

Marianne Besseyre, Pierre-Yves Le Pogam et Florian Meunier (dir.)

L'animal symbole

Éditions du Comité des travaux historiques et scientifiques

L'homme-animal : hybridité et monstruosité dans l'iconographie des vases grecs

François Boudin

DOI : 10.4000/books.cths.5044

Éditeur : Éditions du Comité des travaux historiques et scientifiques

Lieu d'édition : Paris

Année d'édition : 2019

Date de mise en ligne : 30 avril 2019

Collection : Actes des congrès nationaux des sociétés historiques et scientifiques

EAN électronique : 9782735508839



<http://books.openedition.org>

Référence électronique

BOUDIN, François. *L'homme-animal : hybridité et monstruosité dans l'iconographie des vases grecs* In : *L'animal symbole* [en ligne]. Paris : Éditions du Comité des travaux historiques et scientifiques, 2019 (généralisé le 08 septembre 2023). Disponible sur Internet : <<http://books.openedition.org/cths/5044>>. ISBN : 9782735508839. DOI : <https://doi.org/10.4000/books.cths.5044>.

Ce document a été généré automatiquement le 8 septembre 2023.

L'homme-animal : hybridité et monstruosité dans l'iconographie des vases grecs

François Boudin

- 1 Les monstres interviennent le plus souvent dans un temps mythique, celui du *mûthos*, le récit légendaire transmis par les poètes. En Grèce, le monstre s'inscrit dans ce discours particulier. Dans la mythologie grecque, l'hybridité représente la forme la plus visible de la monstruosité. Les Grecs ne possèdent pas de mots dans leur langue qui puisse rendre compte de l'hybridité. Pour cela, ils utilisent différents mots composés tels *diphuês*¹ (d'une double nature), *dimorphos*² (d'une double forme) ou *mixothêr* (à moitié une bête sauvage)³.
- 2 Ces hybrides constituent une famille particulièrement importante de monstres mythologiques. Ils ont souvent une histoire. Ils sont parfois le fruit d'une transgression sexuelle entre l'homme et l'animal ou bien furent créés lorsque le monde n'était pas encore structuré par les dieux. Leur présence montre qu'il existe toujours le risque d'un retour au chaos originel. Ils marquent ce désordre des origines et leur existence est un constant rappel du fait que celui-ci peut encore revenir.
- 3 À travers textes et images se dresse toute une histoire de la monstruosité et de ses représentations. Dans le cadre de cet article, les images que nous ont laissées les peintres sur les vases grecs, plus d'une centaine de milliers, constituent une source de documentation importante et incontournable. Avec quelques exemples présentés ici, nous verrons comment les Grecs ont transcrit les récits des poètes par l'image pour leur donner une réalité palpable, et quelle part fut laissée à leur imagination, celle-ci se concrétisant parfois par des images d'hybrides inconnus de nos sources écrites.

Les hybrides simples

- 4 Les centaures sont les hybrides les plus anciennement représentés sur les vases grecs mais ce sont aussi les plus nombreux. Apparus dès le VIII^e siècle av. J.-C., ils ont la

particularité de bénéficier d'une imagerie plus complexe que celle des autres hybrides. En effet, les centaures constituent une race entière composée de personnalités différentes tels Chiron, Pholos ou Nessos pour les plus connus, et non un unique individu. Le peintre se trouve donc devant un problème inédit, à savoir comment représenter la monstruosité des centaures tout en montrant les valeurs morales qui en caractérisent certains.

Les centaures « sauvages »

- 5 Nous ne possédons pas de description des centaures chez Homère qui utilise des périphrases pour en parler : monstres velus ou monstres de la montagne⁴. Sur une hydrie proto-attique datée du début du VII^e siècle av. J.-C., nous avons deux centaures sur une face du vase⁵ (fig. 1). Les deux hybrides sont représentés de manière très géométrique. Ils avancent vers la droite, ressemblent à des hommes au corps épais et grossier, avec des jambes humaines, mais sur leur corps est collé celui, plus fin, d'un quadrupède. Sur les deux corps sont rattachées des sortes d'ailes très primitives qui pourraient nous inciter à y voir des espèces de sphinx ou de sirènes. Seulement leur faciès est celui d'un homme et rien n'est sûr pour identifier comme « ailes » les grands traits qui dessinent des formes géométriques. Le visage est très sommaire avec une tête et un œil énorme qui occupe près de la moitié du visage. La morphologie humaine du centaure nous conforte dans l'hypothèse selon laquelle ces derniers représenteraient globalement la monstruosité à une haute époque. L'arrière-train chevalin est la plus ancienne figuration des centaures, mais aussi de la monstruosité en général. Rapidement, en moins d'un siècle, les centaures perdent cette caractéristique physique pour se métamorphoser en chevaux à tronc humain.

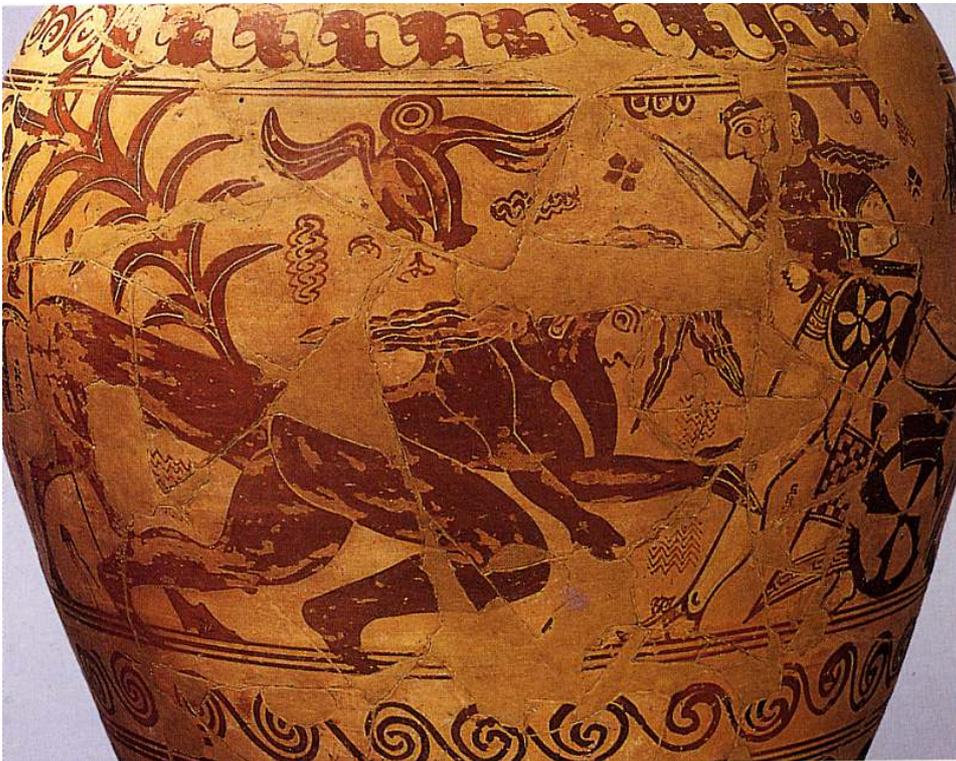
Fig. 1. - Centaures.



D'après LIMC, *Kentauroi, Kentaurides*. Musée National, Athènes.

- 6 L'aventure du centaure Nessos contre Héraclès est l'une des légendes les plus populaires de l'art grec⁶. Un vase proto-attique du milieu du VII^e siècle offre une figuration de ce combat⁷ (fig. 2). Comme sur de nombreuses images anciennes de centaures, il a un corps humain, porte une longue barbe et des cheveux très longs. Il se penche vers l'avant comme un suppliant⁸ ou comme s'il était frappé d'un coup d'épée. Celle-ci est tenue par le personnage de droite. C'est un guerrier qui se tient devant un char sur lequel figure une femme. L'homme n'a pas d'attributs particuliers. Il est vêtu d'une tunique courte, il a les cheveux bouclés et une barbe. Nous reconnaissons dans cette scène Héraclès face à Nessos. La chouette, animal emblématique d'Athéna semble protéger le héros. Le combat d'Héraclès contre Nessos avec son épée est une tradition très répandue dans l'art attique depuis les premières images sur ce thème⁹.

Fig. 2. - Nessos.



D'après J. M. Padgett, *Centaur's smile*. Metropolitan Museum, New York.

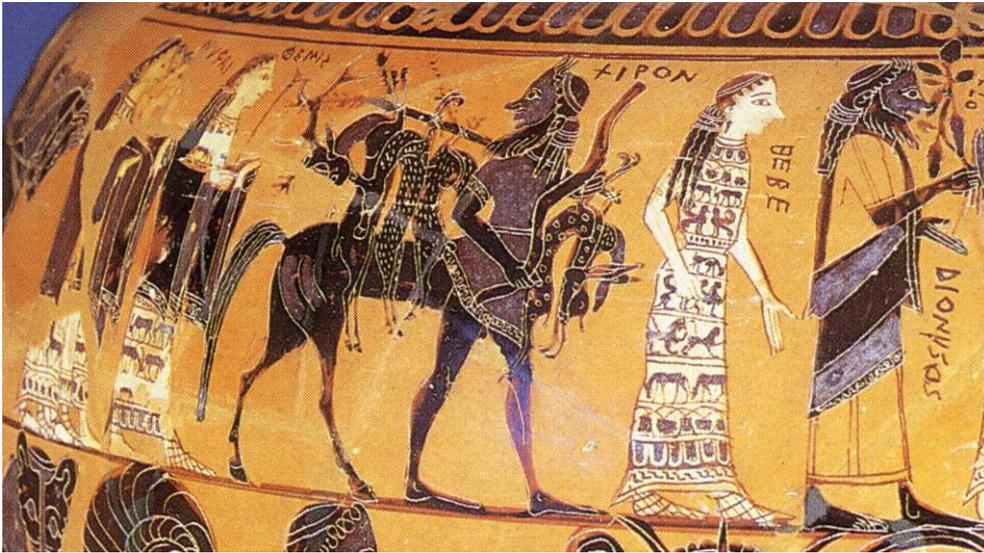
- 7 Mais très rapidement, le centaure perd ses caractéristiques originelles pour atteindre une image plus « classique », à savoir un corps chevalin, des oreilles animales, une barbe hirsute qui correspondent mieux à l'image des centaures qualifiés de « sauvages »¹⁰.

Les « bons » centaures

- 8 Les « bons » centaures que sont Chiron et Pholos sont les amis de l'humanité, et les peintres de vases vont essayer par divers moyens de rendre cet aspect. L'application du terme « bon » centaure à Chiron et Pholos transparait dans toutes nos sources anciennes. Leur attitude d'hospitalité qui les différencie de leurs congénères fait d'eux des créatures monstrueuses uniquement dans leur forme. Leur filiation, distincte

également de celle des autres hybrides, est aussi un signe de cette différence. Ils brouillent toutes les catégories et les frontières entre l'animalité, l'humanité et la divinité. Ainsi Chiron est un immortel. Les peintres ont tenté de produire une image d'eux qui correspondait à cette réalité tout en conservant leurs caractéristiques physiques principales. Chiron et Pholos se placent donc à part et l'iconographie rend compte de cette différence. Les peintres ont humanisé autant qu'ils le pouvaient leurs traits. Leur faciès est souvent différent de celui des autres centaures mais, aussi et surtout, les peintres ont repris cette idée d'un corps humain auquel est « collé » un corps de cheval. Chiron est le plus célèbre. Il apparaît sur les vases grecs de façon récurrente à partir du début du VI^e siècle av. J.-C.¹¹ comme participant au mariage de Pélée et Thétis. Sophilos¹² a imaginé cette scène (fig. 3) racontée par Pindare.

Fig. 3. - Chiron.



D'après D. Williams, *Greek vases*. Musée National, Athènes.

- 9 Le peintre est un artiste du début du VI^e siècle, le premier dont nous connaissons le nom par une signature de vase. Il a utilisé un vase d'assez grandes dimensions, un dinos, sur lequel il a déroulé tout le cortège nuptial dans une longue bande horizontale¹³ : nous assistons à la procession du mariage. Tous les participants de ces noces sont nommés et la procession se déroule selon un ordre bien établi : les personnages les plus importants cheminant en char, tandis que les autres suivent à pied. Iris ouvre la marche des divinités, suivie de différentes déesses, puis de Chiron.
- 10 Le centaure est vêtu d'une tunique courte. Celle-ci couvre son corps humain qui est rattaché à celui du cheval. Sur ce vase, ses jambes antérieures sont humaines et son arrière-train est celui d'un cheval. Hormis ce « détail », Chiron se différencie peu des autres personnages. C'est un homme barbu, à la barbe longue et drue, portant également des cheveux longs retenus par un bandeau. Les oreilles du centaure sont parfaitement humaines. Ces particularités anatomiques marquent sa distinction par rapport aux autres centaures.
- 11 Le centaure porte une branche sur laquelle sont suspendus des animaux sauvages : lièvres et daims. Cette branche a une double fonction. Elle rappelle le rapport étroit qu'entretient le Centaure avec le monde sauvage auquel il appartient, mais aussi et

surtout elle rappelle sa fonction d'éducateur¹⁴. Chiron est aussi un chasseur¹⁵ et la branche avec des animaux est un attribut de Chiron permettant de l'identifier¹⁶. Il a une apparence très humaine qu'il ne perdra quasiment jamais dans les décennies à venir. Les codes iconographiques qui permettent de l'identifier sont donc clairement mis en place bien avant le début du VI^e siècle av. J.-C. Sa présence dans un tel cortège s'explique parce qu'il est l'ami de Pélée, mais sa présence peut également avoir une autre fonction. Dans cette procession où nous ne trouvons que des divinités de l'Olympe, est présent un mortel, Pélée. Chiron qui appartient aux deux mondes, celui des dieux et des hommes, ferait ainsi la transition entre ces deux univers. Sa nature mixte suggère le rapprochement entre les hommes et les dieux à travers ce mariage¹⁷.

- 12 Plus d'un siècle plus tard, le peintre d'Eupolis¹⁸ (fig. 4) peint le centaure avec une femme à ses côtés et une autre derrière eux¹⁹ vêtue d'un chiton et d'un himation, tenant deux torches dans ses mains. Ces torches rappellent celles des scènes nuptiales comme sur le vase contemporain du peintre de Copenhague où nous assistons à la procession du mariage de Thétis et Pélée²⁰. Si Philyra tient les torches nuptiales, cela signifie que le personnage qui se tient aux côtés du centaure est Chariclô, sa femme. Celle-ci est vêtue comme la femme de gauche, mais son manteau est posé sur sa tête en partie cachée. Le centaure qui se retourne a sa main posée sur son épaule et l'accompagne par son geste. Toute la scène est empreinte de calme et de sérénité. Le centaure avance d'un pas très lent. Chiron est ici très différent des images sur les vases de la même époque. La barbe et la chevelure du centaure ne sont pas taillées et lui donnent un air plus sauvage que sur les autres vases contemporains. Le peintre n'a pas jugé utile de nous montrer ses oreilles sous cette épaisse chevelure. Dans sa main gauche, il tient une branche d'arbre, tel un bâton et non sur son épaule. Une peau de bête est jetée sur celle-ci et pend sur son bras gauche, ne cachant que partiellement le raccord entre les parties animales et humaines du centaure. Contrairement aux autres images, ses jambes sont celles d'un cheval. Nous n'avons donc plus une figuration verticale mais horizontale du centaure, celle où la partie animale est la plus importante, comme pour les autres centaures.

Fig. 4. - Chiron et Chariclô.



D'après J. M. Padgett, *Centaur's smile*. Collection privée, New York.

- 13 Quelques imagiers ont tenté de représenter Pholos comme Chiron mais un problème d'identification pouvait se poser et, même si les deux centaures se ressemblent, ils sont très différents dans leur fonction. Il faut donc les montrer différemment. Pholos conserve ainsi des caractéristiques physiques de ses congénères alors que d'autres sont atténuées.
- 14 La scène du peintre d'Antiménès²¹ (fig. 5) met en scène l'accueil d'Héraclès par le centaure. Pholos est à gauche de l'image avec seulement le haut du corps humain, il ressemble donc plus à ses congénères qu'à Chiron²². Ses cheveux sont plus longs ainsi que sa barbe. Il a des oreilles animales. Le héros et le centaure se saluent en se serrant la main. Pholos tient une branche sur laquelle sont attachés deux lièvres. Une biche est à ses pieds. Derrière Héraclès, Hermès est assis sur un rocher et il regarde la scène. Ici, cet avant-train chevalin marque sa différence par rapport à Chiron. Dans cette scène nous pouvons noter l'absence d'éléments annexes qui identifient le centaure, tel le pithos, source de tous ses malheurs et de sa mort. Toute allusion à la centaumachie est ici gommée par le peintre qui focalise l'attention du lecteur sur la poignée de main des deux personnages. Pholos est très fortement humanisé. Héraclès, représenté sans sa peau de lion qui lui donne un aspect « sauvage », paraît plus humain également.

Fig. 5. - Héraclès et Pholos.



D'après *Corpus vasorum antiquorum*. British Museum, Londres.

- 15 Le héros est souvent secondé par Athéna ou Hermès, mais les deux divinités ont souvent une fonction dans l'image. Athéna protège ou seconde Héraclès dans ses exploits tandis qu'Hermès accompagne le héros dans ses pérégrinations et lui sert de guide. Héraclès rencontre Pholos alors qu'il poursuit le sanglier d'Érymanthe. Hermès le guide dans cette poursuite qui dure un an et c'est lui qui amène le héros chez Pholos où il se repose avant de reprendre sa route.

Le Minotaure

- 16 Contrairement aux nombreux monstres de la mythologie, le Minotaure naît dans un espace civilisé et non un espace extérieur. Par sa présence au cœur de la cité, il apporte la sauvagerie à l'intérieur de la ville, ce qui est dangereux²³. Le Minotaure symbolise la bestialité de l'adultère de Pasiphaé qui est aussi une transgression entre les hommes et les animaux, ce qui dérange l'ordre cosmique.
- 17 Sur une amphore datée du milieu du VI^e siècle av. J.-C., le peintre Lydos a repris la scène du combat final avec Thésée et des spectateurs²⁴ (fig. 6). De chaque côté des adversaires se trouvent deux personnages qui entourent les combattants et regardent l'affrontement. Thésée est à gauche, vêtu d'une tunique. Le héros, imberbe, tient le bras droit du monstre et lui enfonce son épée au niveau du cou. Le Minotaure, dont la tête est de profil, s'écroule au sol sous le coup d'épée, son genou droit touchant presque le bord inférieur de l'image. De sa main droite, que tient Thésée, il brandit une pierre, inutile car le héros l'empêche de s'en servir. Le monstre hybride est nu, mais il est couvert de poils ; des incisions qui représentent ceux-ci couvrent tout son corps et sa tête. Pour accentuer l'aspect sauvage que lui donne cette pilosité, le Minotaure est pourvu d'une queue²⁵. Ces deux éléments iconographiques se retrouvent par la suite

dans la plupart des représentations du Minotaure et vont permettre aux différents artistes de souligner l'aspect sauvage du monstre. La pilosité, bien que rare chez les bovidés, se retrouve sur plusieurs autres créatures liées au monde animal²⁶. Elle apparaît surtout sur des animaux sauvages, plus rarement sur des animaux domestiques et elle fut employée par les peintres pour souligner la sauvagerie des monstres mythologiques.

Fig. 6. - Thésée et le Minotaure.



D'après D. von Bothmer, *The Amasis Painter*. British Museum, Londres.

- 18 La violence des images à figures rouges est caractéristique. Les peintres montrent la force, le sang, ce qui est l'inverse du sacrifice dans lequel on ne montre jamais l'acte de tuer. Mais le Minotaure est l'anti-bovin. On peut donc montrer cette violence, presque sacrificielle que l'on ne représente pas habituellement sur les vases.

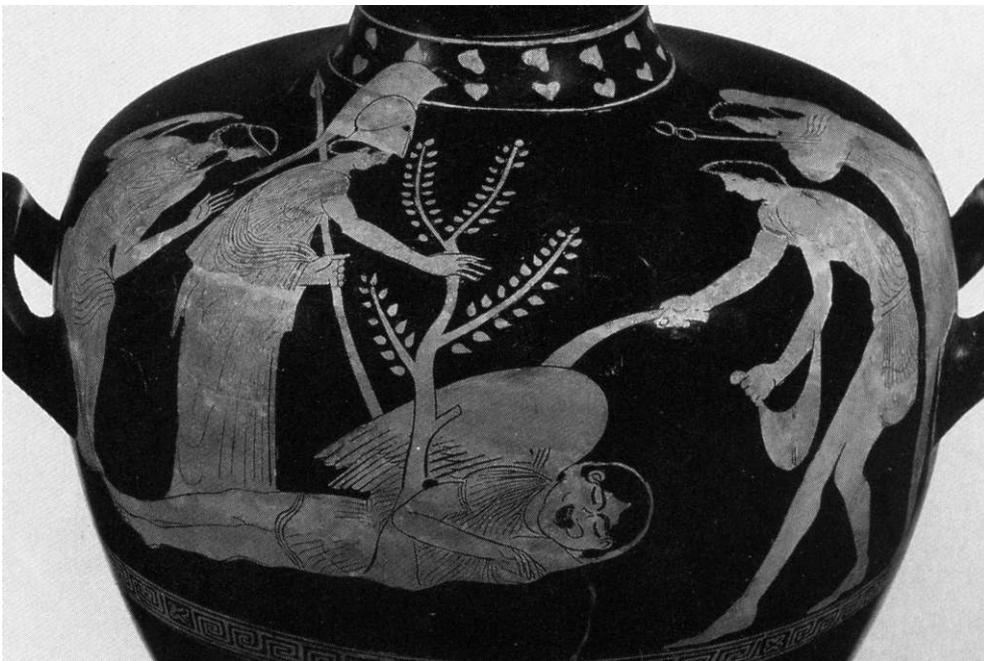
Les hybrides multiples

Les Gorgones

- 19 Les Gorgones, et plus particulièrement Méduse, sont des monstres multiples dont les peintres, et avant eux les sculpteurs, ont visualisé toute l'horreur de leur forme en combinant différents animaux et en rendant leur pouvoir mortifère par la facialité de leur visage. Dents de sanglier, barbe, visage féminin, cheveux de serpents, ailes d'oiseaux, corps de cheval²⁷ combinent animaux divers et antinomie masculin/féminin.
- 20 Sur un stamnos, le peintre de Nausicaa²⁸ (fig. 7) a utilisé des éléments connus auxquels il en a ajouté d'autres. De gauche à droite de cette scène nous avons un homme barbu assis sur un rocher, Athéna, Méduse endormie, Persée et Hermès. La composition du

peintre de Nausicaa est originale pour plusieurs raisons. Persée y apparaît hors de tout élément iconographique qui permette de l'identifier : pas de casque ou de chapeau, ni de bottes ailées. Il tient une arme dans sa main droite et sa sacoche de la main gauche. L'action se déroule avant la mort de Méduse puisque le héros, courbé comme pour ne pas faire de bruit, se dirige vers Méduse. Nous sommes quelques instants avant le coup fatal. Si Athéna et Hermès ne surprennent guère par leur présence, le personnage à gauche est beaucoup plus problématique. En effet, cet homme assis sur un rocher semble faire un mouvement d'étonnement en direction de l'action. Sa présence n'étant attestée par aucune de nos sources littéraires, il convient alors d'émettre l'hypothèse d'un personnage ajouté par le peintre, soit pour équilibrer sa composition (il répond à Hermès à l'extrême droite) soit pour mettre en scène un autre intervenant de l'histoire : Atlas ou Polydectès qui vont subir le terrible pouvoir de la tête de Méduse²⁹.

Fig. 7. - Persée et Méduse.



D'après J. Boardman, *ARFV*². Museum of Fine Arts, Richmond.

- 21 Cependant, l'élément le plus original de l'image est sans doute le fait que Persée s'approche de Méduse sans détourner la tête. Alors qu'il s'agit d'une constante dans l'iconographie, due à l'interdit visuel à propos de Méduse, le peintre n'a pas respecté ce modèle de l'image. En se penchant vers sa victime, le jeune héros la regarde. L'interdit visuel est néanmoins fortement atténué par la quasi-absence de tout élément monstrueux dans la figuration de Méduse. Celle-ci est montrée comme une femme ailée, dormant, les yeux fermés neutralisant son pouvoir. Il n'y a donc pas croisement des regards et donc dangerosité malgré la facialité. Méduse est ainsi vulnérable et cela est accentué par sa figuration en belle jeune fille. Hormis une langue pendante et un visage légèrement grimaçant aux dents non apparentes, le visage n'est guère monstrueux³⁰.
- 22 La Gorgone, comme tous les hybrides, dérange un esprit grec car elle symbolise – ou permet de penser – le désordre de la nature avec ses transgressions diverses. Pour rendre la monstruosité, les artistes brouillent toutes les catégories : bestiales et

humaines. La Gorgone apparaît comme un mélange d'humanité et d'animalité et de sexe mâle et femelle. La Gorgone joue sur toutes les transgressions, mais aussi sur les antinomies : elle est jeune/vieille, belle/laide, masculine/féminine, humaine/bestiale, mortelle/immortelle. Elle représente une forme de quintessence du mal. Les hommes ne peuvent soutenir son regard qui constitue le paroxysme de la malfaisance.

Typhée

- 23 Le vase chalcidien à figures noires du musée de Munich, daté des années 540 av. J.-C. (fig. 8), est l'image la plus emblématique du conflit qui oppose Zeus à Typhée³¹. Le peintre des Inscriptions y a clairement identifié au moins l'un des combattants en le nommant ; le souverain des dieux a son nom inscrit devant son visage. Le peintre l'a représenté sous les traits d'un homme barbu aux cheveux longs et bouclés. Couvert d'une chlamyde, il tient la foudre de sa main droite qu'il brandit en direction de Typhée. La jambe gauche est pliée en avant, dans un mouvement volontaire en direction du monstre.

Fig. 8 - Zeus et Typhée.



D'après P. E. Arias, *A history of Greek vase painting*. Museum Antiker Kleinkunst, Munich.

- 24 Typhée lui fait face. C'est un monstre au sens iconographique du terme, il concentre en lui tous les éléments du monstrueux qu'utilisent les peintres grecs pour visualiser l'innommable. Typhée a un corps humain, couvert d'une tunique. La tête du monstre ressemble à celle des centaures, car le peintre a utilisé les mêmes éléments iconographiques qui servent à montrer la sauvagerie : les traits du visage sont plus grossiers que ceux de Zeus, la barbe est longue ainsi que les cheveux et ses oreilles pointues ressemblent à celles des animaux. Deux grandes ailes à écailles rouges et noires, et à plumes de mêmes couleurs, couvrent son dos. Au buste humain se rattachent deux jambes anguipèdes sinueuses sur lesquelles repose le corps du monstre. Il tient ses deux mains devant lui mais ne semble pas tenir une arme quelconque. Toutefois, il ne paraît pas apeuré par Zeus et ne montre aucun signe

d'hostilité ou de défense. À l'inverse de Zeus, dont la chlamyde est rouge, Typhée nous apparaît dans une grande diversité de couleurs. En effet, cheveux et barbe du monstre sont rouges tandis que sa tunique est rehaussée de blanc. Mais ce sont ses ailes où alternent les rangées d'écailles et de plumes rouges et noires qui suggèrent la profusion morphologique du monstre. De même, les jambes anguipèdes montrent un souci de réalisme, non seulement dans le dessin des anneaux, mais également dans l'alternance des couleurs. Face à un Zeus bicolore, la succession des couleurs de Typhée marque non seulement sa différence morphologique mais nous donne aussi une vision de la multiplicité de Typhée, ce qui le rend d'autant plus inquiétant.

- 25 Sur cette hydrie, le monstre compte uniquement sur sa morphologie hybride, multiple et gigantesque pour soutenir l'assaut de Zeus, un assaut qui semble toutefois prendre au dépourvu le monstre.

Construction d'images

Hommes transformés par Circé

- 26 L'épisode de Circé est rapporté dans le chant X de l'*Odyssée*. Après avoir échappé aux Lestrygons, Ulysse aborde sur une île et sépare ses compagnons en deux groupes pour reconnaître le terrain et ses ressources³². Euryloque part avec le premier groupe et se retrouve face à la maison de Circé entourée de lions et de loups dociles. Là, ils boivent un breuvage magique et d'un coup de sa baguette, Circé les transforme en porcs³³.
- 27 Nous avons plusieurs vases montrant les hommes d'Ulysse transformés en pourceaux par la magicienne. Le mythe est aussi populaire dans la figure noire que dans la figure rouge mais ce n'est pas un thème majeur de l'iconographie. Les peintres représentent souvent un homme avec une tête de sanglier ou de porc et une femme tenant une baguette ou un bâton. C'est le moment où Circé les frappe de cette baguette et, sous l'action de son *pharmakon*, ils se transforment en porcs. Les peintres ont innové en introduisant des animaux qui ne sont pas mentionnés par Homère. C'est le cas par exemple chez le peintre du Polyphème de Boston³⁴ (fig. 9) qui représente plusieurs animaux. Un tel florilège de bêtes sauvages et domestiques permet aux peintres, à travers la diversité animale, de montrer la puissance de Circé.

Fig. 9. - Circé et les compagnons d'Ulysse.



D'après *Corpus vasorum antiquorum*. Museum of Fine Arts, Boston.

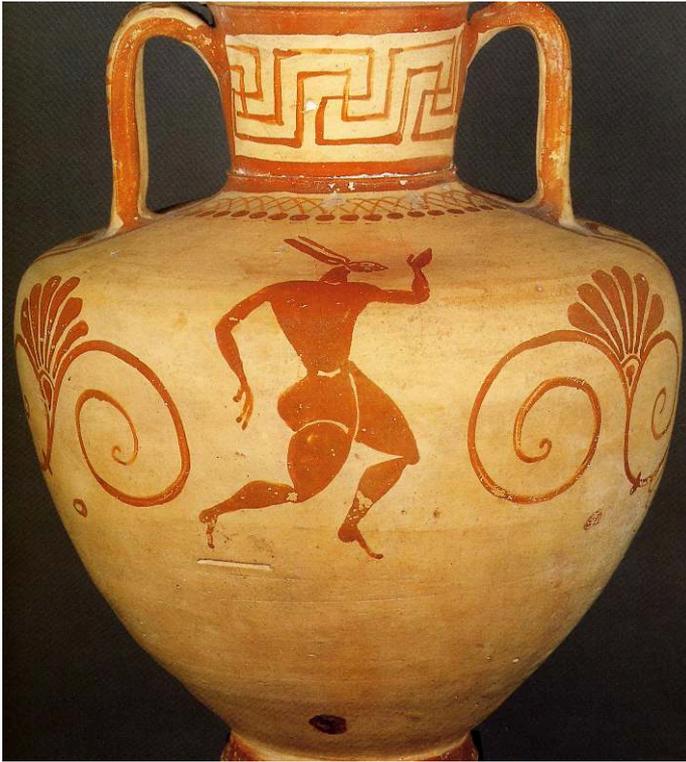
- 28 Non seulement les compagnons d'Ulysse sont transformés en porcs mais sur la coupe de Boston, une progression dans la métamorphose est également visible. Le peintre évoque l'évolution de la métamorphose des compagnons d'Ulysse en montrant les phases de cette transformation. Dans une même scène, les différentes étapes chronologiques se succèdent. Ainsi, l'homme de gauche est entièrement humain alors que son vis-à-vis possède déjà une tête animale, à savoir celle d'un sanglier. Les autres personnages ont également des têtes animales distinctes mais plusieurs d'entre eux, en deuxième et troisième position, possèdent plusieurs caractéristiques animales telles des pattes avant, des pattes arrière, voire une queue³⁵. En une seule image nous avons la progression du mal qui transforme les compagnons d'Ulysse en animaux à travers différents hybrides qui se succèdent dans l'espace.

Les hommes-animaux

- 29 Les derniers exemples d'association homme-animal que nous retrouvons sur les vases grecs et qui ne figurent pas dans un contexte mythologique posent de ce fait de nombreuses interrogations. La première d'entre elles concerne leur origine géographique, ils sont à part dans notre corpus, essentiellement constitué de vases attiques. Leur origine induit certainement des influences que nous ne pouvons peut-être pas totalement appréhender et, faute d'autres sources, ces images demeurent un peu mystérieuses.
- 30 Il en est ainsi de l'homme-lièvre sur une amphore milésienne³⁶ (fig. 10) où il figure sur les deux côtés du vase. Il s'agit d'un homme, courant, vêtu d'un chiton court, avec une tête de lièvre. Certains ont cru y avoir un danseur masqué, mais la plupart des commentateurs pensent qu'il pourrait s'agir d'un des compagnons d'Ulysse transformé par Circé. Même si nous avons peu d'autres exemples d'une telle transformation et si Homère ne parle que de porcs, voire de lions et de loups pour de malencontreux voyageurs antérieurs, le personnage ne possède qu'une seule partie animale, sa tête. Il

n'est donc pas un hybride « ordinaire » qui possède souvent plusieurs caractéristiques de l'animal, mais il pourrait bien évidemment s'agir d'un des compagnons d'Ulysse surpris dans sa phase de métamorphose.

Fig. 10. - Homme-lièvre.



D'après M. Denoyelle, *Chefs-d'œuvre*. Louvre, Paris.

- 31 L'animal est utilisé pour ses vertus et vices, intrinsèques et imaginaires. Cependant, ces qualités sont des projections anthropomorphiques, on prête à des animaux des sentiments humains qui sont définis par rapport à l'homme. L'animal est utilisé dans un rapport métaphorique incomplet, car si l'on prête des caractéristiques humaines aux animaux, leur identité animale n'est pas totalement niée. La notion de bestialité est paradoxale, ses attributs et les notions qui sont mises sous ce terme recouvrent des réalités avant tout humaines (gourmandise, cruauté, etc.). On traduit l'inconnu par des termes connus : les monstres sont inconnus et leur puissance, taille, démesure, animalité sont référées à des normes humaines, or ils sont justement hors du domaine de l'humain.
- 32 Les autres hybrides, dans leur majorité, sont des composés, de parties plus ou moins importantes, d'animaux sauvages. Ce sont ces éléments qui les rendent monstrueux. Leur généalogie et leur place dans un ensemble mythique ont également un sens. Le monstre hybride est parfois le fruit d'une transgression homme/animal. Il faut repousser ce qui est inacceptable. Les centaures sont nés d'un viol, le Minotaure est issu d'un accouplement zoophile, les Gorgones sont nées de parents eux-mêmes monstrueux.

- 33 Ces hybrides effraient, ils montrent ce qu'il ne faut pas faire. La transgression sexuelle ou alimentaire est du même ordre dans le cas du Minotaure. Ainsi, Pasiphaé « consomme » de la bête pour en avoir un fils, et le fruit de cette transgression sexuelle zoophile, va consommer de la chair humaine. Il existe des hybrides connus uniquement par des images mais ils sont très rares. En l'absence de textes de référence, nous n'avons pas toutes les clés pour pouvoir les « lire » correctement, ce qui est une source d'interprétations, et peut-être même d'erreurs...³⁷
- 34 Enfin, l'aspect physique n'est pas le seul critère de la monstruosité. Les actes sont aussi révélateurs d'un comportement hors norme qui rabaisse l'homme ou la créature à un stade intermédiaire entre les dieux, l'homme et l'animal. Les Grecs se sont attachés très tôt à structurer le monde en ces trois catégories bien définies par leur vocabulaire propre. Le monstre est un transgresseur qui est en dehors de ces catégories. La transgression des normes est la caractéristique de la monstruosité. Il est « bon à penser » que l'adversaire, l'autre, le barbare, le monstre, possède des qualités reconnues, qui confèrent ensuite une supériorité à celui qui le vainc. Le monstrueux est lié au mal, il est aux franges de l'humanité. Sa fonction est d'exorciser la peur de l'inconnu, de mettre un visage sur ce qu'on ne connaît pas. Il pose les limites du monde civilisé, du rationnel et de l'irrationnel et donc celles de l'humanité.
-

BIBLIOGRAPHIE

Liste des abréviations

ABV BEAZLEY, *Attic black-figure vase-painters*, Oxford, Clarendon

Press

ARV² BEAZLEY, *Attic red-figure vase-painters*, Oxford, Clarendon Press, 2^e éd.

CVA *Corpus Vasorum Antiquorum*, Paris, Champion (à ce jour près de 320 volumes parus)

LIMC *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, Zurich, Artemis

n° Beazley Cette annotation dans les références iconographiques se rapporte au code des archives Beazley consultables sur internet à l'adresse : www.beazley.ox.ac.uk

Para. BEAZLEY, *Paralipomena, Additions to Attic black-figure vase-painters and to Attic red-figure vase-painters*, Oxford, Clarendon Press

Bibliographie

ARIAS Paolo Enrico, *A history of Greek vase painting*, Londres, Thames and Hudson, 1962 (traduction, *Le vase grec*, Paris, Flammarion, 1962).

- BAKIR Güven, *Sophilos. Ein Beitrag zu seinem Stil*, Mayence, Philip von Zabern, 1981, collec. Kemarikforschungen n° 4.
- BAUR Paul V. C., *Centaur in ancient art. The archaic period*, Berlin, K. Curtius, 1912.
- BEAZLEY John Davidson, *The development of attic black-figure*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1951.
- BEAZLEY John Davidson, *Attic black-figure vase-painting*, Oxford, Clarendon Press, 1956.
- BEAZLEY John Davidson, *Attic red-figure vase-painters*, Oxford, Clarendon Press, 1963.
- BEAZLEY John Davidson, *Paralipomena. Additions to Attic black-figure vase-painters and to Attic red-figure vase-painters*, Oxford, Clarendon Press, 1971.
- BOARDMAN John, *Athenian red figure vases. The classical period*, Londres, Thames and Hudson, 1989 (trad. 2000).
- BOTHMER Dietrich von, *The Amasis painter and his world*, Londres, Thames and Hudson, 1985.
- BOUDIN François, « Monstres sans image. Images de monstres. Représentations et non représentations des monstres sur les vases », dans CROGIEZ-PÉTREQUIN Sylvie (dir.), *Dieu(x) et hommes. Histoire et iconographie des sociétés païennes et chrétiennes de l'Antiquité à nos jours*, Rouen, PURH, 2005, p. 537-568.
- CARPENTER Thomas H., *Art and Myth in Ancient Greece*, Londres, Thames and Hudson, 1991 (trad. 2000).
- DENOYELLE Martine, *Chefs-d'œuvre de la céramique grecque dans les collections du Louvre*, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1994.
- DUGAS Charles, « La mort du Centaure Nessos », dans *Revue des études anciennes*, 1943, t. XLV, p. 18-26.
- HURWIT Jeffrey, « Image and Frame in Greek Art », dans *American Journal of Archaeology*, 1977, n° 81-1, p. 1-30.
- MANNACK Thomas, *The Late Mannerists in Athenian Vase-painting*, Oxford, Oxford University Press, 2001.
- OAKLEY John H., « Perseus, the Graiai, and Aeschylus Phorkides », dans *American Journal of Archaeology*, 1988, n° 92-3, p. 383-391.
- OSBORNE Robin, *Archaic and Classical Greek Art*, Oxford, Oxford University Press, 1998.
- PADGETT J. Michaël, « Horse men : Centaurs and Satyrs in Early Greek Art », dans J. M. PADGETT, *Centaur's Smile*, New Haven-Londres, Princeton University Art Museum, 2003, p. 3-48.
- PADGETT J. Michael (dir.), *Centaur's smile. The Human Animal in Early Greek Art*, New Haven-Londres, Princeton University Art Museum, 2003.
- SCHFOLD Karl, *Götter und Heldensagen der Griechen in der Spätarchaischen Kunst*, Munich, Hirmer, 1978 (trad. *Gods and Heroes in Late Archaic Greek Art*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992).
- SCHNAPP Alain, *Le chasseur et la cité. Chasse et érotique dans la Grèce ancienne*, Paris, Albin Michel, 1997.
- SHAPIRO HARVEY Alan, *Art, myth and culture. Greek vases from Southern Collections*, New Orleans, New Orleans Museum of Art, 1981.

SHAPIRO HARVEY Alan, *Personnification in Greek Art. The representation of Abstract concepts 600-400 b.c.*, Zurich, Akanthus, 1993.

SOURVINOU-INWOOD Christiane, « Le Minotaure et les autres. Images et perceptions », dans *Métis*, 1994-1995, n° IX-X, p. 227-235.

STEWART Andrew, « Stesichoros and the Francois Vase », dans MOON W. G. éd., *Ancient Greek Art and Iconography*, Madison, University of Wisconsin Press, 1983, p. 53-74.

TOUCHEFEU-MEYNIER Odette, *Thèmes odysseens dans l'art antique*, Paris, De Boccard, 1968.

VERBANCK-PIÉRARD Annie, « La rencontre d'Héraclès et de Pholos : variantes iconographiques du peintre d'Antiménès », dans HADERMPANN-MISGUICH Lydie, RAEPSAET Georges, CAMBIER Guy, *Rayonnement grec. Hommages à Charles Delvoye*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1982, p. 143-154.

WILLIAMS Dyfri, *Greek vases*, Londres, British Museum Publications, 1985 (2nd éd. 1999).

NOTES

1. Sophocle, *Trachiniennes*, 1095 (les centaures) ; Platon, *Cratyle*, 408d (Kékrops).
2. Euripide, *Méléagre*, fgt 19 : le Minotaure.
3. Euripide, *Ion*, 1161 : des centaures.
4. Homère, *Iliade*, I, 269 et II, 743.
5. Hydrie proto-attique à figures noires. Athènes, Musée National, BS 179, vers 700 av. J.-C., centaures : LIMC, Kentauroi et Kentaurides, 345.
6. Plus de 180 vases existent sur ce mythe, dont 170 produits en Grèce. Il existe 90 vases avec Chiron et 117 avec Pholos. « Mais Héraclès combat de nombreux Centaures dans l'art, c'est pourquoi à moins qu'il soit nommé, qu'il porte Déjanire sur son dos ou dans ses bras, ou qu'elle se tienne à côté de lui, il est difficile de s'assurer qu'il s'agit bien de Nessos ». Cette réflexion de T. H. Carpenter, *Art and Myth*, p.132-133, illustre parfaitement les problèmes que nous pouvons rencontrer quant à l'interprétation de certaines scènes sur les vases attiques. Il y a plus d'un demi-siècle, C. Dugas, « La mort du Centaure Nessos », p. 18-19 soulevait déjà le problème.
7. Amphore à col proto-attique à figures noires, New York, Metropolitan Museum, 11.210.1, vers 660 peintre de Nessos ; Baur, *Centaurs*, n° 213, J. M. Padgett, *Centaur's smile*, fig. 19, LIMC, Nessos, 36. Commentaire de ce vase par J. Hurwitt, « Image and Frame in Greek Art », p. 25-27.
8. Ce geste de supplication est noté par J. M. Padgett, « Horse Men », p. 24 et ressemble au geste de Nessos se retournant en levant les mains vers Héraclès sur le vase d'Athènes MN 1002.
9. C'est avec une épée qu'Héraclès attaque Nessos sur le vase d'Athènes MN 1002 et d'autres vases plus anciens : fragment de vase proto-attique à figures noires, Athènes, Musée National, vers 660 av. J.-C. ; LIMC, Nessos, 89 ; cratère proto-attique à figures noires, Berlin, Antikenmuseum, A 21, vers 660 av. J.-C., peintre du jeu d'échec ; Eilmann, Gebauer, CVA n° 2, pl. 10-11 ; LIMC, Nessos, 114. L'épée est l'arme la plus ancienne utilisée par le héros.

10. Voir par exemple la coupe de Siana attique à figures noires, Tarente, Musée National, IG 4408, vers 540 av. J.-C., peintre d'Heidelberg ; Beazley, *ABV*, 65(43) ; Drago, *CVA* n° 35, pl. 28-29 ; LIMC, Nessos, 39 ; Beazley n° 300586.
11. Nous avons un fragment de vase grec plus ancien, du milieu du VII^e siècle av. J.-C., mais l'état très fragmentaire du vase ne nous permet pas d'avoir une image précise de la figuration du centaure. Amphore à col fragmentaire proto-attique à figures noires. Berlin, Antiquarium, A 9 (31573), vers 660 av. J.-C. peintre de la cruche au bélier ; Eilmann, Gebauer, *CVA* n° 2, pl. 5 ; LIMC, Cheiron, 44.
12. Sophilos a peint un autre vase avec le cortège des noces Pélée. Malheureusement nous n'avons qu'un petit fragment de celui-ci. (dinos attique fragmentaire à figures noires, Athènes, Musée National, 1.587 (15165), vers 580 Sophilos ; Beazley, *ABV*, 39(15), 681 ; Stewart, « Stesichoros », fig. 4.4a-j ; Beazley n° 305074). Le fait que ce vase existe montre l'importance de la scène à cette époque, non seulement dans la littérature mais aussi dans les représentations sur vases.
13. Dinos attique à figures noires. Londres, British Museum, 1971.11-1.1, vers 590 av. J.-C., Sophilos, Bakir, *Sophilos*, pl. 1 ; Beazley, *Para.*, 19(16bis) ; LIMC, Cheiron, 41 ; Beazley n° 350099.
14. A. Stewart, « Stesichoros », p. 65, pense que cette branche est du frêne. À partir de cette branche, Athéna et Héphaïstos vont fabriquer la célèbre lance de Pélée.
15. Xénophon nous le rappelle dans son *Art de la chasse* puisqu'il commence son ouvrage en rappelant cette fonction de Chiron et le nom de tous les héros qui ont suivi auprès de lui cette formation.
16. Sur le vase de Sophilos, Chiron possède même un bâton de chasseur, le *lagobolon*. Sur ce détail, voir A. Schnapp, *Le chasseur et la cité*, p. 437.
17. R. Osborne, *Archaic and Classical Greek art*, p. 93.
18. Cratère en cloche attique à figures rouges. New York, collection privée, vers 460 av. J.-C., peintre d'Eupolis, J. M. Padgett, *Centaur's smile*, n° 38 ; LIMC, Philyra, 3 ; Beazley n° 44049.
19. Il existe peut-être un seul autre vase montrant Chiron et sa femme Chariclô : alabastré corinthien à figures noires, Rhodes, Archaeological Museum, 11550, vers 570 av. J.-C., J. M. Padgett, *Centaur's smile*, fig. 13 ; Jacopi, *CVA* n° 9 ; pl. 2(9), LIMC, Nessos, 110.
20. Tous les intervenants de la procession sont nommés par des inscriptions. C'est ainsi que nous avons le nom de Philyra, une des très rares représentations de la déesse qui ne possède pas d'attributs particuliers. Amphore à col attique à figures noires, New York, The Metropolitan Museum of Art, SL 1990.1.21, vers 460 av. J.-C., peintre de Copenhague, LIMC, Peleus, 210 ; Beazley n° 43937.
21. Amphore à col attique à figures noires. Londres, British Museum, B 226 (1837.6-9.42), vers 520 av. J.-C., peintre d'Antiménès, Beazley, *ABV*, 273(116) ; LIMC, Kentauroi et Kentaures, 350 ; A. Verbanck-Piérard, « La rencontre d'Héraclès et Pholos », pl. 15(1) ; Walters, *CVA* n° 5, pl. 55(4a) ; Beazley n° 320127.
22. C'est certainement intentionnellement que l'image de Pholos recevant Héraclès ressemble à celles de Chiron accueillant Pélée, les deux centaures étant très proches par leur fonction dans la mythologie. Les traits du centaure sont très humains malgré

ses oreilles animales. A. Verbanck-Piérard, « La rencontre d'Héraclès et de Pholos », p. 150-151.

23. C. Sourvinou-Inwood, « Le Minotaure et les autres », p. 233, parle de « la métaphore de l'intérieur de la maison corrompue dont le désordre est représenté par le Minotaure ».

24. Lydos, ou des peintres proches de lui, ont produit sept vases avec le Minotaure dont la majorité sont des amphores. Amphore attique à figures noires. Londres, British Museum, B 148 (1848.6-19.5), vers 550 av. J.-C., Lydos, Beazley, ABV, 109(29) ; Walters, CVA n° 4, pl. 25(5) ; Beazley n° 310175.

25. Sur un fond de coupe, le Minotaure est également couvert de poils. Sa position, tourné vers la droite, suggère peut-être, qu'il tentait de s'échapper. Coupe de Siana attique à figures noires, Tarente, Musée national, 52146, vers 540 av. J.-C., Lydos, Drago, CVA n° 35, pl. 16 ; Beazley n° 25157.

26. Parfois les satyres sont poilus : amphore-psykter chalcidienne à figures noires, Vatican, Museo Gregoriano Etrusco, 50401, vers 540 av. J.-C., peintre des inscriptions, Boardman, *Early Greek*, pl. 477.1 Il en va de même pour les centaures.

27. Paris, musée du Louvre CA 795, J. M. Padgett, « The Horse Men », la figure 5 présente un sceau où figure une Gorgone ailée au corps chevalin.

28. Hydrie attique à figures rouges. Richmond, Museum of Fine Arts, 62.1.1, vers 450 av. J.-C., peintre de Nausicaa, Beazley, ARV², 1683 (48bis) ; LIMC, Gorgo, Gorgones, 299 ; Beazley n° 275462.

29. Le premier nom est celui le plus couramment admis mais les hypothèses sont nombreuses. T.H. Carpenter, *Art and Myth*, p. 112 pense à Acrisios, J.H. Oakley, « Perseus, the Graiai », p. 389 reprend l'hypothèse d'Atlas, le LIMC dans l'article des Gorgones propose également Atlas, mais celui sur Perseus avance le nom de Phorkys. T. Mannack, *The Late Mannerists*, p. 140, suggère Polydectès, rappelant néanmoins qu'il pourrait s'agir de Poséidon, sachant que le dieu n'a pas toujours un trident. Se référant à un vase conservé à Bologne, T. Mannack, *Id.*, p. 94, propose Polydectès, oubliant qu'il s'agit d'un autre moment de la légende où Polydectès a plus sa place. Quant à H.A. Shapiro, *Art, myth and culture*, p. 98, il reprend l'hypothèse de Schauenburg, *Atlas*, tout en émettant l'avis qu'il pourrait également s'agir d'une divinité locale.

30. Méduse endormie occupe le centre de l'image et toute l'attention du spectateur se focalise sur elle. Elle dort paisiblement, H. A. Shapiro, *Art, myth and culture*, p. 98. L'auteur note cependant que ses traits sont encore déterminés par la monstrosité ; sa transformation en belle jeune fille n'est pas encore complète.

31. K. Schefold, *Gods and Heroes*, p. 54 qualifie même le peintre de *grand artiste*. Hydrie chalcidienne à figures noires, Munich, Museum Antiker Kleinkunst, 596 (J 125), vers 540 av. J.-C., peintre des Inscriptions, J. Boardman, *Early Greek*, fig. 473 ; LIMC, Typhon, 14 ; Walter-Katydid, CVA n° 28, pl. 281(2).

32. Homère, *Odyssée*, X, 203-209.

33. *Ibidem*, X, 235-243.

34. Coupe attique à figures noires, 99.518, Museum of Fine Arts, Boston, vers 550 av. J.-C., peintre du Polyphème de Boston, Beazley, ABV, 198 ; Banks, Von Bothmer, Comstock, Truitt, Vermeule, CVA n° 19, pl. 88 ; O. Touchefeu-Meynier, *Thèmes Odysséens*, pl. 3(5) ; LIMC, Odysseus, 68 ; Beazley n° 302569.

35. Une queue est ainsi visible sur le compagnon d'Ulysse, sur un cratère en cloche à Varsovie. Cratère en cloche à figures rouges, Varsovie, Musée National, 7653, vers 420 av. J.-C., LIMC, Kirke, 26 ; Beazley n° 4339 ou péliké attique à figures rouges, Dresde, Antikensammlungen, 323, vers 450 av. J.-C., peintre des Ethiopiens ; Beazley, ARV², 665(4) ; LIMC, Kirke, 8 ; Beazley n° 207775.

36. Amphore à col milésienne dite « style de Fikellura » à figures rouges sur fond blanc, A 330, Paris, Louvre, vers 530 av. J.-C., groupe de l'homme courant, Pottier, *Corpus vasorum antiquorum* n° 1, pl. 2(11) ; M. Denoyelle, *Chefs-d'œuvres*, n° 9 ; O. Touchefeu-Meynier, *Thèmes odysseens*, p. 115. Le style de « Fikellura » a été attribué à des ateliers rhodiens en raison du grand nombre de vases trouvés à Rhodes. Cependant, les récentes découvertes ont confirmé que la cité de Milet était le centre de production de ce style de poterie.

37. F. Boudin, « Monstres sans image. Images de monstres. Représentations et non représentations des monstres sur les vases », p. 537-568.

RÉSUMÉS

Les hybrides homme-animal donnent à penser l'humanité et posent les limites du monde. Ils peuvent être classés en deux catégories : les hybrides simples avec une partie humaine et une partie animale et les hybrides multiples avec plusieurs parties animales. L'hybridité simple représente une forme de la monstruosité ; centaures et Minotaure sont encore proches des hommes avec lesquels ils vivent et sont plutôt la marque de l'interactivité qui existe entre le monde des hommes et celui des animaux. Quelques-uns sont des constructions imaginées uniquement par les peintres de vases ce qui permet ainsi de nuancer la monstruosité animale de certains d'entre eux. Les hybrides multiples, quant à eux, représentent le summum de la sauvagerie, les éléments animaux s'additionnant entre eux pour donner une créature encore plus sauvage, souvent issue des forces primordiales et née à l'aube de la création. Les relations entre les hommes et les animaux sont très ténues ; l'hybridité montre que l'homme peut basculer rapidement dans le monde de cette sauvagerie animale qu'il côtoie, puisque ces hybrides vivent tous aux marges de la cité, de l'espace civilisé.

AUTEUR

FRANÇOIS BOUDIN

Docteur en histoire, université de Rouen-Normandie