

TRADITIONS ET RÉINTERPRÉTATIONS DES MODÈLES MYTHOLOGIQUES DE L'ANTIQUITÉ À LA RENAISSANCE

L'Antiquité gréco-romaine a légué un répertoire iconographique assez stéréotypé de la mythologie antique, qui fut reproduit avec plus ou moins d'ambiguïtés à l'époque médiévale et aux temps modernes. C'est ainsi que l'enlèvement d'Europe par Zeus métamorphosé en taureau donna lieu à l'image répétitive d'une femme au sourire peu expressif, montée en amazone sur sa monture dès le VII^e siècle (av. J.C.)¹. Ce groupe fut progressivement entouré d'une cour de jeunes filles évoquant les circonstances de la rencontre amoureuse, puis d'un cortège marin présidé par Poséidon, Amphitrite et les Néréides ou les Tritons. Toutes ces figurations, que ce soit sur les peintures de vases ou les sculptures, adoptaient la même position pour la femme sur le taureau. Un premier tournant artistique fut relevé sur un vase de 480 (av. J. C.), attribué au peintre de Berlin², où Europe n'était plus montée sur le taureau, mais marchait à ses côtés; le second apparaissait sur une peinture romaine de la Maison Dorée³, de la seconde moitié du I^{er} siècle (ap. J. C. (fig. 1) et une mosaïque de Rhodes⁴ datant du III^e siècle (fig. 2), figurant Europe à califourchon sur le taureau. Si, dans ce dernier cas, les contaminations avec les représentations de Néréides⁵ semblaient évidentes, cette position restait suffisamment rare dans l'iconographie gréco-romaine pour que l'on en fît état. En conséquence, on peut s'étonner de la fréquence relative de cette image sur les gravures, les dessins ou les peintures d'époque médiévale et de la Renaissance, d'autant que ce motif fut pratiquement abandonné à partir du XVII^e siècle. Parmi les facteurs susceptibles d'expliquer ce phénomène, nous nous sommes in-

¹ *Lexicon iconographicum mythologiae classicae (LIMC)*, Zurich-Munich, 1988; M. ROBERTSON, s. v. *Europa*, IV, 1, p. 76-92; IV, 2, p. 32-48; E. ZAHN, *Europa und der Stier*, Würzburg, 1983.

² Cratère en cloche de Tarquinia, Musée National, inv. R. C. 7456; *LIMC*, IV, 1, 2, p. 77 et IV, 2, 32; J. D. BEAZLEY, *Attic red-figure vase-painters*, II, Oxford, 1963, 206, 126.

³ Rome, Maison Dorée, *in situ*; S. REINACH, *Répertoire de la peinture gréco-romaine*, Paris, Leroux, 1922, 13, 4; E. ZAHN, *op. cit.*, n. 278, p. 168; I. IACOPI, *Domus aurea*, Electa, Rome, 2001, p. 46, fig. 44.

⁴ O. WATTEL, *Les mosaïques représentant le mythe d'Europe (I^{er}-VI^e siècles). Évolution et interprétation des modèles grecs en milieu romain*, Paris, de Boccard, 1995, p.239-244.

⁵ Rhodes, seconde moitié du III^e siècle (ap. J. C.), O. WATTEL, *op. cit.*, p. 182-184, pl. XXII-b.



FIG. 1. Peinture *in situ*, Maison Dorée, Rome, milieu du I^{er} siècle, dessin S. Reinach, *RPGR*, 13, 4.

terrogés sur l'influence qu'avaient pu exercer les premières traductions en langue vulgaire de la littérature antique sur le milieu artistique et nous nous sommes demandés si les premières fouilles archéologiques des XV^e-XVI^e siècles en Italie n'avaient pas contribué à la réintégration de la mythologie dans le répertoire iconographique européen.

L'art médiéval s'est efforcé de donner une version moins sensuelle des *Métamorphoses* d'Ovide⁶; ainsi le personnage d'Europe fut-il assimilé à celui d'une figure impie des amours de Jupiter et donc moralisé,

⁶ Ovide, *Métamorphoses*, II, 836 sq.



FIG 2. Mosaïque III^e siècle (ap. J. C.), Rhodes, Musée archéologique.

tandis que le rapt apparaissait comme la métaphore du voyage de l'âme vers un monde meilleur⁷. La *Psychomachie* de Prudence (348-415) aurait pu inspirer la version de l'*Ovide moralisé* composée au XIV^e siècle par un anonyme que l'on a identifié tantôt comme Philippe de Vitry (évêque de Meaux), tantôt comme Chrestien Legouais de Saint-More. Le message y était clairement formulé: la seule métamorphose acceptable pour un chrétien était celle de l'Incarnation du Christ pour sauver l'humanité. Parmi les autres ouvrages moralisant Ovide, on pourrait citer les *Moralia super Ovidii Metamorphoses* du dominicain Robert Holkot, l'*Allégorie* de Giovanni del Virgilio, le *Reductorium morale* du bénédictin Pierre Bersuire, la *Metamorphosis Ovidiana moraliter explanata* de Thomas Waleys etc.⁸. Il est intéressant de noter que les protagonistes de cette mythographie médiévale provenaient pour la plupart d'Europe du Nord et donc de régions éloignées de la civilisa-

⁷ *Ovide moralisé*, II, 5105-5138; G. HASENOHR-M. ZINK, *Dictionnaire des Lettres françaises, le Moyen Âge*, s. v. *Ovide moralisé*, 1964 et rééd. 1992, la Pochothèque.

⁸ J. 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, coll. Champs, 1980 et rééd. 1993, p. 284-293; H. LAMARQUE, *La connaissance d'Ovide dans la Renaissance française*, thèse de Doctorat d'État, Paris IV, 1989.

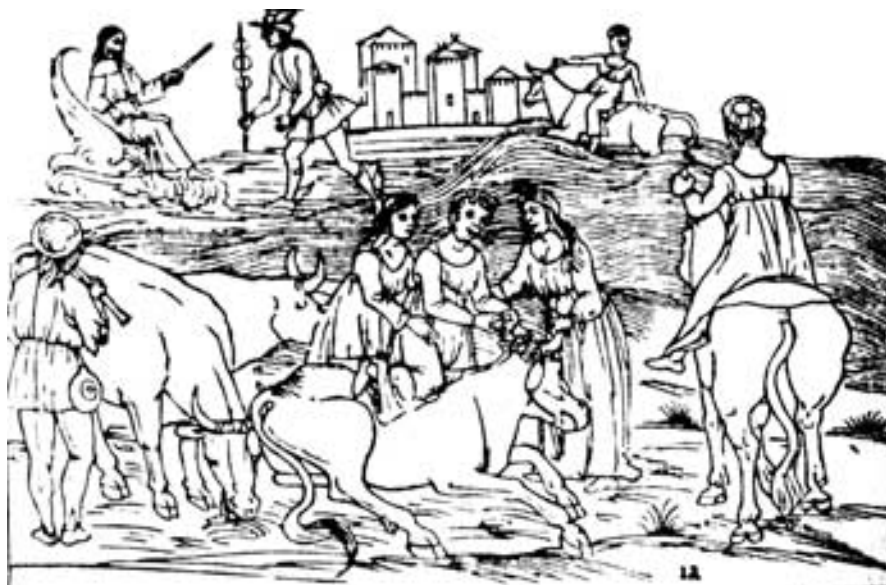


FIG. 3. *Ovidio volgare*, Venise, 1497.

tion méditerranéenne. L'édition de ces ouvrages fut agrémentée d'illustrations répertoriées dans le *corpus* de M. Bierschenk⁹, parmi lesquelles figuraient une série d'enlèvements d'Europe pour le décor des couvertures; or il apparaît que la plupart de ces exemplaires représentaient la jeune princesse à califourchon et non en amazone sur sa monture.

Sur l'édition vénitienne de l'*Ovidio metamorphoseos vulgare*¹⁰ de 1497 (fig. 3), Europe enfourchait sa monture avec l'aide de deux compagnes: l'un de ses pieds touchait encore le sol, tandis qu'elle passait le second par-dessus le dos du taureau. Les deux séquences suivantes la montraient de dos ou de profil "à cheval" sur sa monture; ces images simultanées réunissaient les différentes phases du récit dans une même vision scénique: ordre donné à Mercure par Jupiter de rassembler le troupeau d'Agénor, séduction d'Europe entourée de ses compagnes par le taureau, rapt, puis voyage. De nombreuses gravures sur bois ont re-

⁹ M. BIERSCHENK, in B. MUNDT, 1988, p. 61-75.

¹⁰ M. D. HENKEL, *Illustrierte Ausgaben von Ovids Metamorphosen im 15, 16, 17 Jahrhundert*, in *Vorträge der Bibliothek Warburg*, 6, 1926-27, p. 58-144. P. BOCCACI, *Disvelamento e Dominio nel mito di Europa, Giorgione e la cultura veneta tra 400 e '500. Mito, Allegoria, Analisi iconologica*, Rome, 1981, p. 180, fig. 1; G. HUBER-REBENICH, *L'iconographie de l'enlèvement d'Europe, D'Europe à l'Europe I*, in *Caesarodunum*, XXXI bis, p. 210, fig. 1, p. 410.



FIG. 4. Publius Ovidius Naso, *Métamorphoses*, Venise: Ioannes Thacuinus, 1513.

produit cette image simultanée de 1497, comme l'édition latine d'Ovide de Ioannes Thacuinus, publiée à Venise en 1513¹¹ (fig. 4) : si la présentation des faits paraissait ici plus schématique et si les personnages étaient identifiables, grâce à une inscription nominative, la façon dont Europe montait le taureau se conformait au modèle de 1497. De même, la couverture des *Transformationi* de Ludovico Dolce (1553) a retenu une position assez similaire¹², en fixant l'instant précis où la Phénicienne enfourchait le taureau (fig. 5). Ces coïncidences s'expliquent aisément par des raisons commerciales, puisque les mêmes blocs de bois et plaques de cuivre étaient réutilisés par les maisons d'éditions; ainsi l'image d'Europe à califourchon de l'*Ovidio* de 1497 sera-t-elle reproduite cinq fois et copiée pour les rééditions successives des *Métamorphoses* d'Ovide jusqu'au milieu du XVI^e siècle. Gerlinde Huber-Rebenich¹³ a montré que ces illustrations qui accompagnaient les textes n'é-

¹¹ G. HUBER-REBENICH, *L'iconographie de l'enlèvement d'Europe, D'Europe à l'Europe I*, op. cit., p. 167, fig. 10, p. 394.

¹² Cl. CIERI VIA, *Europe à Rome, D'Europe à Europe, I*, op. cit., p. 213. P. BOCCACI, op. cit., p. 183, fig. 6.

¹³ G. HUBER-REBENICH, *L'iconographie de l'enlèvement d'Europe, D'Europe à l'Europe I*, op. cit., p. 164-165.



FIG. 5. Lodovico Dolce, *Le Transformationi*, Venise: Gabriel Giolito, 1553.

taient pas seulement un “art *sui generis*”, mais également une source permettant au lecteur d’identifier l’ouvrage et un modèle de base pour les peintres et les sculpteurs. Un exemple significatif nous est fourni par une majolique inédite de Nicolo da Urbino¹⁴ de 1525-1530 (fig. 6), directement inspiré du bois de 1497, même si les contraintes de forme et de taille de l’assiette ont imposé un traitement différent de la scène. Pourtant, c’est de cette source iconographique que vint l’idée de cette mer représentée dans un arrière-plan serré et l’image du groupe central: le taureau de Zeus est couché dans l’herbe au pied d’un arbre et Europe, qui a saisi les cornes, s’apprête à califourchon sur son dos. Les personnages qui encadrent la scène centrale, deux jeunes femmes, dont l’une pourrait être Diane chasseresse, et un vieillard barbu tenant un bâton sont étrangers au modèle de 1497. Cette majolique présente de nombreuses caractéristiques du style de Nicolo d’Urbino: les figures sont traitées de façon sophistiquée et délicate, les habits et le modelé rendus par des touches subtiles de jaune orangé rehaussées

¹⁴ Nicolo da Urbino (1520-1537/8), assiette peinte en orange, jaune orangé, jaune, bleu, vert, brun, noir, blanc, rehauts de blanc diamètre, 259 mm; B. RACKHAM, *Catalogue of Italian Maiolica*, Victoria et Albert Museum, Londres, 1940 (profil n. 9).



FIG. 6. Majolique Nicolo da Urbino, 1525-1530, coll. privée.

de blanc, enfin l'ovale des visages, la courbe des joues qui s'achève par la pointe du menton soulignée d'une touche de blanc, sont autant de données techniques propres à ce peintre. Il existe deux autres exemplaires où se retrouvent des éléments similaires à ceux de cette majolique, un fragment du V&A¹⁵ et une assiette¹⁶ conservée au Musée du Louvre (fig. 7) sur lesquels on peut voir, un vieillard et le groupe Europe-taureau dans la même position que sur la version de Nicolo, mê-

¹⁵ B. RACKHAM, *op. cit.*, cat. n. 733, pl. 116.

¹⁶ J. GIACOMETTI, *Catalogue des majoliques des Musées Nationaux*, Éd. Des Musées Nationaux, Paris, 1974, cat. n. 833, p. 256.



FIG. 7. Majolique, Paris, Musée du Louvre (Catalogue des Musées nationaux, n. 833).

me si les figures sont inversées; ces deux pièces ont été attribuées à Pellipario¹⁷, mais certains spécialistes, comme Tjark Haussmann se demandent s'il ne s'agit pas d'oeuvres de Nicolo¹⁸.

Un livre étrange, le *Songe de Poliphile* ou *Hypnerotomachia* de Francesco Colonna¹⁹, publié en 1499 à Venise pour la première fois chez Aldus Manutius et réédité par la suite, pourrait avoir exercé une influence similaire. Poliphile, le héros, aurait vu en rêve un char triomphal, dont les côtés étaient décorés de deux images d'Europe: l'une représentait la scène de séduction, l'autre figurait le rapt; cette référence

¹⁷ F. NEGRONI, *Nicolo Pellipario: Ceramista fantasma*, in *Notizie da Palazzo Albani*, 14, p. 13-20.

¹⁸ TJARK HAUSSMANN, *Die Frühe Bilder. Die Verführung der Europa auf Majoliken der Italienischen Renaissance*, p. 85, in *Die Verführung der Europa, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz Kunstgewerbemuseum*, Berlin, 2 August bis 30 Oktober 1988, Francfort sur le Main, 1988.

¹⁹ F. Colonna, *Hypnerotomachia Poliphili*, Padoue, 1980, I, p. 150-155; II, p. 136-139; G. HUBER REBENICH, *op. cit.*, p. 164, fig. 4, p. 393.



FIG. 8. Francesco Colonna, *Hypnerotomachia Poliphili*, Venise: Aldus Manutius, 1499.

à l'enlèvement d'Europe s'inscrivait dans la même symbolique que celle des amours de Poliphile et de Polia, une couventine défroquée dont la passion amoureuse vint à bout de tous les obstacles²⁰. Aussi ne faut-il pas s'étonner qu'un char triomphal, surmonté d'une Europe chevauchant le taureau, ait servi de vignette à cette première édition (fig. 8); là encore, la position "à califourchon" fut privilégiée sur celle en amazone.

Il paraît évident que le Moyen Âge s'était leurré en espérant oblitérer le merveilleux et l'érotisme d'une aventure comme celle d'Europe et de Jupiter: le Quattrocento italien allait redonner à l'Antiquité ses attributs, sa narration et sa sensualité, en un mot, sa mémoire: peu à peu les femmes abandonnèrent la cotardie cintrée, la houppelande aux manches richement brodées, les hommes leur pourpoint, les chausses,

²⁰ J. P. NÉRAUDAU, *Autour du Songe de Poliphile*, in *Images de l'Antiquité dans la littérature française. Le texte et son illustration*, Paris, 1993, p. 73-85.



FIG. 9. Peinture sur bois (H. 0,38 m., L. 1,17 m.), Liberale da Verona, vers 1470, Paris, Musée du Louvre.

pour endosser des draperies transparentes ou offrir au regard des corps nus aux proportions parfaitement maîtrisées. La réintégration d'Europe dans le répertoire pictural fut liée à la renaissance de la mythologie gréco-latine en Italie du Nord et se situa vers 1475: un panneau en bois d'un coffre de mariage²¹, jadis attribué au peintre et architecte siennois, Francesco di Giorgio, serait en fait l'œuvre de Liberale da Verona ou encore de Girolamo da Cremona (fig. 9). Cette composition linéaire, conservée au Musée du Louvre s'inscrit encore dans la tradition narrative de l'époque médiévale, mais témoigne par son style d'un certain renouveau artistique: les formes s'assouplissent, les conventions gothiques s'effacent, mais le traitement du groupe, avec Europe assise en amazone, ne présente aucune originalité. La renaissance de la mythologie y fut paradoxalement plus lente qu'en Europe du Nord, aussi fallut-il attendre le Pérugin²², en 1503-1505, pour que l'enlèvement d'Europe fût associé au "Combat de l'Amour et de la Chasteté" (fig. 10); si cette peinture, destinée au décor du studiolo d'Isabelle d'Este à Mantoue, se conformait à la morale des polémistes chrétiens du Moyen Âge, le groupe Europe-taureau, qui se distinguait à l'arrière-plan de la scène consacrée aux amours de Psyché, renouait avec l'image antique de la Maison Dorée, puisque la cavalière était montée à califourchon sur l'animal qui abordait le rivage où l'attendait Apollon.

Et pourtant cette figuration n'avait pas la même modernité que le dessin d'Europe, copié d'un modèle italien, par Albrecht Dürer en 1495. Le parcours artistique de ce dessinateur témoignait de la pesan-

²¹ Liberale da Verone (1475-1528/29), Paris, Musée du Louvre, H, 0,38 m, l. 1,17 m.

²² Vannuci Pietro, dit Pérugin (1450-1524), Paris, Musée du Louvre, H, 1,56 m, l. 1,92 m.



FIG. 10. Peinture (H. 1,56 m., L. 1,92 m.), Vannuci Pietro, dit Perugino, vers 1503-1505, Paris, Musée du Louvre.

teur de la morale chrétienne sur les récits mythologiques²³; ainsi produisit-il une série d'œuvres de jeunesse, tel cet Hercule confronté à deux femmes, symbolisant la Tentation et à la Vertu²⁴ (fig. 11) en 1498, qui s'inscrivaient encore dans la lignée du combat des vices et des vertus de la littérature médiévale, même si la plastique des personnages témoignait d'un changement de style, qualifié d'hybride par A. Warburg²⁵, et se fondait sur une analyse anatomique des corps. De même, en 1494, imitant une composition de Mantegna, il représenta les femmes de Thrace²⁶ assassinant Orphée pour avoir répandu le vice et la pédérastie dans leur pays (fig. 12). Cette interprétation de la mort d'Orphée s'inspirait de l'*Ovide moralisé*, dont la vignette illustrant l'édition de 1484 (fig. 13) était centrée sur le châtimement de l'impie, qui gisait au sol, la tête rongée par un serpent et le corps lapidé par des femmes revêtues du costume des bourgeoises de Bruges²⁷. Dix ans plus tard, A. Dürer donnait aux femmes l'apparence de Ménades aux draperies flottantes et mettait l'accent sur la fureur avec laquelle elles se déchaînaient sur leur victime; Orphée, en position agenouillée, tentait vainement de se protéger de leurs coups, tandis que le livre de musique, suspendu à un arbre, à la manière des ex-votos gréco-romains, évoquait l'un des chants qu'il ne pourrait plus jamais entonner: "*Hic arguta sacra pendebit fistula pinu*"²⁸. Pourtant la finalité de cette réalisation n'était pas seulement de restituer des modèles antiques, mais de les égaler et si possible de les sublimer en proposant de nouvelles règles artistiques qui ne s'inspiraient plus seulement des illustrations accompagnant les traductions de la littérature gréco-latine, mais aussi des vestiges mis au jour lors des fouilles archéologiques qui se déroulaient en l'Italie à la même époque (marbres, peintures, bronzes, sarcophages, médailles). L'un des paradoxes de cette démarche reposait sur le fait que ce ne fut pas en Italie, mais en Allemagne, à Nuremberg plus exactement, que A. Dürer s'initia à l'art de la Renaissance, or dans ce pays l'Antiquité soulevait plus de débats que de réactions enthousiastes.

Son dessin de l'enlèvement d'Europe (fig. 14)²⁹, relevait du même

²³ E. PANOFKY, *The life and Art of A. Dürer*, Princeton Univ. Press, 1955, p. 34.

²⁴ Hercule, burin (32 cm x 22 cm), in A. Dürer, *œuvre gravée, Catalogue du Musée du Petit Palais, 4 avril-21 juillet 1996*, fig. 44, p. 95.

²⁵ A. WARBURG, *Essais florentins*, Paris, Klincksiek, 1990.

²⁶ E. PANOFKY, *op. cit.*, fig. 49.

²⁷ E. PANOFKY, *op. cit.*, fig. 51.

²⁸ Le prototype de ce dessin de Dürer était une gravure de Ferrare de qualité inférieure (fig. 50).

²⁹ Vienne, Albertina Museum, dessin L. 456 (909), 290 mm x 415 mm; E. PANOFKY, *op. cit.*, fig. 57; E. PANOFKY-F. SAXL, *La mythologie classique dans l'art médiéval*, G. Monfort, 1990, fig. 59, p. 109.



FIG. 11. Burin, Hercule (0,32 m.x 0, 22 m.), Albrecht Dürer, 1498-1499, Paris, Musée du Petit Palais (exposition 1996).



FIG. 12. Dessin, La mort d'Orphée, Albrecht Dürer, 1494, Hambourg, Kunsthalle.



FIG. 13. Gravure sur bois, *Ovide moralisé*, Bruges: Colard Mansion, 1484.

esprit que celui de la mort d'Orphée : copié sur un modèle italien, il illustre les stances de l'humaniste Ange Politien³⁰, inspirées du poème des *Métamorphoses* d'Ovide consacré aux amours de Jupiter (II, 873-875). A. Dürer avait choisi une nouvelle position pour la jeune femme, puisqu'elle se maintenait en équilibre à genoux sur sa monture: les cheveux au vent, la poitrine dénudée, la tunique relevée dévoil-

³⁰ Ange Politien (1454-1494), *Stanze per la Giostra* (I, 105-106, *stanze* pour Europe); E. PANOFSKY-F. SAXL, *op. cit.*, p. 104; J. SEZNEC, *op. cit.*, p. 105.



FIG. 14. Dessin (0,29 m. x 0,41 m.), Enlèvement d'Europe, Albrecht Dürer, 1495, Vienne, Albertina Museum.

lant ses cuisses repliées sur le dos du taureau, elle fonçait à toute allure vers son destin. Le récit de Politien la disait effrayée: “Elle relève les pieds comme si elle avait peur de la mer et, recroquevillée, en proie à la douleur et à la terreur, elle appelle en vain à l’aide ses charmantes compagnes, restées sur le rivage fleuri, criant: Oh! Europe, reviens!”³¹. Contrairement aux idées reçues, cette description nous paraît inadaptée à l’image de cette femme, au regard serein, saisissant avec détermination la corne taurine de la main gauche et s’appuyant solidement sur la croupe de son ravisseur; il nous semble plutôt que la prétendue victime prenait en fait possession du taureau. Europe “ravie” ou Europe “angoissée”, ce faux débat, qui anima les polémiques scientifiques depuis une décennie, n’a ici aucun sens³¹: pour Dürer, Europe était un être de chair, qui se laissait embarquer avec satisfaction par la monture dont elle prenait les commandes. La modernité de cette interprétation artistique venait en grande partie de l’érotisme du personnage féminin (*ars erotica*), dont le corps, plein de grâce, affichait sa nudité sans complexe³². La désespérance des compagnes d’Europe, sur le bord du rivage, était en porte à faux avec l’attitude des satyres, qui acclamaient le ravisseur à proximité, ou le joyeux cortège de Néréides et de dauphins qui surgissaient de l’onde. La vulgarisation des *Métamorphoses* d’Ovide n’était pas seule en cause; ainsi la présence de figures marines pourrait-elle renvoyer à un passage de l’*Europè* de Moschos (v. 118-119), aux *Dialogues marins* de Lucien ou aux *Amours de Leucippé et Clitophon* d’Achille Tatius et, si les premières traductions italiennes ne furent pas publiées avant le milieu du XVI^e siècle, les spécialistes s’accordent pour dire que Dürer a pu les lire dans le texte³³. Mais les prototypes de cette image monoscénique pourraient aussi s’inspirer de dessins et de gravures italiennes reproduisant des antiques, car si l’artiste n’a jamais pu copier d’œuvres originales, l’on sait qu’il se constitua un catalogue personnel de reproductions de statues et de bas-reliefs qu’il copia avec l’aide d’un disciple de Wolgemut, le maître de la Housebook³⁴. La preuve en est d’ailleurs fournie par le dessin d’un Apollon dérivé d’une statue de Praxitèle, qui figurait dans l’angle droit du carton représentant l’enlèvement d’Europe (fig. 15)³⁵. Les rythmes et les lignes de force de ce rapt s’inscrivaient dans la lignée de sa série d’enlèvements féminins, pour la plupart imités de Pollaiuolo³⁶, consa-

³¹ F. LÉTOUBLON, *Europe ravie*, Adam Biro, à paraître.

³² F. BECATTI, *op. cit.*, p. 178.

³³ E. PANOFKY, *op. cit.*, p. 35.

³⁴ E. PANOFKY, *op. cit.*, p. 34.

³⁵ Apollon praxitélien, E. PANOFKY, *op. cit.*, p. 36, fig. 57.

³⁶ Pollaiuolo, Enlèvement de Déjanire, New Haven Yale Univ. Art Gallery; A. WARBURG, *op. cit.*, n. 55.



FIG. 15. Dessin, Europe et Apollon, Albrecht Dürer, 1495, Vienne, Albertina Museum.

crés à Déjanire, Proserpine, Amymoné et aux Sabines; toutes ces représentations étaient déterminées par la même recherche de gestes ou de positions et une rhétorique musculaire identique; ainsi lorsque Déjanire repoussait l'avance de Nessus son pied s'enfonçait dans l'estomac du centaure, ses doigts lui pinçaient la chair et l'autre main lui tirait les cheveux, tandis qu'un mouvement de bascule lui cambrait les reins pour éviter l'étreinte. Quant aux Romains qui s'emparaient de deux Sabines (fig. 16), ils servaient en fait de prétexte à une étude anatomique détaillée de deux athlètes musclés: tendon d'Achille, solaire, jumeaux, quadriceps, muscles fessiers, pectoraux, étaient tous tendus par le poids des deux femmes, qu'ils soulevaient et basculaient sans ménagement sur leurs épaules³⁷. Si la force dominait pour ces deux enlèvements, la peur caractérisait celui de Proserpine (fig.17)³⁸, la langueur celui d'Amymoné et l'instabilité celui d'Europe. Pour Dürer, la réhabi-

³⁷ Deux groupes issus de l'enlèvement des Sabines, 1495, Bayonne, Musée Bonnat. E. PANOFSKY, *op. cit.*, n. 53.

³⁸ A. Dürer, enlèvement de Proserpine, 151, New York, Pierpont Morgan Library, in *Catalogue du Musée du Petit Palais*, *op. cit.*, n. 212, p. 279.

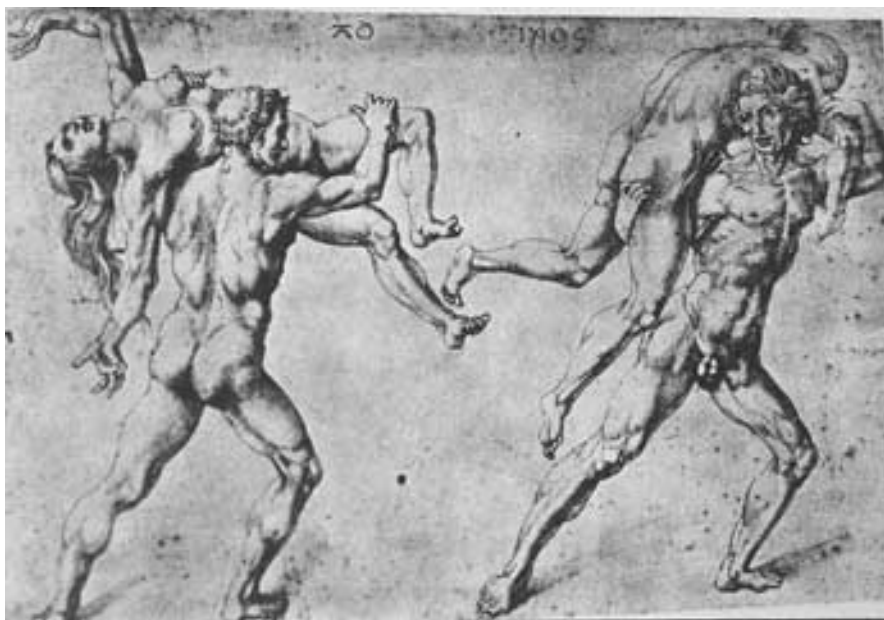


Fig. 16. Dessin faisant partie d'un Enlèvement des Sabines (0,28 m. x 0,42 m.), Albrecht Dürer, 1495, Bayonne, Musée Bonnat.

litation des personnages mythologiques allait de pair avec la prise en compte du corps, des émotions et de l'action.

Mais la charge érotique de la position de l'Europe de Dürer allait susciter des images encore plus sensuelles, comme une gravure de "IB et l'oiseau"³⁹, où Europe était allongée à plat ventre sur le taureau (fig. 18) et la célèbre peinture du Titien (fig. 19), de 1559-1562, montrant une héroïne horrifiée, couchée sur le dos de sa monture, se débattant, les jambes repliées, la tête renversée en arrière⁴⁰: le dynamisme et l'érotisme de Dürer faisaient place ici à la violence et l'hystérie. L'instabilité de la posture d'Europe n'avait pas échappé au Titien qui, avec humour, avait volontairement placé devant le groupe un petit Éros bien campé, à plat ventre, sur le dos d'un poisson-scie, dont il tenait les ouïes de chaque main. L'ambiguïté de cette œuvre destinée aux appar-

³⁹ P. BOCCACI, *op. cit.*, fig. 7.

⁴⁰ Boston, Isabella Stewart Gardner Museum, huile sur toile, 1,78 m x 2,05m. A. POPE, *Titian's Rape of Europa*, Cambridge, Mass., 1960; E. PANOFKY, *Problems in Titian Mostly Iconographic*, New York, 1969, chap. IV, p. 163-166; J. HABERT, *L'enlèvement d'Europe dans la peinture vénitienne, D'Europe à l'Europe I*, *op. cit.*, p. 221-226, fig. 1, p. 420.



FIG. 17. Dessin à la plume de l'Enlèvement de Proserpine, Albrecht Dürer, 1516, New York, Pierpont, Morgan Library.



FIG. 18. Gravure de "IB et l'oiseau"



FIG. 19. Peinture Titien, 1559-1562, Boston, Isabella Stewart Gardner Museum.

tements de Philippe II et ses prolongements politiques ne nous concernent pas ici⁴¹, tout au plus peut-on faire remarquer que cette attitude violente pourrait s'inspirer, entre autres, de la *terribilità* de Michel-Ange dans la *Léda* (1530), dont Titien aurait vu des copies de Vasari et de Rosso, lors de son séjour à Rome en 1545-1546⁴² et que la charge érotique, le dynamisme du dessin de Dürer l'auraient frappé au point de transformer le rapt en tragédie⁴³. Mais, là encore, tout laisse à penser que les stances de Politien, d'après les *Métamorphoses* d'Ovide ou les

⁴¹ D. FREEBERG, *Titian and Rubens, Power, politics, and style*, Isabella Stewart Gardner Museum, Boston, 1998, p. 12-19; K. SIMONNEAU, *Une relecture politique de l'Europe du Titien: Philippe II et les Turcs*, in *Revue de l'Art*, 125, 1999, 3, p. 32-37.

⁴² J. HABERT, *op. cit.*, p. 225.

⁴³ CL. CIERI VIA, *op. cit.*, p. 213.



FIG. 20. Fresque, Giovanni da Sangiovanni, 1627, Rome, Palais Pallavicini-Rospigliosi.

Dialogues des dieux marins et le *Roman de Leucippé et Clitophon* avaient servi de canevas littéraire pour cette représentation si suggestive de l'enlèvement d'Europe⁴⁴.

Le miracle de Dürer fut d'avoir interprété les sources antiques dans un esprit plus classique qu'elles ne l'étaient en réalité, l'originalité du Titien, fut d'avoir inventé une posture féminine que l'Antiquité avait ignorée et d'avoir donné une nouvelle signification morale au récit ovidien, en condamnant la violence sexuelle. Toutefois, cette dramatisation excessive de la scène du rapt fut sans lendemain et l'iconographie se stabilisa dès la fin du XVI^e siècle, avec la réapparition d'images plus sereines et stéréotypées de la femme assise en amazone sur le taureau, même si la position de la femme à califourchon ne fut pas complètement abandonnée, comme en témoignaient deux peintures romaines: une fresque de Giovanni da Sangiovanni⁴⁵ décorant le palais Pallavicini (fig. 20) et un médaillon d'Annibale Caracci (fig. 21) situé sur la voûte de la galerie du palais Farnèse⁴⁶.

⁴⁴ J. HABERT, *op. cit.*, p. 223.

⁴⁵ Fresque de 1627 de Giovanni da Sangiovanni, Rome, palais Pallavicini-Rospigliosi; CL. CIERI VIA, *op. cit.*, p. 213 et fig. 9, p. 414; F. ZERI, *La Galleria Pallavicini*, Rome, 1959.

⁴⁶ CL. CIERI VIA, *op. cit.*, p. 214 et fig. 10, p. 414.



FIG. 21. Annibale Caracci, Rome, Palais Farnèse, galerie.

Les éditions successives des *Métamorphoses* d'Ovide aux XV^e-XVI^e siècles ont donc fourni un répertoire d'images et de modèles faciles d'accès, puisqu'elles étaient imprimées en série et rééditées jusqu'à l'usure des plaques. Si le Moyen Âge avait christianisé la fable ovidienne, la Renaissance lui avait restitué son langage antique; par ses nombreuses traductions en langue vulgaire, par ses transcriptions, ses illustrations, cette source fut la base du savoir et de la vulgarisation mythologiques, mais aussi un document de première main pour les peintres, les sculpteurs et les céramistes. Ces images ont fixé visuellement les récits et fourni un matériel iconographique à toute l'Europe. La découverte des antiques au XVI^e siècle a enrichi ce réservoir de modèles: les artistes du Quattrocento, fascinés par ce nouveau répertoire, se sont appropriés certains thèmes, certaines formes, entre autres les enlèvements féminins, qu'ils ont stabilisés tout en créant un nouveau vocabulaire formel autour de l'espace, et de la représentation du corps. La fortune du mythe d'Europe, en particulier de la scène de l'enlèvement, dans l'iconographie de la Renaissance, fut à l'origine de ce titre évocateur de l'édition lyonnaise des *Métamorphoses*, en 1557 – "Eu-

rope ravie” –⁴⁷: cet adjectif fut sans doute choisi par référence à l’interprétation néoplatonicienne de Ficin, selon laquelle les dons que les dieux procuraient aux mortels (*effusio*) produisaient un “ravisement” vivifiant (*raptio* ou *vivificatio*), qui les conduisait au ciel, où ils étaient réunis avec les dieux (*remeatio*)⁴⁸. Comme l’a fait remarquer E. Panofsky, la réintégration de la mythologie “ne fut pas tant un événement humaniste qu’humain”, “un élément essentiel de la culture européenne d’époque classique, qui concevait l’Antiquité comme un paradis terrestre et comme le règne d’une beauté, d’une liberté et d’un bonheur insurpassables”⁴⁹.

ODILE WATTEL-DE CROIZANT

⁴⁷ Titre de l’illustration de l’enlèvement d’Europe sur l’édition des *Métamorphoses* de 1557; CL. CIERI VIA, *op. cit.*, p. 213.

⁴⁸ Néoplatonisme de Ficin, *In Plotinum, I, Opera Omnia*, Basilea, 1560, p. 1559. E. WIND, *Misteri Pagani nel Rinascimento*, Adelphi, Milan, 1985, p. 48.

⁴⁹ E. PANOFSKY, *op. cit.*, p. 109.