

LE MYTHE D'APOLLON ET MARSYAS DANS LA PEINTURE ITALIENNE (XVI^e – DÉBUT XVII^e SIÈCLES) : LA FOCALISATION SUR L'ÉPISODE DE L'ÉCORCHEMENT DU SATYRE.

Olivier Chiquet

Nous nous proposons d'étudier la représentation, dans la peinture italienne de la fin de la Renaissance et du début de l'âge baroque (XVI^e – début XVII^e siècles), du mythe d'Apollon et Marsyas, satyre qui osa défier le dieu de la musique et fut écorché vif par ce dernier. Nous souhaiterions tenter d'expliquer pourquoi, dans la période qui nous intéresse, les artistes ont eu tendance à privilégier l'épisode de l'écorchement de Marsyas au détriment des autres épisodes dont est composé le mythe. Nous commencerons par rappeler celui-ci dans son ensemble en nous appuyant sur les quatre éditions des *Métamorphoses* d'Ovide parues au XVI^e siècle en Italie. Puis, en comparant les xylographies illustrant le texte de chacune d'elles, nous constaterons qu'au cours du siècle, les graveurs réduisent progressivement le mythe au seul épisode de l'écorchement du satyre. Les peintres leur emboîteront le pas. Quatre facteurs – religieux, philosophique, scientifique et esthétique – concourent, à nos yeux, à cette focalisation sur le supplice de Marsyas : dans le contexte de la Contre-Réforme, l'écorchement est interprété de façon allégorique comme le châtiment infligé par Dieu à ceux qui osent le défier ; dans la pensée néo-platonicienne, qui inspire notamment Titien, il permet à l'âme de se libérer du corps qui l'emprisonne ; la présence de la figure de Marsyas dans le *De Humani corporis fabrica* (1543) de Vésale témoigne d'une association entre le satyre et les écorchés des planches anatomiques ; enfin, l'épisode de l'écorchement permet aux peintres, en particulier De Ribera, d'opposer tout en les articulant la beauté d'Apollon et la laideur de Marsyas.

Le mythe d'Apollon et Marsyas dans les éditions des *Métamorphoses* d'Ovide dans l'Italie du XVI^e siècle

Dans l'Italie de la Renaissance, le mythe d'Apollon et Marsyas est essentiellement connu à travers le récit qu'en fait Ovide au livre VI des *Métamorphoses* (vv. 382-400). Quatre versions en langue vulgaire du texte ovidien se succédèrent et se supplantèrent l'une l'autre tout au long du XVI^e siècle : la paraphrase en prose du Toscan Giovanni de' Bonsignori écrite entre 1375 et 1377, et dont la première

édition date de 1497 (suivie de quatre rééditions vénitienne en 1501, 1508, 1517 et 1523, ainsi que de deux rééditions milanaises en 1519 et 1521) ; la paraphrase en *ottave rime* de Niccolò degli Agostini (Venise 1522, 1533, 1537 et 1538) ; enfin, les traductions elles aussi en *ottave rime* de Ludovico Dolce (Venise 1553, 1557, 1559, 1561, 1562, 1568 et 1570) et de Giovanni Andrea dell'Anguillara (Venise 1561, 1563, 1569, 1572 et 1584)¹. Soulignons toutefois que la plupart des représentations du mythe d'Apollon et Marsyas dans la peinture italienne de la Renaissance ne sauraient dériver directement de l'un de ces quatre textes, car les artistes avaient souvent connaissance du mythe par l'intermédiaire d'amis lettrés et privilégiaient les sources iconographiques aux sources littéraires².

Dans chacune de ces éditions, le mythe semble s'articuler autour de six épisodes principaux. Le premier correspond à l'invention puis à l'abandon par Athéna d'une flûte double appelée *aulos*. La déesse avait inventé cette flûte afin d'imiter le sifflement des serpents de la chevelure de Méduse au moment où elle fut tuée par Persée, ainsi que les cris poussés par les deux autres Gorgones. Invitée à un banquet sur l'Olympe, Athéna joue de son instrument et se voit moquée par les autres dieux notamment en raison du gonflement de ses joues. Elle quitte alors l'Olympe et s'isole au bord d'un lac de Phrygie. En contemplant son reflet dans l'eau, elle prend conscience de la déformation des traits de son visage qu'implique le jeu de l'instrument à vent. Elle abandonne l'*aulos* en le maudissant. Le deuxième épisode correspond au défi que Marsyas lance à Apollon. En effet, l'instrument est ramassé par le satyre après une brève rencontre avec Athéna. Celui-ci devient un excellent joueur d'*aulos* et fait preuve d'*hybris* en défiant Apollon, dieu de la musique. Le troisième moment est celui de l'*agôn*. Il est établi que la joute musicale opposera Marsyas (à l'*aulos*) et Apollon (à la cithare), devant un jury composé, dans la plupart des versions, des Muses. Le vainqueur pourra disposer du vaincu comme il l'entend. Le dieu de la musique remporte naturellement la victoire : la tradition rapporte qu'Apollon aurait changé les règles au cours du duel en exigeant que l'on chante et joue en même temps, ce qui était impossible à réaliser pour le joueur de flûte. Le quatrième épisode est donc celui du supplice. Le verdict tombe : Marsyas sera écorché vif par Apollon, malgré les repentirs et les supplications du satyre. Dans certaines versions, c'est Apollon en personne qui écorche Marsyas ; dans d'autres, c'est un esclave scythe qui accomplit la basse besogne. L'épisode qui suit correspond à la métamorphose. Tantôt ce sont les pleurs

¹ La plupart des sources littéraires et iconographiques du mythe sont consultables sur : <http://www.icons.it/le-metamorfosi-di-ovidio/libro-vi/apollo-e-marsia/>. Sur les traductions de Ludovico Dolce et de Giovanni Andrea dell'Anguillara, voir l'article de Bodo Guthmüller cité en bibliographie.

² Sur les sources iconographiques pour les artistes de la Renaissance, voir l'ouvrage d'Edith Wyss cité en bibliographie, en particulier sa deuxième partie (« The Influence of Classical Prototypes on the Renaissance Conception of the Myth »).

des compagnons de Marsyas, spectateurs du supplice, qui se métamorphosent ; tantôt c'est le sang du satyre lui-même qui se transforme en un fleuve (le Marsyas, justement) qui s'écoule jusqu'au rivage grec de la mer Egée. Vient enfin le sixième et dernier moment du mythe. Apollon suspend la peau de Marsyas dans l'un de ses sanctuaires, comme un trophée de guerre, pour faire un exemple.

La focalisation sur l'épisode de l'écorchement

Tout au long du XVIe siècle et à mesure que l'on se rapproche de l'époque baroque, de ces six épisodes, celui de l'écorchement tend à devenir central. La sidération l'emporte progressivement sur la narration. Cette évolution est perceptible dans les xylographies qui illustrent les différentes versions



Figure 1 : Apollon et Marsyas. Xylographie. 1497. Dans *Ovidio Methamorphoseos vulgare*, Venezia, 1497, f. 49v.

des *Métamorphoses* d'Ovide que nous évoquions plus haut. En effet, la gravure (**fig. 1**) qui accompagne la paraphrase de Giovanni de' Bonsignori de 1497 est composée de cinq épisodes qui se lisent de gauche à droite : le banquet sur l'Olympe ; Athéna qui se mire dans l'eau du lac ; la joute musicale ; l'écorchement de Marsyas ; la peau de Marsyas suspendue dans le temple d'Apollon. On remarque que l'épisode qui se situe au centre de la xylographie n'est pas l'écorchement mais l'*agôn*. Cette vignette nous offre cependant la première représentation d'un Apollon écorchant – plus précisément, s'apprêtant à écorcher – Marsyas de ses propres mains : « The vignette of the flaying of Marsyas breaks with the two thousand-year old taboo of depicting Apollo himself as executioner » (Wyss 84). Dans la xylographie (**fig. 2**) de 1522 illustrant la paraphrase de Niccolò degli Agostini, on constate que le nombre d'épisodes représentés passe de cinq à deux : la joute musicale et l'écorchement. Comme dans la gravure précédente, c'est Apollon qui écorche lui-même Marsyas, mais ce dernier est attaché à un arbre ; surtout, le supplice a lieu sous nos yeux et Apollon tire la peau du bras droit de Marsyas.



Figure 2 : *Apollon et Marsyas*. Xylographie. 1522. Dans *Tutti gli libri de Ouidio Metamorphoseos tradutti dal litteral in verso vulgar con le sue allegorie in prose*, Venezia, 1522, f. 13v.

Par ailleurs, il s'écoule de l'écorché un fleuve de sang, ou plutôt un sang devenu fleuve. Enfin, dans la gravure (fig. 3) qui accompagne la traduction de Ludovico Dolce, seul un épisode vient illustrer l'ensemble du récit : l'écorchement de Marsyas, avec au second plan le temple d'Apollon. L'artiste va encore plus loin dans la cruauté et le pathétique : Apollon, aidé de l'esclave scythe, écorche sous nos yeux la jambe droite d'un Marsyas attaché à un arbre et dont les contorsions comme la bouche béante nous disent toute la douleur.

Cette évolution, qui fait de l'épisode de l'écorchement l'épisode central du mythe d'Apollon et Marsyas, caractérise non seulement les xylographies illustrant le récit d'Ovide, mais aussi les représentations picturales du mythe au XVIe siècle, avec toutefois quelques décennies de retard par rapport aux gravures. Edith Wyss explique ainsi le phénomène : « Certainly, the influence of the Counter-Reformation was responsible for this reversal » (124).



Figure 3 : RUSCONI, Giovanni Antonio. *Apollon écorche Marsyas*. Xylographie. 1553. Dans *Le Trasformatiōni di m. Lodovico Dolce di novo ristampate e da lui ricorrette et in diversi luoghi ampliate con la tavola delle favole*, Venetia, 1553, f. 66v.

L'influence de la Contre-Réforme

En effet, la Contre-Réforme réactive l'interprétation morale du mythe héritée de l'Antiquité et du Moyen-Âge. Contrairement à la relecture néo-platonicienne du mythe dont il sera question plus loin, la lecture morale est allégorique, et non symbolique, c'est-à-dire, si l'on suit la célèbre distinction établie par Todorov dans *Théories du symbole*, que le mythe est ici un signifiant qui renvoie transitivement, directement à un signifié derrière lequel il s'efface.

Il y a deux variantes à cet « Ovide moralisé » dans les textes italiens de la Renaissance. D'une part, la victoire d'Apollon sur Marsyas est lue comme celle de la vérité sur l'erreur. C'est notamment le sens de l'argument étymologique au centre de l'allégorie qui suit le récit du mythe dans les paraphrases de Giovanni de' Bonsignori et de Niccolò degli Agostini : le nom du satyre dériverait d'un terme grec signifiant l'« erreur ».

D'autre part, en particulier au moment de la Contre-Réforme, on tend à identifier Apollon à Dieu et Marsyas à l'Homme qui aurait la prétention de défier son Créateur. Dans l'allégorie en prose qui suit la traduction du mythe dans la version du Vénitien Ludovico Dolce publiée en 1553, soit huit ans après le début du Concile de Trente, on fustige l'*hybris* :

[...] di coloro, che troppo di se presumono in guisa, che dovendo riconoscer ciò che sanno, e posseggono da gli Di, il contrario facendo, sprezzano la divina potenza, e fanno Idoli di se stessi.³ (Dolce 140)

Cependant, l'influence de la Contre-Réforme ne permet pas d'expliquer pleinement le choix de l'épisode de l'écorchement chez tous les artistes qui ont représenté le mythe d'Apollon et Marsyas, et en premier lieu Titien chez qui semble davantage jouer la pensée néo-platonicienne.

Titien et la lecture néo-platonicienne

Le mythe d'Apollon et Marsyas est en effet relu symboliquement au XVI^e siècle à travers le prisme du néo-platonisme florentin qui s'était développé pendant la seconde moitié du *Quattrocento*

³ « [...] de ceux qui présument trop d'eux-mêmes de sorte que, devant reconnaître ce qu'ils savent et possèdent grâce aux Dieux, en faisant le contraire, ils méprisent la puissance divine et deviennent idolâtres d'eux-mêmes. » (Il s'agit de notre traduction).

autour de figures politiques telles que Cosme de Médicis et Laurent le Magnifique, et intellectuelles telles que Pic de La Mirandole, Politien et surtout Marsile Ficin qui fut notamment chargé de traduire et de commenter l'œuvre de Platon. Dans une perspective néo-platonicienne, l'écorchement est l'acte qui permet la libération de l'âme d'un corps que Platon avait pour habitude de qualifier de « prison de l'âme », de « tombeau de l'âme ». L'écorchement devient le symbole de la libération de l'âme du corps-prison au moment de la mort : l'âme peut alors rejoindre Dieu.

Or le mythe d'Apollon et Marsyas se prête particulièrement bien à cette relecture néo-platonicienne. En effet, pour les hommes de la Renaissance, l'association métaphorique que Platon établit dans le discours d'Alcibiade du *Banquet* entre les figures de Socrate et Marsyas constitue un véritable *topos*, et pas seulement en Italie⁴. Pourquoi Alcibiade qualifie-t-il Socrate de « nouveau Marsyas » ?

Je dis donc qu'il ressemble tout à fait à ces silènes qu'on voit exposés dans les ateliers des statuaires, et que l'artiste a représentés avec des seringues et des flûtes à la main ; si on les ouvre en deux, on voit qu'ils renferment à l'intérieur des statues de dieux. Je soutiens aussi qu'il ressemble au satyre Marsyas. Que tu ressembles de figure à ces demi-dieux, Socrate, c'est ce que toi-même tu ne saurais contester ; mais que tu leur ressembles aussi pour le reste, c'est ce que je vais prouver. Tu es un moqueur, n'est-ce pas ? Si tu n'en conviens pas, je produirai des témoins. Mais je ne suis pas un joueur de flûte, diras-tu. Si, tu l'es, et beaucoup plus merveilleux que Marsyas. [...] La seule différence entre vous, c'est que tu en fais tout autant sans instruments, par de simples paroles. [...] Mais ce nouveau Marsyas m'a souvent mis dans des dispositions telles que je trouvais insupportable la vie que je menais. [...] Tel est l'effet que les airs de flûte de ce satyre ont produit sur moi et sur beaucoup d'autres ; mais je vais vous donner d'autres preuves de sa ressemblance avec ceux à qui je l'ai comparé et des merveilleuses qualités qu'il possède. (Platon 98)

C'est que chez Socrate, les silènes et Marsyas, la richesse de l'intériorité est cachée sous des dehors repoussants :

Ce sont en effet des dehors sous lesquels il se cache, comme le silène sculpté ; mais si vous l'ouvrez, mes chers convives, de quelle sagesse vous le trouverez rempli ! (98)

Cette opposition entre une laideur extérieure et une beauté intérieure caractérise non seulement la

⁴ Voir à ce sujet l'ouvrage de Françoise Lavocat cité en bibliographie.

figure même de Socrate, mais aussi son discours, en apparence grotesque mais en réalité empli de sagesse, comme l'indique également Alcibiade :

Effectivement, c'est une chose que j'ai omis de dire en commençant, que ses discours ressemblent exactement à des silènes qui s'ouvrent. Si en effet l'on se met à écouter les discours de Socrate, on est tenté d'abord de les trouver grotesques : tels sont les mots et les tournures dont il enveloppe sa pensée qu'on dirait la peau d'un injurieux satyre. (100)

Ainsi, avec la figure de Socrate, Platon renverse le fameux *kaloskagathos*, c'est-à-dire l'association traditionnelle entre bonté et beauté d'une part, vice et laideur d'autre part : derrière la Bête peut se cacher la Belle. Or ce qui vaut pour le « nouveau Marsyas » vaut évidemment pour Marsyas lui-même. Par conséquent, l'opposition entre une laideur extérieure – celle du corps – et une beauté intérieure – celle de l'âme – s'applique à notre satyre, et l'écorchement permet à son âme belle de quitter son corps repoussant pour rejoindre Dieu⁵.

C'est d'une pareille lecture néo-platonicienne que relève le *Supplice de Marsyas* (fig. 4) de Titien, réalisé entre 1570 et 1576, et aujourd'hui conservé à Kromêriz, en République tchèque. Titien s'inspira d'un dessin de Giulio Romano qui servit de carton pour la fresque de la *Salle d'Ovide* du Palazzo Te à Mantoue⁶. Il semble que le tableau ait été commencé par Titien peu de temps avant sa mort (1576) et qu'il ait été terminé par l'un de ses disciples. En outre, ce tableau ne semble pas émaner d'une commande, et l'on peut supposer que Titien a choisi lui-même le thème de son œuvre. Il est d'ailleurs possible que le *Supplice de Marsyas* fasse écho à un événement qui avait alors défrayé la chronique : l'écorchement sur la place publique d'un compatriote, Marcantonio Bragadin, au moment de l'assaut de l'île vénitienne de Famagosta en août 1571 par les Turcs.

Le centre du tableau est occupé par la figure du satyre Marsyas, immédiatement reconnaissable à sa pilosité et à ses pattes qui en font une figure hybride, mi-homme mi-bouc, ainsi qu'à l'*aulos* qui

⁵ Cette lecture s'applique naturellement à l'autre grande figure d'écorché de la Renaissance, saint Barthélémy : la *Légende dorée* nous raconte que l'apôtre de Jésus fut écorché par un roi païen pour avoir refusé l'apostasie. C'est encore cette pensée néo-platonicienne qui inspire Michel-Ange pour ses poésies sur l'amour divin et profane (notamment dans son sonnet « D'altrui pietoso e sol di sé spietato »), et pour sa figure de saint Barthélémy sur la fresque du *Jugement Dernier* de la Chapelle Sixtine.

⁶ Pour une comparaison entre le tableau de Titien et le dessin de Giulio Romano, voir le chapitre 7 de l'ouvrage d'Augusto Gentili signalé en bibliographie. L'enjeu du dessin est la punition de la superbe déraisonnable de Marsyas.



Figure 4 : VECELLIO, Titien. *Le supplice de Marsyas*. Huile sur toile. 1570-1576. Palais de l'Archevêché, Kroměříž (République tchèque).

pend d'une branche de l'arbre. Attaché à ce dernier par les pattes, la victime est suspendue, la tête en bas, comme un morceau de viande dans un tableau de genre. La torsion de ses pattes cache son sexe. Marsyas est écorché par l'esclave scythe que l'on reconnaît à son bonnet et par Apollon, le personnage ceint d'une couronne de laurier. Agenouillé, ce dernier occupe paradoxalement une position secondaire par rapport à la figure centrale. Le personnage debout en haut à gauche qui joue de la lyre de bras en regardant vers le ciel n'est pas Apollon, comme l'a montré Augusto Gentili dans *Da Tiziano a Tiziano. Mito e allegoria nella cultura veneziana del Cinquecento*. À droite de Marsyas sont présents les spectateurs du supplice. On remarque ainsi un compagnon satyre qui apporte un seau d'eau au supplicié pour soulager sa douleur. Sa main gauche indique une étoffe grise suspendue à une branche, qui fait allusion à la suite du mythe : Marsyas sera écorché et sa peau sera exposée dans le temple d'Apollon comme un trophée. Le personnage couronné, dans une pose mélancolique, n'est autre que Midas. La présence du roi mythologique ne doit pas surprendre, car très tôt s'est opérée une confusion entre la joute musicale qui opposa Apollon et Marsyas et celle qui eut lieu entre le dieu de la musique et Pan, et dont le juge (malheureux) fut justement Midas. Les historiens de l'art voient dans le personnage de Midas un autoportrait de Titien. Enfin, on distingue deux chiens : un petit qui lape le sang qui coule de la blessure de Marsyas et un gros qui retient un enfant. Les couleurs du tableau, comme le fait remarquer Stéphane Dumas, sont celles de la chair de Marsyas :

Mais l'élément le plus prégnant de la toile me semble être la peau, dont la présence devient tactile lorsque le regard s'approche de la surface peinte, et dont la matière paraît irradier depuis le ventre du satyre. Il y a une correspondance entre l'incarnat, matière-couleur de la chair peinte, et la peau de la peinture, tissage d'innombrables touches enchevêtrées au point de transformer la couche picturale en une membrane palpitante. Le tableau de Titien est la peau vivante de Marsyas. (107)

À des personnages qui réagissent de façon passionnelle – voire compassionnelle – au supplice de Marsyas, en particulier le satyre qui cherche à aider son compagnon, répondent des personnages qui agissent ou réagissent de façon tout à fait insensible. En effet, Apollon et l'esclave scythe s'acquittent consciencieusement de leur tâche et ne semblent en rien vindicatifs ; les traits de Marsyas ne sont pas déformés sous l'effet de la douleur et le satyre paraît presque impassible ; Midas-Titien semble voir au-delà du spectacle qui se déroule sous ses yeux⁷. C'est que ces derniers comprennent ce qui est en jeu, à savoir la libération de l'âme, par un nécessaire écorchement, du « fourreau » (pour reprendre le

⁷ Cette opposition n'existait pas dans le dessin de Giulio Romano qui, justement, mettait l'accent sur la souffrance du satyre et le désespoir de Midas.

terme utilisé par Dante⁸) poilu du satyre. Son âme peut alors rejoindre le monde de l'harmonie céleste en direction duquel regarde le musicien dans la partie supérieure gauche du tableau, figure que l'on peut relier à la doctrine musicale pythagoricienne en vogue à Venise à l'époque de Titien : « In Venice, at the time of the Council of Trent, the Pythagorean ideology of music was still largely intact » (Wyss 139). Titien-Midas, proche de la mort, méditerait-il sur son propre destin, sur le devenir de son âme dans l'au-delà ?

In this, one of his last paintings, the aged artist tried to exorcise his own terror of pain and death. Ultimately, we saw him fight his way to the belief that life and death are transient stages in the journey to a kingdom where Marsyas's pride and agony are resolved in the eternal ring of spherical harmonies. (Wyss 141)

Anatomie et écorchement

La fortune iconographique de l'épisode de l'écorchement par rapport à d'autres épisodes du mythe d'Apollon et Marsyas dans la peinture italienne des XVIe et XVIIe siècles est également liée au développement de la science anatomique surtout à partir du début du XVIe en particulier à Padoue et à Bologne, bastions de l'aristotélisme, et à la pratique de la dissection par les médecins et les artistes sur des corps devenus vecteurs de connaissances. Les dissections permettent de repousser les limites du savoir en faisant reculer la frontière entre l'intérieur, ce qui se trouve sous la peau, et l'extérieur. Marsyas est ainsi associé aux « écorchés » des planches anatomiques.

Dans le sillage du *De Pictura* d'Alberti (1435), les traités artistiques qui fleurissent pendant toute la seconde moitié du XVIe siècle ne cessent de rappeler que le dessin trouve son fondement dans l'anatomie, quoique la connaissance de celle-ci ne suffise pas et ne doive pas être employée de façon abusive. Alberti, à propos de la peinture des nus, explique :

Il faut donc maintenir une certaine proportion de grandeur des membres et, pour respecter ce rapport de grandeur lorsqu'on peint des êtres animés, il faut d'abord en esprit placer en dessous les os parce que, ne pliant pas du tout, ils occupent toujours un emplacement fixe. Il faut ensuite que les nerfs et les muscles soient attachés à leur place ; il faut ensuite montrer

⁸ « Entra nel petto mio, e spira tue / sì come quando Marsia traesti / de la vagina de le membra sue » (Dante, *Paradiso* I. 19-21).

les os et les muscles revêtus de chair et de peau. Mais je vois que peut-être quelques-uns m'objecteront ici ce que j'ai dit plus haut, que le peintre ne doit en rien s'occuper des choses que l'on ne voit pas. Ils auront raison mais de même que lorsque nous faisons un personnage habillé il faut d'abord dessiner un nu que nous drapons ensuite de vêtements, de même en peignant un nu, il faut d'abord disposer les os et les muscles que tu recouvres légèrement de chair et de peau de façon que l'on comprenne sans difficulté où sont les muscles. (161)

De même que pour représenter un homme habillé il faut savoir peindre un nu, pour peindre un nu il faut connaître l'anatomie. En associant la peau et le vêtement⁹, Alberti explique que l'extérieur, ce qui se voit, ne peut être représenté que grâce à une connaissance de l'intérieur, sans pour autant affirmer explicitement qu'il faille pratiquer la dissection, mais le pas sera allégrement franchi par les théoriciens de l'art de la seconde moitié du XVI^e siècle. En d'autres termes, les règles de la beauté artistique sont paradoxalement recherchées dans l'anatomie, donc dans un corps écorché, défiguré, bref dans l'informe. Pour trouver les fondements de la beauté artistique, il faut « ouvrir Vénus », pour reprendre le titre d'un essai de Georges Didi-Huberman publié en 1999.

Dans le traité de Lomazzo, *Idea del Tempio della pittura*, publié à Milan en 1590, on peut lire au chapitre 11 intitulé « Delle sette parti o generi della proportion » :

Ma quell'arte che di tutte le altre è la più importante et necessaria per lo disegno, è l'anatomia, che c'insegna ad incatenare le membra, le vene et l'ossa, e nei corpi legare i nervi, et comporre i muscoli nel più certo modo che si possa fare prendendo l'esempio da i corpi morti e da i vivi. Et che cio sia vero, vedesi che quelli che non hanno cognitione di lei, quantunque nel resto siano esperti, et essercitati, non possono mai, non che accostarsi o conseguire il naturale, ma a pena probabilmente imitarlo, non sapendo, come sotto la pelle siano composte et collocate le membra, et l'altre parti ascoste, onde nasce il moto e tanti et si vari effetti suoi.¹⁰ (Lomazzo 37)

⁹ Marco d'Agrate, pour sa statue de saint Barthélémy (réalisée autour de 1562) visible dans le transept droit de la cathédrale de Milan, jouera sur cette association : la peau est portée par l'apôtre comme une étole. On ferait le même commentaire pour le saint Barthélémy de Bronzino réalisé en 1555 et aujourd'hui conservé à la Galleria dell'Accademia di san Luca (Rome).

¹⁰ « Mais l'art qui est le plus important de tous et le plus nécessaire au dessin est l'anatomie, qui nous enseigne à joindre entre eux les membres, les veines et les os, et à lier les nerfs dans les corps, et à représenter les muscles de la manière la plus certaine qui soit en prenant pour modèles les corps morts et vivants. Et on voit que cela est vrai à ce que ceux qui ne le connaissent pas, bien que dans les autres domaines ils soient expérimentés et habitués, ne parviennent jamais ni à s'approcher ou à atteindre le naturel, ni même à l'imiter de façon un tant soit peu probable, car ils ne savent pas à quoi ressemblent ni comment sont placés les membres sous la peau et les autres parties cachées à l'origine du mouvement et de ses effets si nombreux et si variés. » (Il s'agit de notre traduction).

Plus loin, il affirme à propos de Léonard de Vinci dont on a d'ailleurs conservé un certain nombre de dessins anatomiques qui auraient probablement dû servir à un ouvrage d'anatomie jamais réalisé, qu'il

[...] ha disegnato la notomia, la proportione de i cavalli et lo scorticamento de membri humani, con tanta diligenza che io tengo certo, niun altro poterlo agguagliare fuorche il grande Apolline Dio, et governatore delle scienze.¹¹ (Lomazzo 45)

Le théoricien de l'art assimile ici l'artiste Léonard à Apollon, dieu non seulement de la musique mais aussi de la médecine. Apollon est donc le dieu médecin qui écorche Marsyas dont la peau constitue un obstacle à la connaissance scientifique de l'intérieur du corps et donc des règles de la beauté de la représentation artistique.

L'idée que l'anatomie est nécessaire à l'art est également présente dans le traité d'anatomie *De Humani corporis fabrica* que Vésale publie pour la première fois en 1543, soit immédiatement après avoir enseigné à Padoue (de 1537 à 1542). Les xylographies qui accompagnent le texte, très probablement réalisées par un élève de Titien, sont un monument de l'art graphique vénitien. À propos de la première illustration de l'ouvrage, Vésale affirme :

Questa silografia rappresenta un corpo umano di dorso, dal quale ho rimosso la pelle, le parti grasse, quelle muscolose, i nervi, le vene e le arterie. Avevo l'intenzione di lasciare questa e la seguente illustrazione senza alcuna aggiunta di lettere esplicative [...]. Essa mostra ciò che non sono soliti osservare con attenzione i pittori e gli scultori per mettere in evidenza i muscoli nelle loro rappresentazioni ideali della figura umana. Gli elementi del volto e del collo, ed anche la complessità delle fibre muscolose confondono gli artisti [...]. Non è, infatti, sufficiente conoscere i muscoli che sono in superficie; è necessario che l'artista abbia una precisa conoscenza anche delle ossa del corpo umano, della forma e della funzione di ogni muscolo, per quanto corto o lungo, proteso o rilassato che sia.¹² (cité chez Carlino 125)

¹¹ « [...] il a dessiné l'anatomie, les proportions des chevaux et les membres humains écorchés avec tant d'application que je suis certain que personne d'autre ne peut l'égalier en dehors du grand Apollon, dieu et gouverneur des sciences. » (Il s'agit de notre traduction).

¹² « Cette xylographie représente un corps humain de dos dont j'ai retiré la peau, les parties grasses, les parties musculuses, les nerfs, les veines et les artères. J'avais l'intention de laisser cette illustration et la suivante sans ajouter de texte explicatif [...]. Celle-ci montre ce que les peintres et les sculpteurs n'ont pas l'habitude d'observer avec attention pour mettre en évidence les muscles dans leurs représentations idéales de la figure humaine. Les éléments du visage et du cou, mais aussi la complexité des fibres musculaires confondent les artistes... En effet, il n'est pas suffisant de connaître les muscles qui sont à la surface ; il est nécessaire que l'artiste ait également une connaissance précise des os du corps humain, de la forme et de la fonction de chaque muscle, qu'il soit court ou long, tendu ou relâché. » (Il s'agit de notre traduction).

Or ce n'est pas un hasard si l'écorchement de Marsyas est présent dans le traité. En effet, sur une lettrine (**fig. 5**)¹³, on distingue à gauche du V le jury composé des Muses, entre les deux branches du V la joute musicale entre le dieu et le satyre, et dans la partie de droite l'écorchement de Marsyas. Il s'agit d'ailleurs de la seule lettrine dont le sujet ne soit pas médical. Vésale opère donc une association entre Apollon et le médecin – c'est-à-dire lui-même, dont le nom commence précisément par un V –, entre Marsyas et l'écorché anatomique, entre les Muses et l'autorité qui a condamné à mort l'homme

sur lequel est pratiquée la dissection. En effet, celle-ci ne pouvait normalement se pratiquer que sur le corps de condamnés à mort.



Figure 5 : Lettrine représentant le mythe d'Apollon et Marsyas. Xylographie. 1543. Dans Vésale, *De Humani corporis fabrica*, Bâle, 1543.

Beauté, laideur et cruauté : De Ribera

De façon plus générale, enfin, la tendance de la peinture italienne de la seconde moitié du *Cinquecento* à faire la part belle au moment le plus cruel du mythe, à savoir l'écorchement de Marsyas, est également à mettre en parallèle avec les nouveaux développements théoriques autour de la question de la laideur qui caractérisent la *trattatistica d'arte* de l'époque.

En effet, chez les théoriciens de la Contre-Réforme, en particulier Gilio et Paleotti, la

¹³ Pour une étude approfondie de la lettrine, voir l'article d'Andrea Carlino signalé dans la bibliographie.

laideur artistique devient légitime et même nécessaire dans la peinture sacrée lorsque l'artiste doit représenter les vices, la Passion du Christ ou encore le martyr des saints, de sorte que les représentations soient conformes aux Saintes Écritures et qu'elles puissent frapper davantage l'imagination des fidèles, les édifier de façon plus efficace. Ainsi, dans son *Dialogo nel quale si ragiona degli errori, degli abusi de' pittori circa l'istorie* (1564), Gilio fustige tous ceux qui déploient leurs capacités artistiques au détriment de la vérité des Écritures :

Veggo Stefano lapidato senza pietre; Biagio intiero e bello nel'eculeo, senza sangue; Giacopo Apostolo senza pertiche in capo; Sebastiano senza frezze; Lorenzo ne la graticola non arso et incotto, ma bianco: non per altro, che l'arte nol comporta, e per mostrare i muscoli e le vene. Oh vanità vana, oh errore senza fine...¹⁴ (Gilio 88)

Saint Barthélémy l'écorché pourrait aisément s'insérer dans la liste des martyrs dressée par Gilio.

En outre, dans les traités artistiques de la fin du XVIe siècle, se met en place une articulation conceptuelle nouvelle entre beauté, laideur et cruauté, sous l'effet de la « redécouverte » depuis le milieu du siècle, par l'intermédiaire de traductions et de commentaires, de la *Poétique* d'Aristote. S'impose alors, dans les poétiques comme dans les traités artistiques qui sont très perméables à ces dernières, l'idée aristotélicienne selon laquelle une représentation de cadavres ou de bêtes sauvages peut être belle si la *mimésis* est réussie, c'est-à-dire si le plaisir intellectuel de la reconnaissance est au rendez-vous. La beauté est ainsi articulée avec la laideur et la cruauté. On se met à penser la beauté de l'artifice, du rendu artistique indépendamment du contenu, c'est-à-dire du thème qui est abordé. Ainsi peut-on lire chez Francesco Bocchi dans *Eccellenza del San Giorgio di Donatello* (1584) :

Non monta questo, che la figura sia strana o difforme e poco in sé stessa graziosa, ma si attende l'artificio senza più; il quale, se è fatto avvenente e con senno, si commenda grandemente e molto si apprezza.¹⁵ (Bocchi 84)

Dès lors, on ne saurait s'étonner que dans un autre traité écrit la même année par Raffaello Borghini, *Il Riposo*, l'écorchement de Marsyas soit qualifié de « beau spectacle » :

¹⁴ « Je vois Stéphane lapidé sans pierres ; Blaise entier et beau malgré l'aiguillon, sans sang ; l'apôtre Jacques sans massues sur la tête ; Sébastien sans flèches ; Laurent sur le gril non pas brûlé et cuit, mais blanc : uniquement parce que l'art ne le supporte pas et pour montrer les muscles et les veines. Oh ! Vanité vaine ! Oh ! Erreur sans fin... » (Il s'agit de notre traduction).

¹⁵ « Que la figure soit étrange ou difforme et peu gracieuse en soi, cela ne compte pas ; seul importe l'artifice, et rien d'autre, qui, s'il est réalisé de façon charmante et réfléchi, est grandement loué et est très apprécié. » (Il s'agit de notre traduction).

[...] dove si vede Apollo, che scortica Marsia et alcuni bei paesi; e per apparire quelli molto lontani, non avendo campo di fingere cosa alcuna se non in aria, vi ha fatto, sopra una nuvola le nove Muse come in atto di stare a vedere il bel spettacolo di Marsia.¹⁶ (Borghini 42)

Le mythe d'Apollon et Marsyas illustre de manière exemplaire cette articulation conceptuelle nouvelle entre beauté, laideur et cruauté. En effet, les hommes de lettres et les artistes du *Cinquecento* ont pu voir dans le combat entre Apollon et Marsyas le combat entre la beauté (Apollon est en effet le dieu de la beauté harmonieuse) et la laideur ou, pour reprendre des catégories nietzschéennes, de l'apollinien et du dionysiaque. Déjà dans les *Florides* d'Apulée, la confrontation entre le dieu et le satyre, qui incarne dans l'Antiquité l'Autre, le barbare par excellence, donnait lieu à une description en diptyque qui opposait de façon systématique tous les attributs de la laideur à ceux de la beauté. Marsyas raille la beauté efféminée d'Apollon et érige sa laideur en beauté :

Son fils Marsyas [...] cultiva l'art de la flûte : au demeurant, Phrygien barbare, à la figure bestiale, farouche, broussailleux, la barbe immonde, le corps couvert de piquants et de poils. Tel il osa, dit-on, (témérité sacrilège) se mesurer avec Apollon : le combat de la laideur et de la beauté, de la rusticité et du savoir, de la brute et du dieu. Minerve et les Muses, par ironie, assistèrent à la lutte en qualité de juges, voulant apparemment railler la barbarie du monstre, – et le punir aussi de sa stupidité. Mais Marsyas, et c'est à quoi l'on reconnaît les sots, ne comprit pas qu'on se moquait de lui ; et avant de souffler dans ses flûtes, il commença par débiter, en un jargon barbare, un certain nombre d'insanités sur lui-même et sur Apollon, louant sa chevelure ramenée en arrière, sa barbe sale, sa poitrine velue, son unique talent, celui de joueur de flûte, sa condition, celle d'un gueux. À Apollon, par contre, il reprochait, chose ridicule, les mérites opposés : sa chevelure vierge du fer, ses joues fraîches, ses membres lisses, la variété de ses talents, l'opulence de sa condition. « Et d'abord, disait-il, ses cheveux disposés en boucles et ses accroche-cœurs retombent sur son front et flottent sur ses tempes ; son corps est la grâce même ; ses membres sont éblouissants ; sa langue fatidique vaticine, à votre gré, soit en prose, soit en vers, avec une égale éloquence. Faut-il parler de son vêtement, finement tissé, moelleux au toucher, et où rayonne la pourpre ? de sa lyre, où l'or lance des éclairs, où l'ivoire met sa blancheur, et que constellent des pierres précieuses ? de la grâce savante de ses chansons ? Toutes ces séductions, disait-il, ne sont pas la parure de la vertu, mais

¹⁶ « [...] dans lequel on voit Apollon qui écorche Marsyas et quelques beaux paysages ; et pour faire apparaître ceux-ci très lointains, n'ayant pas la place de représenter quoi que ce soit excepté en l'air, il a représenté sur un nuage les neuf Muses en train de regarder le beau spectacle de Marsyas. » (Il s'agit de notre traduction).

l'accompagnement de la mollesse. » Et il étalait avec complaisance ses avantages extérieurs comme le comble de la beauté. Ce fut un éclat de rire parmi les Muses quand elles entendirent reprocher à Apollon ces méfaits d'un nouveau genre, dont un sage souhaiterait d'être accusé. Et notre joueur de flûte ayant eu le dessous dans la lutte, elles le laissèrent sur la place, écorché comme un ours à deux pieds, les chairs à nu et en lambeaux. (128-9)

L'idée qu'un combat entre la beauté par excellence et la laideur par excellence sous-tend le duel musical entre Apollon et Marsyas se retrouve au XVIe siècle, notamment dans le très célèbre traité de physiognomonie de Giovanni Battista Della Porta intitulé *De humana physiognomica* (1586). Ce dernier, dans son chapitre consacré aux poils, reprend l'opposition déjà thématifiée par Apulée entre la beauté d'un Apollon imberbe et la laideur d'un satyre hirsute :

Dopo detto de' capelli, diremo de' peli; e ragionaremo de' peli di tutto il corpo, poi delle parti. [...] Marsia fu di volto ferino e peloso; barbaro, crudele, che non di peli ma di spine pareva armato, come una bestia. Diede saggio della sua ignoranza e bestialità competendo con Apollo, lodandosi ch'era di chioma relicina, cioè rivolta in su, di barba squallida e di petto irsuto. Al contrario dislodava in Apolline quello che non era in lui: che era di chioma breve, di corpo liscio; e finalmente, combattendo con lui col suono, pagò il fio della sua bestial temerità.¹⁷ (Della Porta 434)

C'est sur cette relation – trouble, comme nous allons le voir – entre le parangon de la beauté et le parangon de la laideur que joue le tableau de De Ribera de 1637 conservé au musée de Capodimonte à Naples (**fig. 6**) et dont il existe une autre version, réalisée la même année, à Bruxelles (**fig. 7**)¹⁸.

Le thème de l'écorchement est un thème récurrent dans l'œuvre du « Spagnoletto » : outre les deux représentations du mythe d'Apollon et Marsyas, on compte également une dizaine de représentations de saint Barthélémy. Sur le tableau de Capodimonte, on distingue, dans un paysage

¹⁷ « Après avoir parlé des cheveux, nous parlerons des poils, et nous évoquerons les poils du corps tout entier, puis de ses parties. (...) Marsyas avait un visage de bête sauvage, poilu, barbare, cruel, qui paraissait armé non de poils mais d'épines, comme une bête. Il fit preuve d'ignorance et de bestialité en rivalisant avec Apollon, en se vantant d'avoir une chevelure qui partait en arrière, une barbe répugnante et une poitrine hirsute. À l'inverse, il méprisait en Apollon ce qu'il n'y avait pas en lui : car ce dernier avait des cheveux courts et un corps glabre. Et pour finir, en le défiant sur le terrain de la musique, il paya le prix de sa bestiale témérité. » (Il s'agit de notre traduction).

¹⁸ Pour plus d'informations sur De Ribera, voir l'ouvrage de Nicola Spinosa indiqué dans la bibliographie.



Figure 6 : DE RIBERA, Jusepe. *Apollon et Marsyas*. Huile sur toile. 1637. Museo nazionale di Capodimonte, Napoli.



Figure 7 : DE RIBERA, Jusepe. *Apollon et Marsyas*. Huile sur toile. 1637. Musées Royaux des Beaux-Arts, Bruxelles.

crépusculaire, un Apollon presque maniériste, couronné de laurier, totalement imberbe, à la peau très claire et dont l'expression du visage paraît comme « déconnectée » du supplice qu'il est en train d'infliger, et un Marsyas à la peau plus sombre, avec des pattes de bouc couvertes de poils, au visage barbu, caravagesque et dont les traits déformés ainsi que la bouche béante offrent le spectacle d'une insoutenable souffrance. Apollon est en train d'écorcher Marsyas : sa main gauche tire la peau de la patte gauche du satyre tandis que sa main droite plonge dans la plaie. Le couteau est planté dans l'écorce de l'arbre, juste au-dessus de la plaie. Mais cette plaie ouverte est décalée par rapport à la patte gauche du satyre : on a l'impression que le dieu fourrage dans l'écorce rouge de l'arbre (selon certaines sources, un pin, c'est-à-dire un arbre à l'écorce rouge). Il y a comme un transfert métaphorique de la peau de Marsyas vers l'écorce de l'arbre, qui suit la métaphore traditionnelle de la peau comme écorce, comme si, dans la version de Capodimonte et contrairement à celle de Bruxelles, De Ribera n'avait pas voulu pousser le réalisme et la cruauté de l'écorchement jusqu'au bout. Le satyre est allongé sur le dos, les pattes en l'air, attaché à l'arbre par des liens ; il est traversé par une diagonale qui va de la lyre de bras à terre dans la partie inférieure gauche à l'*aulos* suspendu à une branche dans la partie supérieure droite et au groupe de trois satyres qui présentent trois réactions différentes, qui vont de la douleur à la mélancolie, devant le supplice auquel le bourreau soumet leur compagnon.

Marsyas est ici traité comme un martyr chrétien : sa position christique et sa tête renversée rappellent non pas tant saint Barthélémy que la *Crucifixion de saint Pierre* de Michel-Ange dans la chapelle Pauline. La pierre angulaire, que l'on trouve dans la partie inférieure droite de la version de Capodimonte comme de celle de Bruxelles, contribue également à faire de Marsyas une figure chrétienne.

Deux éléments posent néanmoins problème. D'une part, la position très rapprochée des deux protagonistes : le genou droit d'Apollon touche presque le flanc gauche du satyre, son genou gauche est au niveau de la cuisse gauche de Marsyas, sa main droite plonge dans la plaie et son bras gauche est caché, peut-être par la patte gauche de la victime. On a l'impression qu'Apollon s'apprête à « chevaucher » son « partenaire ». Et d'autre part, l'in vraisemblance de la chlamyde d'Apollon.

Pour dissiper ce double problème, il faut analyser plus précisément la relation nouée entre le dieu de la beauté harmonieuse et le parangon de la laideur. Stéphane Dumas rappelle d'ailleurs un certain nombre de sources gréco-latines qui insistent sur l'ambiguïté des liens qui unissent les deux personnages : Marsyas ne représente pas seulement l'Autre pour Apollon, mais est en même temps l'incarnation du Même. La version de Diodore de Sicile au livre III de la *Bibliothèque historique* est particulièrement intéressante de ce point de vue. Pris d'un repentir après avoir écorché le satyre, Apollon aurait cassé sa cithare :

Marsyas eut le dessous, et Apollon, que la querelle avait passablement irrité, écorcha vif le vaincu. Mais rapidement pris de repentir et affligé de ce qu'il avait fait, il rompit les cordes de sa cithare et détruisit le type d'harmonie qu'il avait découvert. (92)

Par ailleurs, notamment dans la traduction d'Anguillara, Apollon aurait apprécié la musique de Marsyas et tenté de dissuader le satyre de le défier :

Quanto ad Apollo il suon di Marsia aggrada,
Tanto gli spiace il suo soverchio orgoglio.
[...] Non vorrei dal tuo orgoglio esser costretto
Far perir l'arte tua, ch'al mondo è sola [...].¹⁹ (Dell'Anguillara 102)

La relation qui unit Apollon et Marsyas est donc aussi une relation du Même au Même, ce que confirment les sources comme la disposition des figures dans le tableau de De Ribera lui-même. En effet, le dieu de la beauté semble contempler le satyre comme s'il s'agissait de sa propre image reflétée dans l'eau. On remarque tout un jeu de lignes parallèles : l'avant-bras droit d'Apollon renvoie au bras droit de Marsyas, son bras droit renvoie au bras gauche du satyre, les genoux de l'un renvoient aux genoux de l'autre. Comme Narcisse, ou mieux, comme Athéna contemplant son reflet dans l'eau d'un lac de Phrygie après avoir été moquée par les dieux de l'Olympe. Or, si la déesse, qui s'était rendue compte qu'en jouant de la flûte son visage se déformait et prenait le masque de la Gorgone Méduse²⁰, avait abandonné et maudit l'instrument, Apollon, quant à lui, semble voir en Marsyas un autre lui-même. Le parangon de la beauté se reconnaît dans le parangon de la laideur, et pousse l'identification jusqu'à se mettre littéralement dans la peau de ce dernier. En effet, à propos de la version de Bruxelles, dans laquelle existe un véritable *continuum* chromatique entre la couleur de la peau de Marsyas, retournée comme un gant, et la chlamyde dont se pare le dieu, Stéphane Dumas écrit :

Ce peintre de la peau dans tous ses états nous propose peut-être parmi les premières représentations véritablement modernes du mythe de Marsyas. Ces versions dénotent un retournement de la lecture du récit mythique. L'enveloppe corporelle dépouillée, bonne à être mise au rebut en tant que reste d'une nature frustrée, devient à travers l'art, c'est-à-dire à

¹⁹ « La musique de Marsyas plaît à Apollon / Autant que lui déplait son orgueil démesuré. / [...] Je ne voudrais pas par ton orgueil être obligé / De faire périr ton art, qui est unique en ce monde. » (Il s'agit de notre traduction)

²⁰ Jean-Pierre Vernant : « Mais à jouer la Gorgone criarde, on risque de la devenir – d'autant que cette *mimesis* n'est pas simple imitation, mais un « mime » authentique, une façon d'entrer dans la peau d'un personnage qu'on simule, de prendre son masque. » (cité chez Dumas 64)

travers son déploiement par Apollon, une surface d'inscription pour la conscience et une peau de rêve. (179)

Dans les deux versions d'Apollon et Marsyas par De Ribera, le dieu de la beauté harmonieuse a littéralement eu la peau de l'être laid par antonomase, dont à présent il se revêt ; Apollon a arraché Marsyas à lui-même (selon le texte ovidien²¹) pour pouvoir se couler en lui, offrant ainsi au spectateur un parfait exemple visuel de la *discordia concors* entre les concepts de beauté et de laideur que les traités artistiques de la fin du XVIe siècle avaient commencé à explorer.

Conclusion

La fortune iconographique de l'épisode de l'écorchement de Marsyas dans la peinture italienne du XVIe et du début du XVIIe siècles s'explique donc par quatre raisons qui ne pèsent néanmoins pas de la même manière sur tous les artistes : la Contre-Réforme et sa lecture morale du mythe ; la relecture néo-platonicienne ; le développement de la science anatomique ; enfin, une interrogation dans les traités artistiques sur la place de la laideur. Plus globalement, le succès de ce thème auprès des artistes est dû au fait que, toujours, il propose une articulation entre beauté et laideur : dans la lecture allégorique de la Contre-Réforme, l'écorchement sanctionne la laideur morale du satyre ; dans la lecture symbolique néo-platonicienne, l'écorchement permet de libérer l'âme belle d'un corps laid ; la science anatomique a recours à un acte laid et dévoile l'informe pour accroître la connaissance et donner aux artistes et aux théoriciens de l'art des règles pour bien dessiner ; enfin, le jeu autour du couple formé par Apollon et Marsyas permet aux artistes, en particulier De Ribera, d'articuler visuellement les concepts artistiques de beauté et de laideur.

²¹ « Quid me mihi detrahis ? » (Ovide, *Métamorphoses*, VI, v. 385)

OUVRAGES CITÉS

- ALBERTI, Leon Battista. *De la peinture (De Pictura)*. Trad. par Jean Louis Schefer. Paris : Macula, 1992.
- APULEE. *Apologie. Florides*. Trad. par Paul Vallette. Paris : les Belles Lettres, 1960.
- BOCCHI, Francesco. *Eccellenza della statua di san Giorgio*. Firenze, appreso Giorgio Marescotti, 1584.
- BORGHINI, Raffaello. *Il Riposo*. Firenze, Michele Nestenus e Francesco Moücke, 1730.
- CARLINO, Andrea. « Marsia, Sant'Antonio ed altri indizi: il corpo punito e la dissezione tra quattro e cinquecento », in *Le Corps à la Renaissance. Actes du XXXe colloque de Tours*. Eds. J. Ceard & M.M. Fontaine & J.C. Margolin. Paris, 1990. 129-138.
- CHENAULT PORTER, Jeanne. « Ribera's assimilation of a Silenus ». *Paragone* 255 (1979) : 41-54.
- DELL'ANGUILLARA, Giovanni Andrea. *Le Metamorfosi di Ovidio*. Venezia : appreso Francesco de' Franceschi Senese, 1569.
- DELLA PORTA, Giovanni Battista. *A cura di Mario Ciognani*. Parma : Ugo Guanda Editore, 1988.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ouvrir Vénus. Nudité, rêve, cruauté*. Paris : Gallimard, 1999.
- DIODORE DE SICILE. *Bibliothèque historique, livre III*. Trad. par Bibiane Bommelaer. Paris : les Belles Lettres, 1989.
- DOLCE, Ludovico. *Le Trasformazioni*. Venezia : appreso Gabriel Giolito de' Ferrari, 1553.
- DUMAS, Stéphane. *Les Peaux créatrices. Esthétique de la sécrétion*. Paris : Klincksieck, 2014.
- GENTILI, Augusto. *Da Tiziano a Tiziano. Mito e allegoria nella cultura veneziana del Cinquecento*. Roma : Bulzoni Editore, 1998.
- GILIO, Giovanni Andrea. *Dialogo nel quale si ragiona degli errori, degli abusi de' pittori circa l'istorie*. Camerino : per Antonio Gioioso, 1564.
- GUTHMÜLLER, Bodo. « Seguire la strada de' moderni. Sulle traduzioni cinquecentesche delle *Metamorfosi* di Ovidio », in Gian Mario Anselmi & Marta Guerra (a cura di), *Le Metamorfosi di Ovidio nella letteratura tra medioevo e Rinascimento*. Bologna : Gedit Edizioni, 2006. 151-164.
- LAVOCAT, Françoise. *La Syrinx au bûcher. Pan et les satyres à la Renaissance et à l'âge baroque*. Genève : Droz, 2005.
- LOMAZZO, Giovanni Paolo. *Idea del tempio della pittura*. Milano : per Paolo Gottardo Ponto, 1590.
- PLATON. *Le Banquet. Phèdre*. Trad. par Emile Chambry. Paris : Flammarion, 1992.
- SPINOSA, Nicola. *Ribera. L'opera completa*. Napoli : Electa Napoli, 2003.
- VERNANT, Jean-Pierre. *La Mort dans les yeux. Figures de l'autre en Grèce ancienne*. 1985. Paris : Arthème Fayard / Pluriel, 2010.
- WYSS, Edith. *The Myth of Apollo and Marsyas in the Art of the Italian Renaissance. An Inquiry into the Meaning of Images*. Newark : University of Delaware Press, 1996.

ILLUSTRATIONS

- Figure 1 : *Apollon et Marsyas*. Xylographie. 1497. Dans *Ovidio Methamorphoseos vulgare*, Venezia, 1497, f. 49v.
- Figure 2 : *Apollon et Marsyas*. Xylographie. 1522. Dans *Tutti gli libri de Ovidio Metamorphoseos tradutti dal litteral in verso vulgar con le sue allegorie in prose*, Venezia, 1522, f. 13v.
- Figure 3 : RUSCONI, Giovanni Antonio. *Apollon écorche Marsyas*. Xylographie. 1553. Dans *Le Trasformazioni di m. Lodovico Dolce di novo ristampate e da lui ricorrette et in diversi luoghi ampliate con la tavola delle favole*, Venetia, 1553, f. 66v.
- Figure 4 : VECELLIO, Titien. *Le supplice de Marsyas*. Huile sur toile. 1570-1576. Palais de l'Archevêché, Kromêríz (République tchèque).
- Figure 5 : *Lettrine représentant le mythe d'Apollon et Marsyas*. Xylographie. 1543. Dans Vésale, *De Humani corporis fabrica*, Bâle, 1543.
- Figure 6 : DE RIBERA, Jusepe. *Apollon et Marsyas*. Huile sur toile. 1637. Museo nazionale di Capodimonte, Napoli.
- Figure 7 : DE RIBERA, Jusepe. *Apollon et Marsyas*. Huile sur toile. 1637. Musées Royaux des Beaux-Arts, Bruxelles.