tard, alors que les monarques des pays européens se font concurrence pour avoir un accès prioritaire à la route de l'Asie, où épices et pierres précieuses sont disponibles à profusion. Ce faisant, les navigateurs à l'emploi des hauts dirigeants gardent les traces de leurs itinéraires par le biais de journaux de bord et de cartes de navigation afin de noter les chemins praticables et fructueux. En circulation libre, ces attestations de bonne fortune attireraient des rivaux de pays étrangers, alors pour dissuader les compétiteurs de se lancer vers les mêmes conquêtes, des monstres sont évoqués pour les faire reculer devant les dangers qui les guetteraient. Dès le Moyen Âge,

> It is possible, for example, that medieval merchants intentionally disseminated maps depicting sea serpents like Leviathan at the edge of their trade routes in order to discourage further exploration and to establish monopolies[177].

La pratique se poursuit également durant les voyages maritimes de la Renaissance, où

> Traditional ideas about monstrous peoples also circulated via contemporary geographies and maps. These selected and reformulated information [take their origin] from travel accounts, encyclopaedias, biblical works, and other sources[178].

Entre les deux époques mentionnées dans les deux dernières citations, nous pouvons relever le changement de formulations suscitant la menace : tandis que le Moyen Âge dépeint directement le Léviathan aux allures de serpent de mer, les mappemondes du début de la modernité font plutôt apparaître des « peuples monstrueux ». Au fur et à mesure que les voyages et les découvertes progressent, l'inconnu monstrueux n'est plus un animal de fable, mais bien des véritables individus abordés de façon plus ou moins directe au cours des expéditions.

Nous savons déjà que les récits mythologiques localisent les monstres dans les confins des cartes géographiques. Ce faisant, les carnets de voyage des explorateurs,

---

[177] Jeffrey Jerome Cohen, « Monster Culture (Seven Theses) », dans Jeffrey Jerome Cohen, *Monster theory: Reading culture*, Minnesota, University of Minnesota Press, 1996, p. 13.

[178] Surekha Davies, « The Unlucky, the Bad, and the Ugly: Categories of Monstrosity from the Renaissance to the Enlightenment », dans *Op. cit.*, p. 63.

rapportant des témoignages de peuples qu'ils jugent monstrueux habitant de l'autre côté de l'océan ne paraissent pas si farfelus lorsqu'ils sont ébruités auprès de la population européenne, après tout. Ces récits publiés provoquent l'excitation de découvrir des nouvelles peuplades dans le confort de son domicile, et à distance sécuritaire. Par exemple, les carnets du florentin Amerigo Vespucci

> Introduced a fascinated Europe to a brave new world populated by "strange and monstrous" pierced and tattooed natives, "innumerable serpents, and horrible deformed beasts" of the vast forest, and the bestial, libidinous women[179].

Plus proche de notre sujet monstrueux, nous pouvons tracer un parallèle entre les Cyclopes et un groupe d'hommes « à un seul œil (et d'autres dotés de museaux de chiens), qui mangent les hommes, et que dès qu'un est capturé ils lui tranchent sa gorge et boivent son sang […] »[180] dont Christophe Colomb a entendu parler pendant sa première expédition transatlantique. À l'instar de Polyphème, ce peuple hybride comporte aussi des individus à un seul œil, et tous semblent avoir un penchant pour la violence envers les visiteurs puisqu'ils sont localisés sur un territoire distant. Cette information est communiquée au navigateur italien au service de la reine Isabelle 1ière de Castille lors de son voyage dans les Antilles en 1492 par le peuple natif Tainos. Cependant, étant donné l'absence d'interprète pour assurer la communication entre les deux partis et la compréhension rudimentaire du navigateur pour le langage des Tainos, la remise en question des propos et de la fiabilité de Colomb est tout à fait justifiée[181]. En effet, si les marins dessinent des monstres sur leurs cartes marines pour décourager des rivaux potentiels, les Tainos auraient tout aussi bien pu suggérer des êtres hostiles par réticence afin de repousser les voyageurs étrangers visitant leurs terres.

---

[179] Persephone Braham, « The Monstrous Caribbean », dans Asa Simon Mittman et Peter J. Dendle, *Op. cit.*, p. 22.
[180] Christophe Colomb, *The Diario of Christopher Columbus's First Voyage to America, 1492-1493*, trad. par Oliver Dunn et James E. Kelley Jr, University of Oklahoma Press, 1989, p. 133.
[181] Surekha Davies, « The Unlucky, the Bad, and the Ugly: Categories of Monstrosity from the Renaissance to the Enlightenment », dans *Op. cit.*, p. 65.

Reste qu'en alliant le personnage du Cyclope avec cette rumeur de communauté distante de personnes hostiles à un œil des Antilles, nous créons ce que Leonard Barkan appelle une mythologie composite, c'est-à-dire des « mysteries, with the frivolous elements of pagan lore overturned and transformed into the deepest truths »[182]. L'élément de mystère provient de l'origine du compte-rendu de Colomb; en plus d'exposer au jour des gens à l'apparence et aux pratiques bien étonnantes, sa source est elle-même d'origine externe à l'équipe d'exploration, et presque incompréhensible de par la barrière de langage qui sépare les deux camps. Outre les détails physiques et comportementaux, sans citer explicitement l'espèce des Cyclopes, un lien peut directement être tracé entre ces derniers et la tribu mangeuse d'hommes, puisqu'ils vivent tous deux en marge de la civilisation et qu'ils détiennent une mauvaise réputation, en plus de vivre indépendamment de l'influence divine. Dans ce cas-ci, la certitude absolue de la confirmation de l'existence de ces cyclopes des Antilles mangeurs d'hommes n'est pas tout à fait atteinte, faute de témoins oculaires directs, mais est ancrée dans la réalité par l'entremise des Tainos que Colomb a rencontrés. Le journal de Colomb ne mentionne toutefois pas si les deux groupes indigènes antillais— le rencontré et le cité— se rapportent au(x) même(s) divinité(s).

Avec ces informations, nous pouvons déceler des parallèles entre les journaux de bord des navigateurs, le mythe d'Ulysse et de Polyphème, et les fresques de Tibaldi et de Carrache. Premièrement, de la même façon que Vespucci et Colomb racontent leurs explorations, c'est Ulysse qui raconte ses propres péripéties dans l'*Odyssée*. Le héros raconte à la première personne les périples qu'il expérience en mer lorsqu'il tente de retourner chez lui. Deuxièmement, la fresque de Tibaldi où Polyphème se fait aveugler par Ulysse présente une attitude semblable aux conquérants, qui s'aventurent sur des contrées inconnues sans prendre en

[182] Leonard Barkan, *The Gods Made Flesh: Metamorphosis & the Pursuit of Paganism*, New Haven, Yale University Press, 1986, p. 175.

considération le confort de ses habitants. Troisièmement, Annibal Carrache représente Polyphème sur son perchoir terrestre, tentant d'établir un contact avec Galatée qui se trouve dans l'eau, et la chasse lorsqu'elle emmène son amant sur le territoire du monstre comme les Tainos sont hostiles envers les visiteurs.

En art, les fresques que nous avons étudiées montrent bien la place du Cyclope au sein du récit d'Ulysse, qui lui fait subir une douleur corporelle terrible en lui crevant l'œil, et dans ses tentatives de liaison avec Galatée que son rejet lui entraînera une détresse émotive excessive. Ces deux sensations se traduisent concrètement en expressions faciales et physiques complexes chez Polyphème, ce qui lui permet de mettre une lumière sur son humanité tout en gardant un aspect gracieux collant avec l'esthétique du beau idéalisé que l'époque recherche. D'autant plus que les conquêtes de terres inconnues contemporaines aux artistes remettent les interactions du Cyclope pertinentes, de par ses réactions envers ceux qu'il veut approcher que par celles pour des invités indésirables.

Malgré les différences qui opposent Polyphème, Galatée, Acis, et Ulysse, nous pouvons trouver quelques liens unissant les deux épisodes et les personnages qui les habitent. D'abord par la tendance du Cyclope à vouloir éliminer ses problèmes à l'aide de rochers, qui différencie ultimement les destins d'Acis et d'Ulysse, il écrase le premier et tente d'atteindre le deuxième avant qu'il fuie lorsqu'il a rejoint son bateau[183]. En effet, lorsqu'Ulysse réussit à s'enfuir de la grotte de Polyphème avec ce qui reste de ses soldats, il s'empresse de retourner dans son navire et de prendre le large le plus rapidement possible. Sachant que le Cyclope réalisera rapidement que ses prisonniers se sont échappés et qu'il sera à ses trousses, il tente de mettre une plus grande distance possible entre son équipage et la terre des Cyclopes. Sitôt embarqué dans son bateau, Polyphème apparaît sur la rive et Ulysse se met à le narguer de s'être

[183] Homère, *Op. cit.*, p. 135-137.

fait manipuler, et va jusqu'à lui révéler son vrai nom. Guidé par le son de sa voix, le Cyclope lui lance des rochers pour tenter de couler son bateau, et bien que quelques-unes de ses tentatives l'atteignent presque, Ulysse s'enfuit avec succès avant de se faire écraser. Finalement, maintenant que Polyphème connaît la véritable identité de « Personne », il implore à son père le dieu Neptune de rendre le retour de son ennemi le plus long et malheureux possible. Ces deux conclusions démontrent que la passion d'Acis envers Galatée le mène à sa mort, mais que la ruse d'Ulysse la lui fait échapper.

Nous sommes finalement témoins de deux répétitions dans les histoires de Polyphème et Galatée, et de Polyphème et Ulysse. Premièrement, la répétition du rocher lancé par le Cyclope, à Acis qui finit écrasé puis à Ulysse qui s'en échappe de justesse. Deuxièmement, les destins de Polyphème et d'Ulysse connaissent une conclusion similaire. En miroir de son invasion chez le Cyclope, le roi d'Ithaque retourne dans sa patrie après dix années de périples ardus pour découvrir que des intrus se sont installés dans sa cour. En revirement de situation,

> Odysseus becomes himself a metaphorical Cyclops: he returns, a poor man, to his home and finds it occupied by uninvited guests who have been devouring his livestock and who heap verbal and physical abuse upon him[184].

Cette partie de l'histoire ne semble cependant pas faire l'objet de représentations artistiques, qui préfèrent terminer les aventures du héros sur une note victorieuse plutôt que résigné à combattre pour rétablir son autorité dans son propre domicile.

[184] Rick M. Newton, « Poor Polyphemus: Emotional Ambivalence in "Odyssey" 9 and 17 », *The Classical World*, vol. 76, n° 3, 1983, p. 142.

CONCLUSION

À la lumière des informations que nous avons soulevées dans ce mémoire, il est clair que les monstres ont leur place au sein des peintures mythologiques du 16ième —voire même des 15ième et 17ième— siècles italien. Malgré leur origine surnaturelle, les artistes savent les composer à partir d'éléments eux tout à fait naturels, donc faisant partie de la création divine, et cet amalgame justifie le caractère merveilleux les habitant. Leur présence au sein d'une esthétique idéalisée permet également de dévoiler la part d'humanité que détient le monstre en amplifiant l'expression de leurs états, que ce soit en accentuant la féminité de Méduse, en rappelant les méandres dans lesquels le Minotaure habite, ou en insistant sur la passion et la douleur de Polyphème. De plus, la religion chrétienne n'a jamais été bien loin dans la réception et l'interprétation des mythes, peu importe de quel côté de la Contre-Réforme catholique les images se tiennent, que ce soit par la moralisation des récits, par la dénonciation du caractère diabolique des monstres, ou pour contrebalancer les décrets restrictifs du Concile de Trente. Nous avons finalement constaté à quel point les personnages des monstres et des héros représentés sur les panneaux et les fresques sont le résultat d'explorations multiculturelles et pluridisciplinaires. Elles regroupent le périple oriental de Méduse en astronomie, l'accessibilité à une version récente de l'*Iliade* et le niveau de sa compréhension par les artistes dans leur représentation du Minotaure, les liens entre les traditions d'hospitalité envers les étrangers et le récit de

Polyphème, et l'écho des relations entre les Cyclopes et une civilisation antillaise discuté dans un journal de voyage datant des grandes découvertes européennes.

Qui plus est, il est important de se remémorer que les mythes représentés, même si nous cherchons à détecter un message symbolique quelconque par le biais de symboles, de métaphores, et d'emblèmes, peuvent fréquemment prendre des interprétations variables selon le public qui les observe, et le temps qui passe. Dans une argumentation rhétorique visant à introduire les personnages mythologiques dans le contexte de la Renaissance aux 15ième et 16ième siècle, Hervé Campangne résume adroitement la situation en attestant que « les figures représentées restent en dernier lieu des éléments métonymiques, fonctionnant dans n'importe quelle situation, appropriables à [chaque] chose »[185]. Il est donc compréhensible que nous cherchions à dénicher et à explorer les pistes de réflexion que nous identifions pour les rapprocher vers un contexte plus familier.

Les fresques, les panneaux de cassoni, de même que les peintures et les gravures que nous avons étudiées ou mentionnées tout au long de ce mémoire existent à ce jour et sont encore accessibles, soit dans leurs palais respectifs ou exposées dans divers musées européens et américains. D'ailleurs, les œuvres où figurent les monstres font toujours aujourd'hui partie de notre actualité artistique, étant rassemblées et discutées dans des musées afin de mieux les comprendre. Dernièrement, il y a eu l'exposition *Medieval Monsters: Terrors, Aliens, Wonders* au Morgan Library & Museum de la ville de New York du 8 juin au 23 septembre 2018. Elle examinait le rôle social qu'occupaient les monstres de toutes origines dans la culture manuscrite médiévale, par leurs démonstrations de pouvoirs, ou leur aliénation par leur marginalité, et par leur aspect étrange et effrayant suscitant une crainte révérentielle. Plus récemment encore, l'exposition *Beautés monstrueuses dans l'estampe et le dessin anciens européens (1450–1700)* se tenait du 29 novembre 2019

[185] Hervé Campangne, *Mythologie et rhétorique aux XVe et XVIe siècles en France*, Paris, Honoré Champion Éditeur, 1996, p. 219.

au 18 mai 2020 au Musée des beaux-arts du Canada à Ottawa. Les eaux-fortes, gravures et dessins présentés nous dévoilaient la portée religieuse, mythologique, et ornementale des monstres et créatures insolites qui peuplaient l'imaginaire collectif dans les pages d'ouvrages et les carnets des artistes.

Pour conclure, il aurait été bien intéressant d'étendre l'étude sur les autres créatures peuplant l'imaginaire de la mythologie gréco-romaine, quelle que soit leur niveau d'hybridité humaine ou animale. La période historique aurait aussi pu être allongée pour aller au-delà des simples mentions d'avant le Cinquecento et de l'amorce du Baroque, ou nous aurions pu inclure le reste de l'Italie, voire de l'Europe pour couvrir une plus grande région. De cette façon nous aurions pu aborder le sujet des sirènes, présentes entres autres dans l'*Odyssée* avec un corps aviaire à tête de femme, et qui ont graduellement adopté la forme féminine à queue de poisson du folklore nordique dans les images néoclassiques. Le nord de l'Europe comporte aussi une multitude de traditions riches en monstres et en créatures inusitées, qui ont été illustrés entres autres par Jérôme Bosch, Pieter Bruegel l'Ancien, et Pieter Huys. Il y aurait de plus eu une possibilité de comparer la Sphinge du mythe d'Œdipe avec les Sphinx égyptiens, ou bien d'observer les associations possibles entre le dragon que Jason subjugue pour s'emparer de la Toison d'or, le dragon terrassé par saint Georges, et même les dragons des cultures orientales. Ces idées grandioses entraîneraient cependant un nombre de pages excessives pour un mémoire de maîtrise, en plus de requérir un travail d'envergure encyclopédique qui demanderait plusieurs années de rédaction.

ANNEXE A. FIGURES



Figure 1.1 : Baldassare Peruzzi, *Persée et Méduse*, entre 1510-1511, fresque, Villa Farnesina (Salle de Galatée), Rome.



Figure 1.2 : Baldassare Peruzzi, *Persée et Méduse* (détail), entre 1510-1511, fresque, Villa Farnesina (Salle de Galatée), Rome.



Figure 1.3 : Baldassare Peruzzi, Vue du plafond de la Salle de Galatée dans la Villa Farnesina, entre 1510-1511, fresque, Rome.

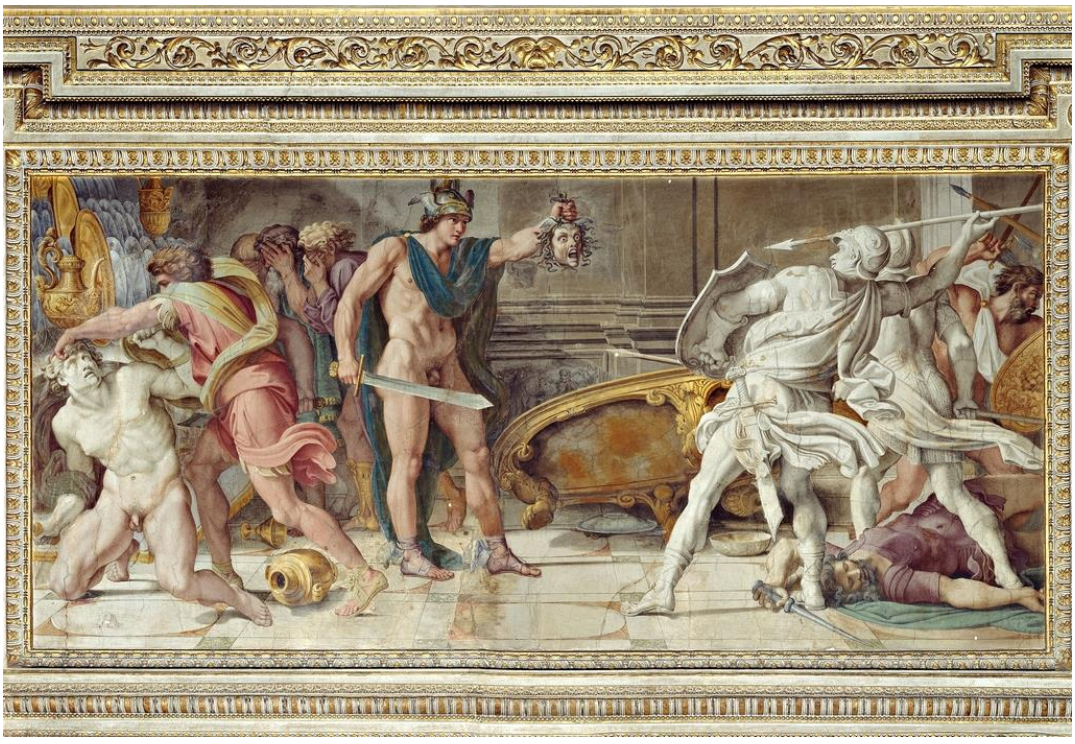


Figure 1.4 : Annibal Carrache, *Persée pétrifie Phinée en lui présentant la tête de Méduse*, 1597-1608, fresque, 6,59 x 20,14 m, palais Farnèse (voûte de la galerie des Carrache, paroie nord, partie inférieure), Rome.



Figure 1.5 : Annibal Carrache, *Persée pétrifie Phinée en lui présentant la tête de Méduse* (détail), 1597-1608, fresque, 6,59 x 20,14 m, palais Farnèse (voûte de la galerie des Carrache, paroie nord, partie inférieure), Rome.



Figure 1.6 : Annibal Carrache, *Persée décapite Méduse*, 1597-99, fresque, palais Farnèse (cabinet de toilette, lunette du mur nord), Rome.



Figure 1.7 : Annibal Carrache, *Persée décapite Méduse* (détail), 1597-99, fresque, palais Farnèse (cabinet de toilette, lunette du mur nord), Rome.



Figure 1.8 : Annibal Carrache, *Persée décapite Méduse* (détail), 1597-99, fresque, palais Farnèse (cabinet de toilette, lunette du mur nord), Rome.



Figure 1.9 : Annibal Carrache, *Persée décapite Méduse* (détail), 1597-99, fresque, palais Farnèse (cabinet de toilette, lunette du mur nord), Rome.



Figure 1.10 : Annibal Carrache, *Persée décapite Méduse* (détail), 1597-99, fresque, palais Farnèse (cabinet de toilette, lunette du mur nord), Rome.



Figure 1.11 : Michelangelo Merisi da Caravaggio (le Caravage), *Méduse*, c. 1596-97, huile sur bois couvert de toile, 55 cm diam, musée des Offices, Florence.



Figure 1.12 : Maître Florentin (Baccio Baldini), *Judith et Holopherne*, ca. 1465-80, gravure, 13,2 cm de diamètre, Art Institute of Chicago.



Figure 1.13 : Cocarde en relief de terre cuite avec tête de Méduse (provenance grecque), 2ième s. av. J.-C., terre cuite moulée, 7,8 cm de diamètre, Metropolitan Museum of Art, New York.

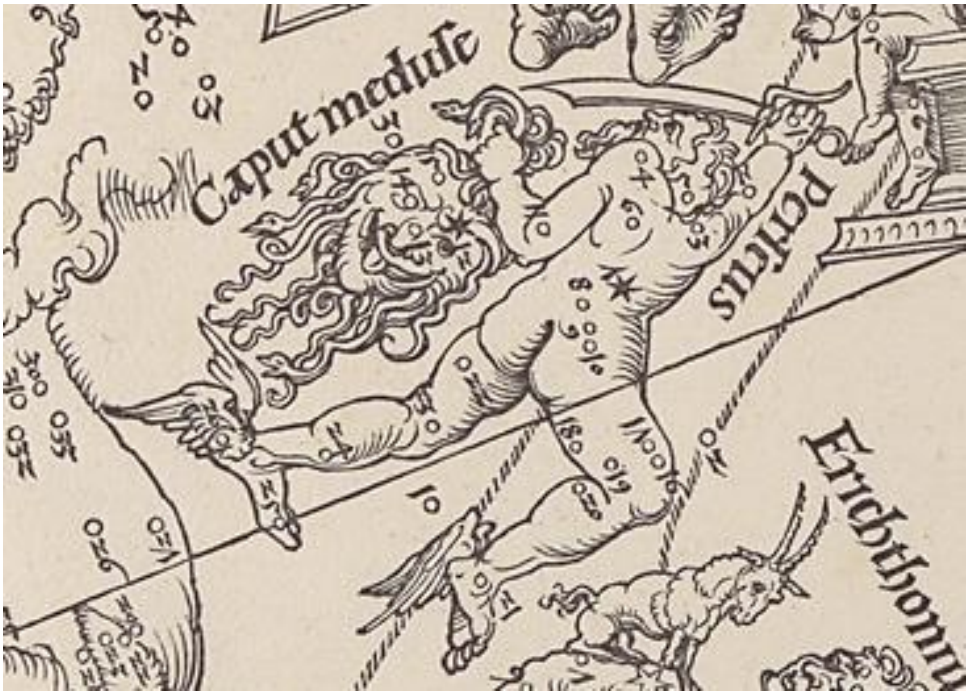


Figure 1.14 : Albrecht Dürer, *Carte céleste, hémisphère nord* (détail), 1515, gravure, 61,3 x 45,6 cm, Metropolitan Museum of Art, New York.



Figure 2.1 : Giovani Battista Cima da Conegliano, *Thésée tue le Minotaure*, entre 1495 et 1505, huile sur bois, 38,2 X 30,8 cm, musée Poldi Pezzoli Milan.



Figure 2.2 : Giovani Battista Cima da Conegliano, *Thésée tue le Minotaure*, entre 1495 et 1505, huile sur bois, 38,2 X 30,8 cm, musée Poldi Pezzoli Milan.



Figure 2.3 : Giovani Battista Cima da Conegliano, *Thésée se rendant à la cour de Minos avec la délégation athénienne*, c. 1495-1497, 37 x 88,2 cm, collection privée, Zürich.



Figure 2.4 : Maître des Cassoni Campana, *Thésée et le minotaure*, entre 1500-1525, huile sur bois de peuplier, 69 x 155 cm, Musée du Petit Palais, Avignon.



Figure 2.5 : Maître des Cassoni Campana, *Thésée et le minotaure* (détail), entre 1500-1525, huile sur bois de peuplier, 69 x 155 cm, Musée du Petit Palais, Avignon.

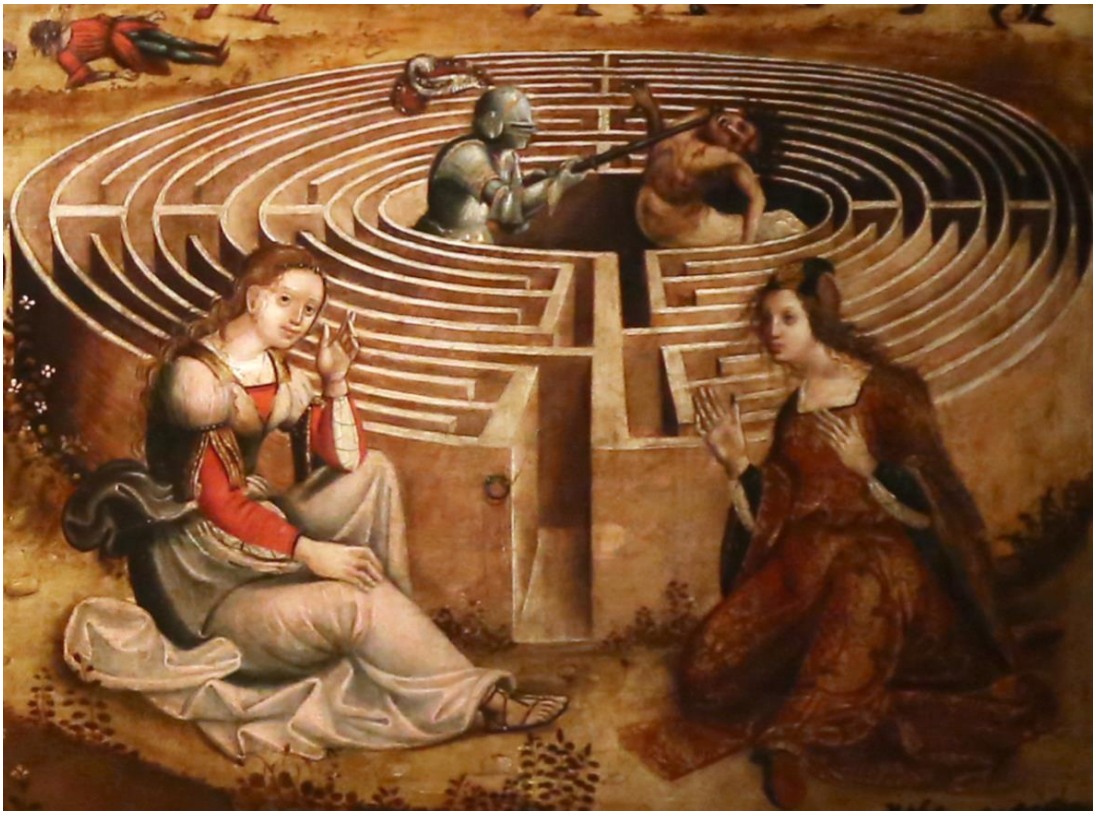


Figure 2.6 : Maître des Cassoni Campana, *Thésée et le minotaure* (détail), entre 1500-1525, huile sur bois de peuplier, 69 x 155 cm, Musée du Petit Palais, Avignon.



Figure 2.7 : Maître des Cassoni Campana, *Les amours de Pasiphaé*, entre 1500-1525, huile sur bois de peuplier, 69 x 182 cm, Musée du Petit Palais, Avignon.



Figure 2.8 : Maître des Cassoni Campana, *Les amours de Pasiphaé* (détail), entre 1500-1525, huile sur bois de peuplier, 69 x 182 cm, Musée du Petit Palais, Avignon.



Figure 2.9 : Maître des Cassoni Campana, *Les amours de Pasiphaé* (détail), entre 1500-1525, huile sur bois de peuplier, 69 x 182 cm, Musée du Petit Palais, Avignon.



Figure 2.10 : Maître des Cassoni Campana, *La prise d'Athènes par Minos*, entre 1500-1525, huile sur bois de peuplier, Musée du Petit Palais, Avignon.



Figure 2.11 : Maître des Cassoni Campana, Ariane à Naxos, entre 1500-1525, huile sur bois de peuplier, 69 x 155 cm, Musée du Petit Palais, Avignon.

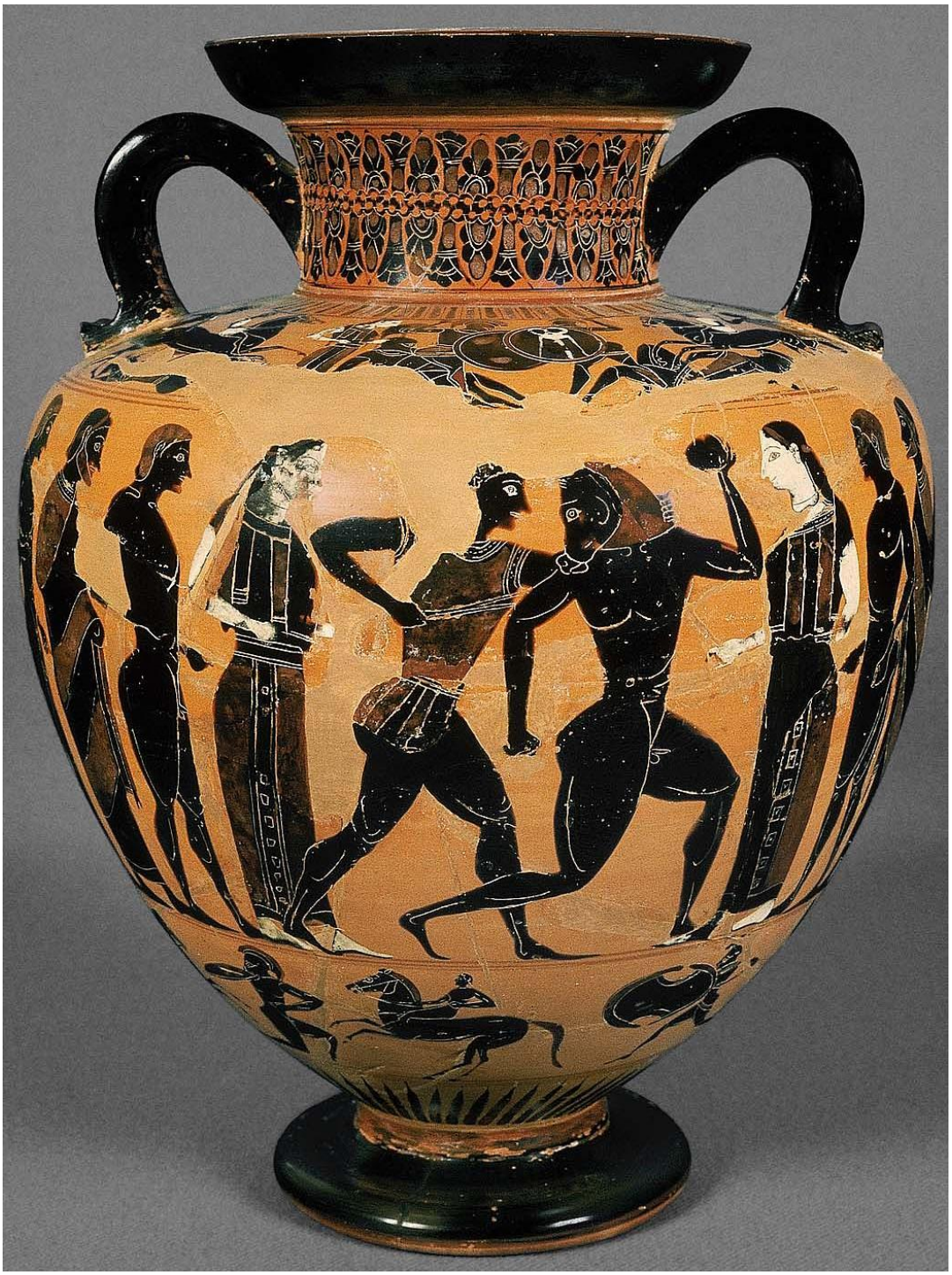


Figure 2.12 : Le « Peintre Swing », *Amphore-Psykter* (provenance grecque, période archaïque), c. 540 av. J.-C., céramique à figures noires, 35,8 cm hauteur, Musée des beaux-arts de Boston.



Figure 3.1 : Pellegrino Tibaldi, *L'aveuglement de Polyphème*, entre 1549-1551, fresque, palais Poggi, Bologne.



Figure 3.2 : Pellegrino Tibaldi, *L'aveuglement de Polyphème* (détail), entre 1549-1551, fresque, palais Poggi, Bologne.



Figure 3.3 : Pellegrino Tibaldi, vue du plafond de la Salle d'Ulysse, entre 1549-1551, fresque, palais Poggi, Bologne.



Figure 3.4 : Pellegrino Tibaldi, *Ulysse s'échappe de Polyphème* (détail), entre 1549-1551, fresque, palais Poggi, Bologne.



Figure 3.5 : Annibal Carrache, *Polyphème lançant un rocher sur Acis et Galatée*, 1597-1600, fresque, palais Farnèse, Rome.



Figure 3.6 : Annibal Carrache, *Polyphème lançant un rocher sur Acis et Galatée* (détail), 1597-1600, fresque, palais Farnèse, Rome.



Figure 3.7 : Annibal Carrache, *Polyphème et Galatée*, 1597-1600, fresque, palais Farnèse, Rome.

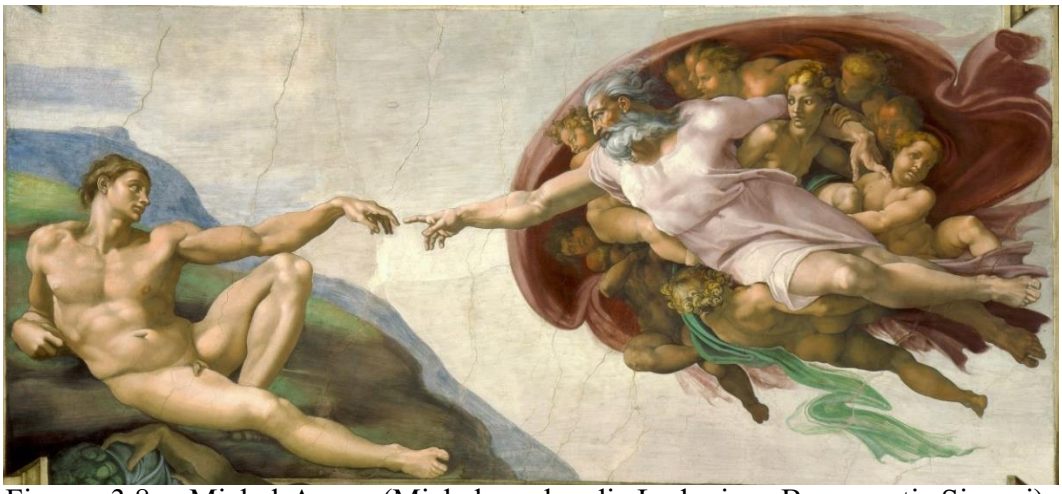


Figure 3.8 : Michel-Ange (Michelangelo di Lodovico Buonarroti Simoni), *La création d'Adam*, v. 1511, fresque, 280 x 570 cm, chapelle Sixtine, Rome (Vatican).



Figure 3.9 : Agésandre, Athénodore, et Polydore, Groupe du Laocoon, v. 40-30 av. J.C., sculpture de marbre, 2,42 x 1,60 m, musée Pio-Clementino, Rome (Vatican).



Figure 3.10 : Annibal Carrache, vue du plafond de la Galerie des Carrache (*Les Amours des Dieux*), 1597-1600, fresque, palais Farnèse, Rome.

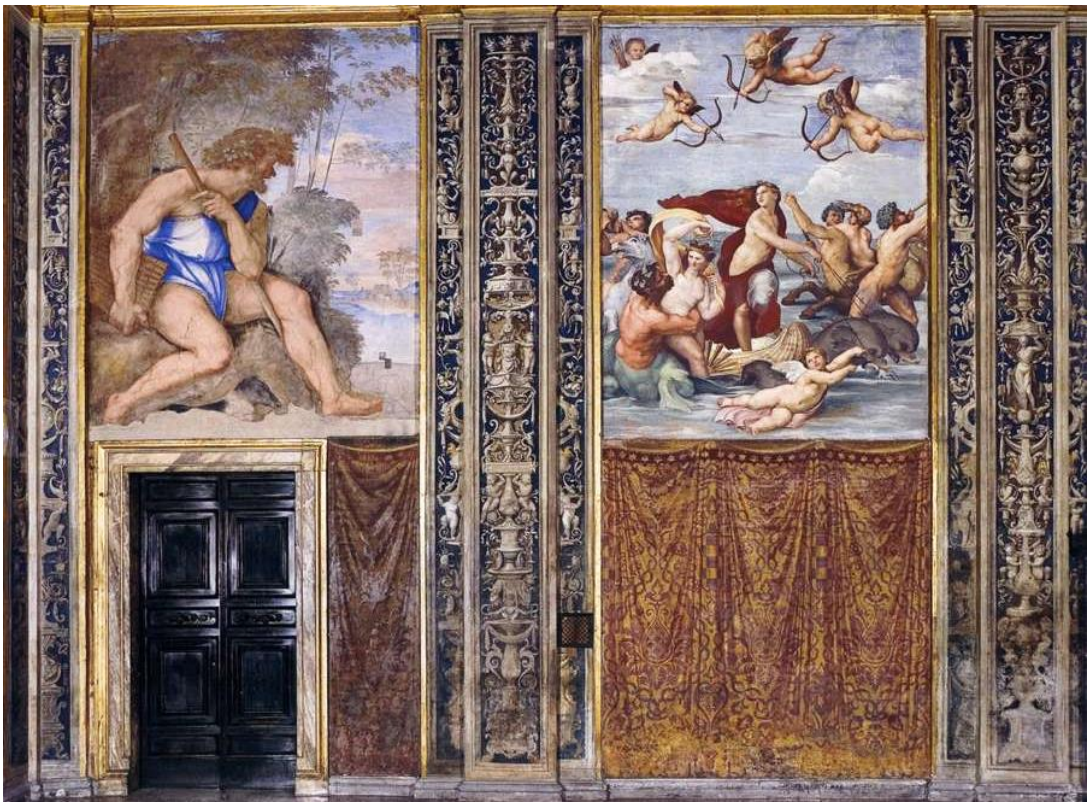


Figure 3.11 : Sebastiano del Piombo et Raphaël, vue de la Salle de Galatée, 1512-1513, fresques, Villa Farnesina, Rome.



Figure 3.12 : Sebastiano del Piombo, *Polyphème*, c. 1512, fresque, Villa Farnesina, Rome.



Figure 3.13 : Raphaël, *Le Triomphe de Galatée*, 1512-1513, fresque, Villa Farnesina, Rome.



Figure 3.14 : Apollonio di Giovanni, *Les aventures d'Ulysse*, 1435-45, tempera sur panneau de bois, 42 x 131,7cm, Art Institute Chicago.



Figure 3.15 : Apollonio di Giovanni, *Les aventures d'Ulysse* (détail), 1435-45, tempera sur panneau de bois, 42 x 131,7cm, Art Institute Chicago.



Figure 3.16 : Apollonio di Giovanni et Marco del Buono, *Les aventures d'Ulysse*, 1446-1465, tempéra et or sur panneau de peuplier, 41 x 161 cm (52,5 x 173,5 avec cadre original), collection Lanckoroński du château de Wawel, Cracovie, Pologne.



Figure 3.17 : Apollonio di Giovanni et Marco del Buono, *Les aventures d'Ulysse* (détail), 1446-1465, tempéra et or sur panneau de peuplier, 41 x 161 cm (52,5 x 173,5 avec cadre original), collection Lanckoroński du château de Wawel, Cracovie, Pologne.



Figure 3.18 : L'éléphant nain de Chypre (*Elephas cypriotes*), espèce aujourd'hui éteinte, vivait durant le Pléistocène sur plusieurs îles méditerranéennes. Crédit photo : American Museum of Natural History.

BIBLIOGRAPHIE

Asma, Stephen T., *On monsters: an unnatural history of our worst fears*, Oxford, Oxford University Press, 2009, 351p.

Bakker, Mathieu de et Emily Baragwanath, *Myth, truth, and narrative in Herodotus*, Oxford, Oxford University Press, 2012.

Barbieri, Costanza, « "Tam foelix pictor vate, ut pictore Poeta": The Iconography of Sebastiano del Piombo's Lunettes in the Loggia della Galatea », *Artibus et Historiae*, vol. 36, n° 72, 2015, pp. 127-152.

Barkan, Leonard, *The Gods Made Flesh: Metamorphosis & the Pursuit of Paganism*, New Haven, Yale University Press, 1986, 398p.

Baskins, Cristelle Louise *et al.*, *The Triumph of marriage: Painted Cassoni of the Renaissance*, Boston, Gutenberg Periscope Publishing, 2008, 182p.

Bertrand Régis et Anne Carol (éd.), *Le « monstre » humain : Imaginaire et société*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 2017, coll. « Le temps de l'histoire », 216p.

Blanco, Mercedes, « L'œil de Polyphème et l'écran du souvenir. Un mythe générateur d'images », *Savoirs et clinique*, vol. n° 12, n° 1, 2010, pp. 91-105.

Blumenfeld-Kosinski, Renate, « The Scandal of Pasiphae: Narration and Interpretation in the "Ovide moralisé" », *Modern Philology*, vol. 93, n° 3, 1996, pp. 307-326.

Boschloo, Anton W. A, *Annibale Carracci in Bologna*, The Hague, Government Pubishing. Office, 1974, vol. 1, 163p.

Brown, David Alan *et al.*, *Bellini, Giorgione, Titian, and the Renaissance of Venetian Painting*, Yale University Press, 2006, 364p.

Brownson, Orestes, « Savonarola: His Contest with Paganism », *Brownson's Quarterly Review*, vol. V, n° II, avril 1851, pp. 230-272.

Bull, Malcolm, *The Mirror of the Gods: Classical Mythology in Renaissance Art*, Oxford, Oxford University Press, 2005, 464p.

Caiozzo, Anna et Anne-Emmanuelle Demartini, *Monstre et imaginaire social: approches historiques*, Paris, Créaphis, 2008, 359p.

Callmann, Ellen, *Apollonio di Giovanni*, Oxford, Clarendon Press, 1974, 191p.

Camille, Michael, *Gothic art: glorious visions*, Upper Saddle River, N.J., , New York : Prentice Hall, Harry N. Abrams, 2003, 192p.

Campangne, Hervé, *Mythologie et rhétorique aux XVe et XVIe siècles en France*, Paris, Honoré Champion Éditeur, 1996, 293p.

Carrière, Jean-Claude et Bertrand Massonie, *La Bibliothèque d'Apollodore*, Besançon, Université de Franche-Comté, 1991, 314p.

Cohen, Jeffrey Jerome, *Monster theory: Reading culture*, Minnesota, University of Minnesota Press, 1996, 315p.

Colomb, Christophe, *The Diario of Christopher Columbus's First Voyage to America, 1492-1493*, trad. par Oliver Dunn et James E. Kelley Jr, University of Oklahoma Press, 1989, 491p.

Cottegnies, Line (dir.), *La beauté et ses monstres: dans l'Europe baroque 16e-18e siècles : [actes du colloque]*, Paris, Presses Sorbonne nouvelle, 2003, 268p.

Croizy-Naquet, Catherine, « L'Ovide moralisé ou Ovide revisité : de métamorphose en anamorphose », *Cahiers de recherches médiévales et humanistes*, n° 9, 10 décembre 2002, pp. 1-13.

Culotta, Alexis Ruth, *« Finding Rome in Rome »: Reexamining Raphael's Transformation Through His Roles at the Villa Farnesina*, Thèse de doctorat, Université de Washington, 2014, 373p.

D'Ancona, Paolo, *The Farnesina frescoes at Rome*, trad. par Lucia Krasnik, Milan, Edizione del Milione, 1956, 101p.

Dempsey, Charles, *Annibale Carracci and the beginnings of baroque style*, Fiesole, Cadmo, 2000, 114p.

Di Felice, Claudio et al. (éd.), *The Idea of Beauty in Italian Literature and Language: « Il buono amore è di bellezza disio »*, Leiden; Boston, BRILL, 2019, 391p.
Eco, Umberto, *Histoire de la beauté*, Paris, Flammarion, 2012, 438p.

École française de Rome (éd.), *Les Carrache et les décors profanes. Actes du colloque de Rome (2-4 octobre 1986)*, Rome, 1988, vol. 106, 634p.

Fahy, Everett, *Some followers of Domenico Ghirlandaio*, New York, Garland Publishing, 1976, 230p.

Farquhar, Maria, *Biographical Catalogue of the Principal Italian Painters*, Londres, John Murray, Albemarle Street, 1855, 242p.

Ferrigno, Amélie, « Agostino Chigi et le mythe de Psyché », *Cahiers d'études romanes. Revue du CAER*, n° 27, 15 juillet 2013, pp. 221-238.

Franklin, Margaret, « Odysseus and the Cyclops: Constructing Fear in Renaissance Marriage Chest Paintings », *Humanities*, vol. 7, n° 4, décembre 2018, pp. 2-16.

Freedman, Luba, *Classical myths in Italian Renaissance painting*, New York, Cambridge University Press, 2015, 292p.

Friedlaender, Walter, *Caravaggio Studies*, Princeton, Princeton University Press, 1974, 388p.

Gage, Frances, « Invention, wit and melancholy in the art of Annibale Carracci », *Intellectual History Review*, vol. 24, n° 3, 3 juillet 2014, pp. 389-413.

Ginzburg Carignani, Silvia et Zeno Colantoni, *La Galerie Farnèse: les fresques des Carrache à l'ambassade de France à Rome*, Paris, Gallimard, 2010, 302p.

Goldthwaite, Richard A., *Wealth and the demand for art in Italy, 1300-1600*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1993, 266p.

Gombrich, Ernst H., « Apollonio di Giovanni: A Florentine Cassone Workshop Seen through the Eyes of a Humanist Poet », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 18, n° 1/2, 1955, pp. 16-34.

Gonin-Hartman, Laure, *La rhétorique du monstre au XVIe siècle*, Thèse de doctorat, Université Washington, 2008, 306p.

Hall, Marcia B. (éd.), *The Cambridge Companion to Raphael*, Cambridge University Press, 2005, 480p.

Hansen, Morten Steen, *In Michelangelo's mirror: Perino Del Vaga, Daniele Da Volterra, Pellegrino Tibaldi*, University Park, Pennsylvanie, 2013, 218p.

Hebreo, León, *Dialogues of Love*, trad. par Cosmos Damian Bacich et Rossella Pescatori, Toronto, University of Toronto Press, 2009, 440p.

Herzig, Tamar, « The Demons' Reaction to Sodomy: Witchcraft and Homosexuality in Gianfrancesco Pico della Mirandola's "Strix" », *The Sixteenth Century Journal*, vol. 34, n° 1, 2003, pp. 53-72.

Hibbard, Howard, *Caravaggio*, New York, Harper & Row, 1983, 404p.

Homère, *L'Odyssée* (trad. par Médéric Dufour et Jeanne Raison), Paris, Garnier-Flammarion, 1965, 382p.

Humfrey, Peter, « Cima da Conegliano (Giovanni Battista) », dans *Grove Art* Online, 2003. En ligne. <http://www.oxfordartonline.com/view/10.1093/gao/9781884446054.001.0001/oao-9781884446054-e-7000017781>, (23 mars 2019).

Humfrey, Peter, *Cima da Conegliano*, Cambridge, Cambridge University Press, 1983, 432p.

Jones, Timothy S. et David A. Sprunger, *Marvels, monsters, and miracles: studies in the medieval and early modern imaginations*, Kalamazoo (Michigan), Western Michigan University, 2002, 306p.

Jones-Davies, Marie-Thérèse, *Monstres et prodiges au temps de la Renaissance*, Paris, Université de Paris-Sorbonne, Institut de recherches sur les civilisations de l'Occident moderne : diffusion J. Touzot, 1980, 138p.

Kaltenbach, G. E., « Cassoni », *The American Magazine of Art*, vol. 14, n° 11, 1923, pp. 597-599.

Kappler, Claude-Claire, *Monstres, démons et merveilles à la fin du Moyen âge*, Paris, Payot, 1980, 348p.

Kilinski, Karl, *Greek myth and Western art: the presence of the past*, Cambridge, Cambridge University Press, 2013, 281p.

Kliemann, Julian-Matthias et Michael Rohlmann, *Fresques italiennes du XVIe siècle: de Michel-Ange aux Carrache, 1510-1600*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2004, 495p.

Lascault, Gilbert, *Le monstre dans l'art occidental : un problème esthétique*, Paris, Klincksieck, 2004, 465p.

Machiavel, Nicolas, *Le prince et autres textes (1515)*, Paris, Union générale d'Éditions, 1962, coll. « 10-18 », 237p.

Machielsen, Jan, *The Science of Demons: Early Modern Authors Facing Witchcraft and the Devil*, Abingdon, Routledge, 2020, 344p.

Mâle, Émile, *Art religieux de la fin du XVIe siècle, du XVIIe siècle et du XVIIIe siècle: étude sur l'iconographie après le Concile de Trente, Italie, France, Espagne, Flandres*, Paris, Librairie Armand Colin, 1951, 532p.

Marin, Louis, *Détruire la peinture*, Malesherbes, Flammarion, 1997, 211p.

Martin, John Rupert, *The Farnese Gallery*, Princeton, N.J., Les presses de l'université Princeton, 1968, 290p.

Mayell, Hillary, « Cyclops Myth Spurred by "One-Eyed" Fossils? », *National Geographic: Science & Innovation*, 5 février 2003. En ligne. <https://www.nationalgeographic.com/science/2003/02/news-deinotherium-fossils-crete-mythology-paleontology/>, (9 décembre 2018).

Miller, Paul Allen, « The Minotaur within: Fire, the Labyrinth, and Strategies of Containment in Aeneid 5 and 6 », *Classical Philology*, vol. 90, n° 3, 1995, pp. 225-240.

Mittman, Asa Simon et Peter J. Dendle, *The Ashgate research companion to Monsters and the Monstrous*, Farnham, Surrey, Ashgate publishing, 2012, 558p.

Miziołek, Jerzy, « Orpheus and Eurydice: Three Spalliera Panels by Jacopo del Sellaio », *I Tatti Studies in the Italian Renaissance*, vol. 12, 2009, pp. 117-148.

Miziołek, Jerzy, « The "Odyssey" Cassone Panels from the Lanckoroński Collection: On the Origins of Depicting Homer's Epic in the Art of the Italian Renaissance », *Artibus et Historiae*, vol. 27, n° 53, 2006, pp. 57-88.

Morgan, Giles, *St George: The patron saint of England*, Oldcastle Books Ltd, 2017, 144p.

Musée du Petit Palais - Avignon, « Historique de la collection », *Les collections permanentes > Les peintures italiennes*, ND., <http://www.petit-palais.org/musee/fr/historique-de-la-collection>, (8 avril 2019).

Musée Poldi Pezzoli, « Search The Collection > Giovanni Battista Cima », *Discover > Collections*, 2017, <http://www.museopoldipezzoli.it/#!/en/discover/collections/651>, (9 avril 2019).

Ogden, Daniel, *Perseus*, Milton Park, Routledge, 2008, 194p.

Ovide, *Métamorphoses* (trad. par G.T. Villenave), 1806, <https://electrodes.files.wordpress.com/2009/08/les_metamorphoses_ovide_villenave_les_quinze_chants.pdf>, (27 janvier 2019).

Paré, Ambroise et Jean Céard, *Des monstres et prodiges. Édition critique et commentée par Jean Céard.*, Genève, Droz, 1971, coll. « Travaux d'humanisme et Renaissance », n˚ 115, 240p.

Pentassuglia, Patrizia, « La reconnaissance de la diversité au XVIe siècle. À propos de la difformité », *Alter*, vol. 5, n° 4, 1 octobre 2011, pp. 233-248.

Petts, David, *Pagan and Christian: religious change in early medieval Europe*, London, Bristol Classical Press, 2011, 143p.

Possamaï-Pérez, Marylène, « L'Ovide moralisé du XIVe siècle : mort ou renaissance des Métamorphoses d'Ovide ? », *Folia Litteraria Romanica*, vol. 1, n° 9, 2015, pp. 7-15.

Reinach, Salomon, « Essai sur la mythologie figurée et l'histoire profane dans la peinture italienne de la Renaissance », *Revue Archéologique*, vol. 1, avril 1915, pp. 94-171.

Sarullo, Giulia, « The Cretan Labyrinth: Palace or Cave? », *Caerdroia. The Journal of Mazes and Labyrinths*, n° 37, mars 2008, pp. 31-40.

Settimi, Emanuela et Elvira Cajano, *La galerie des Carrache : histoire et restauration*, Dijon, Faton, 2016, 138p.

Seznec, Jean, *La survivance des dieux antiques : Essai sur le rôle de la tradition mythologique dans l'humanisme et dans l'art de la Renaissance*, Paris, Flammarion, 2011, 442p.

Sfez, Gérald, *Machiavel, la politique du moindre mal*, Paris, Presses Universitaires de France, 1999, 368p.

Sherman Allison et Avcıoğlu Nebahat (éd.), *Artistic Practices and Cultural Transfer in Early Modern Italy: Essays in Honour of Deborah Howard*, Routledge, 2017, 337p.

South, Malcolm, *Mythical and Fabulous Creatures: a Source Book and Research Guide*, New York, P. Bedrick Books, 1987, 393p.

Stahl, André et Pierre Tourame, « De la tératologie aux monstres de la mythologie et des légendes antiques », *Archives de Pédiatrie*, vol. 17, n° 12, 1 décembre 2010, pp. 1716-1724.

Steiris, George, « Machiavelli's Appreciation Of Greek Antiquity And The Ideal Of 'Renaissance' », dans *Renaissance Perceptions of Continuity and Discontinuity in Europe, c.1300 - c.1550*, Leyde, Brill, 2010, 81-94p.

Varriano, John, « Snake eyes: Caravaggio, Ligozzi, and the "Head of Medusa" », *Source: Notes in the History of Art*, vol. 24, n° 1, 2004, pp. 14-17.

Vieillard-Baron, Jean-Louis, « Le statut de l'image dans l'iconographie chrétienne après le concile de Trente », *Nouvelle revue d'esthétique*, vol. n° 13, n° 1, 8 juillet 2014, pp. 121-131.

Villa Farnesina. (2010-2014). The Loggia of Galatea. Dans *Villa Farnesina e gli Affreschi di Raffaello*. Récupéré de <http://www.villafarnesina.it/?page_id=75&lang=en>

Vinci, Léonard de, « The Notebooks of Leonardo da Vinci », *Project Gutenberg*, 2004, <http://digital.library.upenn.edu/webbin/gutbook/lookup?num=5000>, (27 mars 2019), trad. par R. C. Bell et Edward John Poynter.

Virenque, Hélène, « 2000 ans d'Ovide. Autour des Métamorphoses | Le blog de Gallica », *Le Blog Gallica*, 2017. En ligne. <https://gallica.bnf.fr/blog/27122017/2000-ans-dovide-autour-des-metamorphoses>, (30 janvier 2019).

Vodret Adamo, Rossella, *Caravage, l'oeuvre complet*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2010, 215p.

Warburg, Aby, *The Renewal of Pagan Antiquity*, Los Angeles, Getty Publications, 1999, 871p.

Wind, Edgar, *Pagan mysteries in the Renaissance.*, Harmondsworth, Middlesex, Angleterre, Penguin Books, 1967, 345p.

Zajko Vanda et Hoyle Helena (éd.), *A Handbook to the Reception of Classical Mythology*, John Wiley & Sons, Ltd, 2017, 482p.

Zerba, Michelle, « Renaissance Homer and Wedding Chests: The Odyssey at the Crossroads of Humanist Learning, the Visual Vernacular, and the Socialization of Bodies », *Renaissance Quarterly*, vol. 70, n° 3, ed 2017, pp. 831-861.