

L'Hercule aux pieds d'Omphale de Gaspare Diziani : construction d'un triangle amoureux

Leïla Thomas



Figure 1 : Gaspare Diziani, *Hercule aux pieds d'Omphale*, 1750-1760, huile sur toile, 70 x 90 cm, Genève, Musée d'art et d'histoire, © Musée d'art et d'histoire, Ville de Genève, photographie : André Longchamp

Depuis 1912, le Musée d'art et d'histoire de Genève conserve dans ses collections un petit tableau représentant *Hercule aux pieds d'Omphale* (**fig. 1**), exposé aux côtés de son pendant *L'Enlèvement de Déjanire*¹. Attribué à Gaspare Diziani par Rodolfo Pallucchini en 1947², l'œuvre illustre l'épisode mythologique de l'esclavage du héros lors de son passage en Lydie et sa relation amoureuse avec Omphale, reine du royaume. Cette dernière, parée de la peau du lion de Némée, s'élève au centre de la composition tandis qu'Hercule, sur la droite, se penche dans sa direction. Le tableau ne semble toutefois pas suivre les représentations traditionnelles du mythe, davantage axées sur le couple d'Hercule et Omphale. Il met en évidence une troisième figure, allongée au premier plan sur la gauche, en retrait du groupe de personnages central. Ce choix compositionnel peu commun soulève la question de

¹ Natale, Mauro, *Peintures italiennes du XIVe au XVIIIe siècles*, Genève, Musée d'art et d'histoire, 1979, pp. 42-43.

² Pallucchini, Rodolfo, communication écrite du 22 mai 1947 adressée à W. Deonna, déposée dans le dossier de l'œuvre, documentation du Musée d'art et d'histoire, Genève.

l'identité de cette figure et des raisons de son emplacement. Nous proposons de l'identifier avec le personnage de Malis, une suivante de la reine avec laquelle Hercule entretient une liaison amoureuse dans certaines versions du mythe³. Suivant cette hypothèse, il s'agit d'abord d'explorer l'impact de sa présence sur la dynamique de la composition et son effet sur la perception de l'œuvre. Nous étudierons ensuite la récurrence de ce motif au sein de l'œuvre de Diziani ainsi que chez d'autres peintres vénitiens des XVII^e et XVIII^e siècles, susceptibles de l'avoir inspiré, et esquisserons une possible tradition de ce schéma iconographique.

LE MYTHE

Le mythe d'Hercule et Omphale narre l'épisode de servitude subie par Hercule, condamné par l'oracle de Delphes pour le meurtre d'Iphitos, fils du roi Eurytos et frère d'Iole. Le héros est acheté par Omphale, reine de Lydie, pour qui il travaille durant trois ans. Il accomplit toutes sortes d'exploits en sa faveur et débarrasse son royaume des monstres et brigands qui l'occupent⁴. Dans les versions relatées par Ovide⁵, Lucien⁶, Properce⁷ et Sénèque⁸, Omphale ordonne à Hercule d'échanger leurs vêtements, forçant le héros à porter des habits féminins et à filer la laine au fuseau tandis que la reine revêt sa peau de lion et s'empare de sa massue⁹. Les auteurs antiques soulignent alors le ridicule d'Hercule paré des vêtements et des bijoux d'Omphale, faisant des protagonistes un couple d'« amants travestis »¹⁰. Si Paléphate attribue la soumission d'Hercule à sa passion pour la reine¹¹, Diodore de Sicile, à l'inverse, relate l'amour d'Omphale pour le héros, séduite par ses exploits. Après lui avoir rendu sa liberté, la reine l'épouse et donne naissance à un fils appelé Lamus¹² ou Laomède¹³.

Malgré l'amour qui semble unir les deux personnages, Hercule ne reste pas fidèle à Omphale. En effet, chez Hérodote, Diodore et Hellanicos, il séduit aussi Malis, une servante de la cour avec qui il a un autre fils. Les sources antiques ne détaillent pas davantage cette relation, laquelle fait généralement l'objet d'une seule phrase au sein de la narration. Diodore résume ainsi : « Hercule eut d'Omphale un fils nommé Lamon : pendant sa captivité, une de

³ Grimal, Pierre, et Picard, Charles, « Omphale », dans *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, Paris, Presses universitaires de France, 1969, pp. 237-238.

⁴ Apollodore, *La Bibliothèque d'Apollodore*, texte traduit, annoté et commenté par J.-C. Carrière et B. Massone, Paris, Les Belles Lettres, 1991, p.75.

⁵ Ovide, *Les Fastes*, tome I, livre II, texte traduit et commenté par A.-F. Fariou de Saint-Ange, Paris, Levrault, Schoell et Cie, 1804, pp. 161-164 ; *Les Héroïdes*, épître IX, Paris, Debarle, 1797, pp. 72-80.

⁶ Lucien, *Comment il faut écrire l'histoire*, dans *Œuvres complètes*, tome I, 2^{ème} édition, texte traduit et commenté par E. Talbot, Paris, Hachette, 1866, pp. 358-359.

⁷ Properce, *Élégies*, livre III, élégie XI, texte traduit et commenté par M. Delongchamps, Paris, L. Duprat, Letellier et Cie, 1802, pp. 258-259.

⁸ Sénèque, *Hercule sur l'Œta*, acte II, dans *Traédies de L. A. Sénèque*, vol. 3, texte traduit par M. E. Greslou, Paris, C. L. F. Panckoucke, 1834, p. 143.

⁹ Belfiore, Jean-Claude, « Omphale », dans *Dictionnaire de mythologie grecque et romaine*, Paris, Larousse, 2003, p. 464.

¹⁰ Ovide, 1804, p. 163 (orthographe modernisée par l'autrice).

¹¹ Paléphate, *Histoires incroyables*, texte traduit et commenté par F. Van Eulst, Liège, Jeunehomme frères, 1839, p. 82.

¹² Diodore de Sicile, *Bibliothèque historique de Diodore de Sicile*, texte traduit par A.-F. Miot de Melito, vol. 2, Paris, Imprimerie royale, 1834, p. 210 ; Ovide, *Les Fastes*, p. 163.

¹³ Paléphate, 1839, p. 82.

ses compagnes d'esclavage lui en avait donné un autre appelé Cléoläus [...] »¹⁴. Selon Hérodote, ce fils serait à l'origine de la dynastie lydienne des Héraclides, rois de Sardes, nés « [...] d'Hercules, et d'une Esclave de Jardanus [...] »¹⁵. Enfin, c'est Hellanicos qui nous précise qu'elle s'appelle Malis et est l'esclave d'Omphale¹⁶.

LA REPRESENTATION

L'histoire d'Hercule au service d'Omphale connaît un grand succès auprès des artistes de la période moderne¹⁷. Dans leurs illustrations du mythe, ces derniers favorisent généralement le thème de l'asservissement du héros à travers l'inversion des attributs et des rôles, faisant des amants un couple peu conventionnel. Dans le schéma pictural le plus courant, Hercule est placé en position de soumission, occupé à filer la laine aux pieds d'Omphale qui se tient surélevée, vêtue de la peau du lion de Némée. On retrouve ce type de représentation dans une fresque réalisée au début du XVIII^e siècle par Gregorio Lazzarini, premier maître de Gaspare Diziani¹⁸ (**fig. 2**). La reine de Lydie y figure au centre, assise sur une colline et parée des attributs du héros, tandis que ce dernier est placé plus bas, une quenouille à la main, aux côtés de Cupidon qui joue du tambourin, symbole de l'amour qui les unit.

Au premier abord, l'œuvre de Gaspare Diziani semble suivre cette tradition. Hercule est assis aux pieds d'Omphale, agrippant le manche d'une quenouille. Entourée de ses suivantes, la reine de Lydie se tient debout sur un coussin, munie de la peau de lion et de la massue d'Hercule. La présence de Cupidon, positionné entre les deux amants, ne laisse aucun doute sur la nature de leur relation. Toutefois, l'une des servantes d'Omphale se détache du reste du groupe. Au premier plan, la femme allongée de dos est placée en recul du centre de la scène et se trouve presque entièrement dans l'ombre, la séparant visuellement des figures éclairées. Sa position allongée contribue à la différencier des autres personnages qui présentent tous une position relevée au niveau du haut de leurs corps, dessinant un mouvement général ascendant. Si elle peut être associée aux servantes entourant Omphale par une coiffure similaire, elle s'en différencie fortement par sa nudité et son inactivité. Seule figure à être parée de bijoux, sa manchette dorée atteste néanmoins de son statut d'esclave¹⁹. L'association de ces différents éléments met la jeune femme en évidence, suggérant un rôle particulier. De plus, la géométrie de la composition – construite sur une structure pyramidale dont les extrémités sont formées par Omphale au sommet, Hercule à droite, et la figure

¹⁴ Diodore de Sicile, 1834, p. 163.

¹⁵ Hérodote, *Histoire*, vol. 1, Paris, G. Debure, T. Barrois, 1802, p. 7.

¹⁶ Hellanicos, fragment 102, dans Müller, Carl et Müller, Theodor (éd.), *Fragmenta Historicum Graecorum*, vol. 1, Paris, Firmin Didot, 1841, p. 58.

¹⁷ Bischoff, Cordelia, « Die Schwäche des starken Geschlechts, Herkules und Omphale und die Liebe in die bildlichen Darstellungen des 16. und 18. Jahrhunderts », dans Dinges, M. (éd.), *Hausväter, Priester, Lastraten. Zur Konstruktion von Männlichkeit in Spätmittelalter und früher Neuzeit*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1998, p. 153.

¹⁸ Zugni-Tauro, Anna Paola, *Gaspare Diziani*, Venise, Alfieri, 1971, p. 22.

¹⁹ Bischoff, 1998, p. 172.

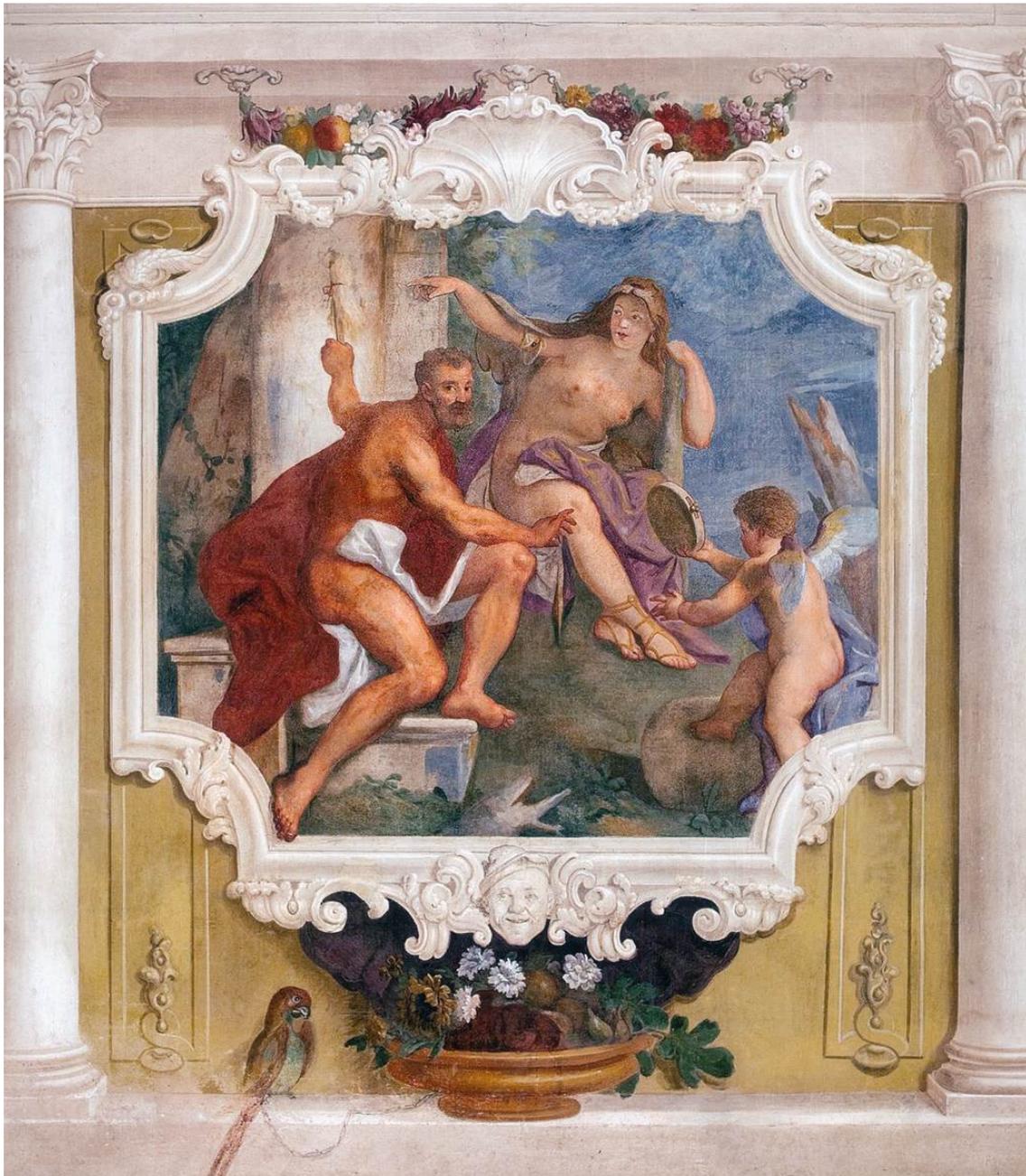


Figure 2 : Gregorio Lazzarini, *Hercule et Omphale*, 1700-1710, fresque, Treviso, Villa Ca' Zenobio (propriété de la Fondazione Cassamarca)

étendue à gauche – l'inscrit comme un personnage d'importance égale aux protagonistes, dont elle partage la nudité. Or, dans les sources narrant l'épisode d'Hercule auprès d'Omphale, la seule autre figure féminine mentionnée est Malis, évoquée comme la seconde amante du héros.

Cette identification expliquerait sa position en retrait des autres servantes et d'Omphale, tout en entretenant des liens directs avec la scène et avec Hercule en particulier. En effet, si ce dernier est placé assis devant Omphale, le corps penché vers elle, sa jambe droite pointe vers Malis, créant un mouvement descendant renforcé par la continuité entre son bras gauche et le bras levé de Cupidon. Malis et Hercule sont également mis en parallèle par leur position commune en bordure du groupe central, assis sur des amas de drapés, visuellement liés par

de mêmes tonalités de chair. Cet effet dérive d'une utilisation ingénieuse de la lumière qui, plaçant Malis dans l'ombre, lui donne une carnation plus foncée que celle des autres femmes et dont la nuance est rendue visible par son pied placé dans la zone éclairée. Ce jeu de lumière accentue le contraste avec Omphale, dont la peau laiteuse l'apparente davantage à une sculpture, tout en permettant à l'artiste de tisser un parallèle entre Hercule et sa seconde amante, à travers la couleur de leur peau. Les deux figures se révèlent aussi liées par un fil doré qui passe par le dos du héros, puis se retrouve de part en part de celui de la jeune femme. Enfin, la relation entre Hercule et Malis est surtout figurée par le jeu de regard qui unit les trois personnages aux extrémités de la pyramide. Omphale a le visage incliné vers Hercule et semble l'observer. En réponse, ce dernier penche le haut de son corps en direction de la reine, mais dévie son attention vers Malis, qui paraît lui rendre son œillade. Ainsi, les liens unissant le héros et la jeune femme étendue, combinés à l'isolement de la figure et ses différences avec les autres servantes, tendent à l'identifier avec Malis. Suivante de la reine mais aussi maîtresse d'Hercule, elle devient une rivale directe d'Omphale, justifiant sa mise à l'écart.

L'IMPACT

L'inclusion du personnage de Malis dans la représentation du mythe a plusieurs conséquences sur l'œuvre de Diziani, entraînant des changements visuels et symboliques. En effet, la présence d'un troisième personnage d'importance a un impact direct sur la dynamique qui structure traditionnellement les illustrations de la servitude d'Hercule auprès d'Omphale, centrées sur les amants et leur interaction. Les deux personnages constituent alors le centre des tensions qui animent la composition, schéma qui se retrouve par exemple dans l'œuvre du peintre bolonais Gaetano Gandolfi (**fig. 3**)²⁰. Hercule et Omphale y sont représentés les yeux fixés l'un sur l'autre, leur corps placés presque en miroir, faisant de leur relation la thématique centrale de la toile. L'apparition de Malis au sein de la mise en scène de Diziani bouscule la dynamique de relation de « couple » telle qu'elle est présentée dans le tableau de Gandolfi, déviant l'attention d'Hercule ainsi que celle du spectateur-trice. La scène de l'artiste vénitien ne comporte donc plus deux protagonistes mais trois, créant un triangle amoureux que l'artiste figure visuellement à travers sa composition pyramidale. La jeune suivante prend alors le rôle d'intruse au sein du couple et de la scène, faisant écho au pendant du tableau qui illustre l'irruption de Nessus dans la relation d'Hercule et Déjanire.

Par son statut particulier, la figure de Malis introduit une dimension dramatique à l'histoire et sa représentation, créant une rivalité entre les femmes dont vraisemblablement seuls Malis et Hercule sont au courant. Gaspare Diziani nourrit cet aspect au moyen d'un vocabulaire visuel théâtral : le décor de la composition rappelle celui d'une scène avec un sol qui s'apparente à des planches de bois et une lourde tenture en arrière-plan, permettant de délimiter l'espace de la représentation. L'effet théâtral est accentué par la forte lumière blanche qui illumine la scène, permettant à l'artiste de jouer avec les personnages éclairés et

²⁰ Biagi Maino, Donatella, *Gaetano Gandolfi*, Turin, Umberto Allemandi, Archivi di Arte Antica, 1995, p. 136.

ceux reculés dans l'ombre. Cette « science de la mise en scène »²¹ qui caractérise l'art de Diziani fait écho à son expérience de peintre de décors en Italie et en Allemagne²². Il est d'ailleurs possible que l'artiste ait assisté à une représentation du mythe, sujet récurrent de pièces de théâtre et d'opéras dès le début du XVII^e siècle dont plusieurs sont documentés à Venise²³, offrant une possible source d'inspiration pour sa composition.



Figure 3 : Gaetano Gandolfi, *Hercule et Omphale*, 1734-1802, huile sur toile, 53.5 x 37.2 cm, collection privée, © Milan, Galleria Carlo Orsi



Figure 4 : Bartholomäus Spranger, *Herkules und Omphale*, vers 1585, huile sur cuivre, 23.2 x 18.4 cm, Vienne, Kunsthistorisches Museum, © KHM-Museumsverband

Outre l'aspect plus dramatique de la situation, l'introduction de Malis entraîne aussi des changements importants qui affectent la symbolique de l'épisode mythologique, notamment le renversement des rapports de domination entre Hercule et Omphale. En effet, la majorité des représentations du mythe se fondent sur l'inversion des rôles et des attributs des amants, cherchant à montrer la subordination symbolique du héros face à Omphale. Ceci passe souvent par l'effémination d'Hercule qui se trouve vêtu d'habits de femme et est occupé à filer la laine dans une position peu virile. C'est par exemple le cas du célèbre tableau de Bartholomeus Spranger (**fig. 4**), où l'échange des rôles est rendu particulièrement évident par le contraste entre un héros très efféminé et une Omphale plus masculine. La féminisation d'Hercule est notamment accentuée par le placement judicieux de la quenouille entre ses

²¹ Habert, Jean, *Bordeaux, Musée des Beaux-arts : Peinture italienne XVe – XIXe siècles*, Paris, éditions de la Réunion des musées nationaux (coll. Inventaire des collections publiques françaises, n°31), 1987, p. 70.

²² Claut, Sergio, « Diziani, Gaspare », dans *The Dictionary of Arts*, Jane Turner (éd.), vol. 9, New York, Grove's Dictionaries Inc., 1996, p. 47.

²³ Davidson Reid, Jane, « Heracles and Omphale », dans *The Oxford Guide to Classical Mythology in the Arts, 1300-1990s*, vol. 1, Oxford, Oxford University Press, 1993, pp. 540-543.

jambes, remplaçant sa virilité par un outil jugé exclusivement féminin²⁴. Ce motif est repris chez Diziani et constitue l'un des seuls éléments attestant de l'asservissement du héros. En effet, hormis sa position assise devant Omphale, les motifs caractérisant la servitude d'Hercule sont absents. Il ne porte pas de bijoux ni de vêtements féminins et sa posture n'a rien d'efféminé. Au contraire, il est caractérisé par un corps viril, le haut repris du torse du Belvédère, dont les membres pliés forment de nombreux angles et l'opposent au corps sinueux de la reine de Lydie. Cette dernière, entourée de ses suivantes, se voit attribuer un espace intérieur délimité par la tenture en arrière-plan, tandis qu'Hercule bénéficie de l'ouverture vers le paysage extérieur traditionnellement réservé aux hommes²⁵. Il agrippe même sa quenouille à la manière d'un soldat tenant sa lance, le point résolument fermé autour du manche, rappelant sa force guerrière et sexuelle. À cela s'ajoute le détail cocasse du pli du drapé du héros, placé au niveau de son entrejambe. L'inclusion de Malis contribue alors à contrecarrer l'inversion des genres, en permettant à Hercule de rester maître des relations amoureuses. La domination d'Omphale est contrebalancée, forcée de partager l'attention du héros avec une autre, malgré sa supériorité. Dans une scène originellement centrée sur la perte de son pouvoir et de sa masculinité, Hercule conserve ainsi son identité héroïque et sexuelle grâce à la présence de sa seconde amante.

LES OCCURRENCES PRECEDENTES

La présence d'une jeune femme mise en évidence aux côtés d'Hercule et d'Omphale ne semble pas être un cas isolé dans l'œuvre de Gaspare Diziani. En effet, l'artiste représente le même sujet dans un tableau conservé au Musée des Beaux-Arts de Bordeaux (**fig. 5**)²⁶. Si le décor de la scène est similaire à celui de l'œuvre de Genève, le nombre de personnages et leurs positions diffèrent. La reine de Lydie est cette fois entourée d'une seule suivante, placée en retrait sur sa droite. À l'instar du tableau précédent, celle-ci ne porte qu'une manchette dorée qui orne son bras et oriente son regard vers Hercule. Au lieu d'une construction pyramidale, Diziani préfère ici une composition linéaire, animée par le regard supposé entre Hercule et la jeune suivante dont l'axe est une nouvelle fois interrompu par le corps dénudé d'Omphale. Malgré ces parallèles, l'œuvre de Bordeaux ne présente pas la même lisibilité permettant d'identifier les liens qui unissent les personnages. Les jeux de lumière, de couleurs ou de construction participent moins directement à l'introduction d'une troisième figure d'importance au sein du mythe. Néanmoins, la présence de la suivante appuyée sur le divan d'Omphale, en tant que seule autre figure féminine de la scène, pose la question de son identité.

Un dispositif similaire se retrouve dans un dessin conservé au Metropolitan Museum of Art à New York (**fig. 6**)²⁷. La scène est cette fois située à l'extérieur, devant l'esquisse d'un édifice, et présente Omphale debout, dominant de sa hauteur Hercule. Ce dernier se trouve

²⁴ Bischoff, 1998, p. 159.

²⁵ *Ibid*, p. 161.

²⁶ Habert, 1987, pp. 69-70, n° 29.

²⁷ Stampfle, Felice et Bean, Jacob (dir.), *Drawings from New York Collections III. The Eighteenth Century in Italy*, cat. exp [The Metropolitan Museum of Art, 30 janvier – 21 mars 1971], New York, Metropolitan Museum of Art : The Pierpont Morgan Library, 1971, p. 38, n° 50.

assis à ses pieds, dans une position presque identique à celle du héros dans le tableau des collections genevoises. Au premier abord, la composition paraît se focaliser sur la relation entre la reine et son amant, le visage penché l'un vers l'autre, avant que ne se distingue la figure féminine qui se penche entre les deux protagonistes. À l'image du tableau de Bordeaux, il est difficile de l'identifier avec Malis avec certitude, faute d'attributs ou d'indications claires que nous aurait transmis l'artiste au moyen de la lumière ou de la palette. Néanmoins, cette hypothèse est rendue envisageable par sa position entre les deux personnages principaux, placée exactement sur la diagonale formée par l'échange de leur regard.



Figure 5 : Gaspare Diziani, *Hercule aux pieds d'Omphale*, 1730-1740, huile sur toile, 55 x 73 cm, Mairie de Bordeaux, Musée des Beaux-Arts, © F. Deval



Figure 6 : Gaspare Diziani, *Hercule et Omphale*, 1689-1767, sanguine, encre et lavis brun, 29.6 x 19.7 cm, New York, The Metropolitan Museum of Art

LES SOURCES D'INSPIRATION

Gaspare Diziani ne semble pas être l'inventeur de ce motif iconographique puisqu'une construction similaire apparaît déjà dans une œuvre de son maître, Sebastiano Ricci, conservée au Museo Civici di Belluno (**fig. 7**). Le mythe d'Hercule et Omphale y est illustré avec un nombre identique de personnages disposés selon un schéma parallèle à celui de Diziani. Hercule est assis dans une position semblable à celle de son homologue genevois devant Omphale qui, debout, domine la scène. À l'aide de stratégies toutefois différentes, Ricci procède aussi à la distinction de l'une des suivantes de la reine, lesquelles sont rassemblées sur le côté droit. En effet, une jeune femme se détache du groupe par sa position à moitié relevée, la tête tournée vers la reine et le héros. Elle seule porte le panier de fleurs qui se retrouvent tressées dans la couronne coiffant la tête d'Hercule, créant un lien direct entre les deux personnages. Ces derniers sont également unis par un jeu de regard qui renvoie à l'œuvre conservée à Genève : Omphale observe Hercule qui lui-même dirige son regard vers la suivante au panier de fleurs. La combinaison de ces éléments suggère ainsi la présence de la seconde amante d'Hercule dans une représentation qui précède celle de Gaspare Diziani. Au vu des liens que présentent les deux œuvres, il paraît cohérent que Diziani se soit inspiré de la composition du maître auprès duquel il s'est majoritairement formé²⁸.

²⁸ Claut, 1996, p. 47.



Figure 7 : Sebastiano Ricci, *Hercule et Omphale*, 1698-1703, huile sur toile, 181 x 257 cm, Belluno, Museo Civico

L'œuvre du même sujet d'Antonio Bellucci²⁹, peintre actif à Venise à la fin du XVII^e siècle³⁰, a aussi pu servir de source d'inspiration pour le tableau de Diziani. À première vue, la version de Bellucci montre, dans sa globalité, peu de liens avec l'œuvre conservée à Genève. En revanche, le détail de la figure féminine allongée aux pieds d'Omphale permet de tracer un parallèle direct avec la toile de Diziani. Vue de dos et entièrement dévêtue, à la différence des autres servantes, la jeune femme est placée au premier plan, reculée dans un coin du tableau. À l'instar de son équivalent chez Diziani, elle a le regard tourné vers Hercule, dont la jambe repliée pointe vers elle. Bellucci présente aussi un jeu similaire avec la couleur des chairs, faisant naître des correspondances visuelles entre les deux personnages et les séparant d'Omphale dotée d'une carnation plus claire. Ses liens avec Hercule et sa mise à l'écart des autres suivantes paraissent une nouvelle fois indiquer la figuration de Malis chez un peintre italien, offrant un second modèle possible à Diziani.

CONCLUSION

L'*Hercule aux pieds d'Omphale* de Gaspare Diziani se détache de la tradition iconographique du mythe par l'inclusion d'un troisième personnage central : Malis, esclave d'Omphale et amante d'Hercule. L'identité de cette dernière, mentionnée seulement dans certaines versions

²⁹ Antonio Bellucci, *Hercule dans le palais d'Omphale*, vers 1698, huile sur toile, 320 x 300 cm, Ca' Rezzonico, Venise.

³⁰ Aikema, Bernard, "Bellucci, Antonio", dans *The Dictionary of Arts*, Jane Turner (ed.), vol. 3, New-York, Grove's Dictionaries Inc., 1996, p. 681.

du mythe, nous est dévoilée grâce aux différents dispositifs qui mettent en évidence sa présence et sa relation avec Hercule, exploitant aussi bien la géométrie de la composition que la lumière et la palette. Son inclusion a des conséquences directes sur la dynamique du tableau et sa perception, ajoutant un troisième personnage d'importance au sein de la représentation. Elle agit surtout sur l'aspect symbolique du mythe, relativisant l'inversion des genres en contrebalançant la domination d'Omphale sur Hercule qui conserve ainsi son identité héroïque.

Les occurrences précédentes de ce motif au sein de l'œuvre de Diziani comme d'autres peintres vénitiens susceptibles d'avoir servi de modèles suggèrent l'existence d'un schéma iconographique bien établi dans la tradition de la représentation du mythe d'Hercule et Omphale. Il s'agirait ensuite d'étudier cette variante de façon plus détaillée afin de déterminer ses limites géographiques et temporelles, ainsi que sa portée sociale. En effet, Cordula Bischoff observe une évolution de l'iconographie durant la seconde moitié du XVII^e siècle marquée par l'apparition du thème de l'amour et la neutralisation de l'asservissement d'Hercule. L'historienne de l'art lie ce changement à l'institutionnalisation de la maîtresse à la cour, créant une possibilité tangible d'amour sensuel pour l'homme noble³¹. Cette hypothèse trouverait confirmation dans l'existence d'une nouvelle variante iconographique du mythe où Hercule, marié à Omphale, entretient simultanément une liaison avec une suivante.

Si l'inclusion de Malis ne semble donc pas être un cas isolé, l'œuvre de Gaspare Diziani se révèle toutefois une illustration exemplaire de son apparition. Le peintre parvient à se détacher de ses prédécesseurs en proposant une lecture plus claire de la scène et des liens unissant les différents personnages. Il développe un dispositif ingénieux grâce à un jeu de lumière structuré, à des rappels chromatiques et à une composition géométrique resserrée, qui donne corps à un véritable triangle amoureux.

³¹ Bischoff, 1998, p. 175.

Bibliographie

Aikema, Bernard, « Belluci, Antonio », dans *The Dictionary of Arts*, Jane Turner (ed.), vol. 3, New York, Grove's Dictionaries Inc., 1996, p. 681.

Apollodore, *La Bibliothèque d'Apollodore*, texte traduit, annoté et commenté par J.-C. Carrière et B. Massone, Paris, Les Belles Lettres, 1991.

Biagi Maino, Donatella, *Gaetano Gandolfi*, Turin, Umberto Allemandi, Archivi di Arte Antica, 1995.

Bischoff, Cordelia, « Die Schwäche des starken Geschlechts, Herkules und Omphale und die Liebe in die bildlichen Darstellungen des 16. und 18. Jahrhunderts », dans Dinges, M. (éd.), *Hausväter, Priester, Lastraten. Zur Konstruktion von Männlichkeit in Spätmittelalter und früher Neuzeit*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1998.

Belfiore, Jean-Claude, « Omphale », dans *Dictionnaire de mythologie grecque et romaine*, Paris, Larousse, 2003, p. 464.

Claut, Sergio, « Diziani, Gaspare », dans *The Dictionary of Arts*, Jane Turner (éd.), vol. 9, New York, Grove's Dictionaries Inc., 1996, pp. 47-48.

Davidson Reid, Jane, « Heracles and Omphale », dans *The Oxford Guide to Classical Mythology in the Arts, 1300-1990s*, vol. 1, Oxford, Oxford University Press, 1993, pp. 540-543.

Diodore de Sicile, *Bibliothèque historique de Diodore de Sicile*, vol. 2, texte traduit par A.-F. Miot de Melito, Paris, Imprimerie royale, 1834.

Grimal, Pierre, et Picard, Charles, « Omphale », dans *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, Paris, Presses universitaires de France, 1969, pp. 237-238.

Habert, Jean, *Bordeaux, Musée des Beaux-arts : Peinture italienne XV^e – XIX^e siècles*, Paris, éditions de la Réunion des musées nationaux (coll. Inventaire des collections publiques françaises, n° 31), 1987.

Hérodote, *Histoire*, vol. 1, Paris, G. Debure, T. Barrois, 1802.

Lucien *Œuvres complètes*, tome I, 2^{ème} édition, texte traduit et commenté par E. Talbot, 1866, Paris, Hachette, 1866.

Müller, Carl et Müller, Theodor (éd.), *Fragmenta Historicum Graecorum*, vol. 1, Paris, Firmin Didot, 1841.

Natale, Mauro, *Peintures italiennes du XIV^e au XVIII^e siècles*, Genève, Musée d'art et d'histoire, 1979.

Ovide, *Les Fastes*, tome I, livre II, texte traduit et commenté par A.-F. Fariou de Saint-Ange, Paris, Levrault, Schoell & Cie, 1804.

Ovide, *Les Héroïdes*, épître IX, Paris, Debarle, 1797.

Paléphate, *Histoires incroyables*, texte traduit et commenté par F. Van Eulst, Liège, Jeunehomme frères, 1839

Pallucchini, Rodolfo, communication écrite du 22 mai 1947 adressée à W. Deonna, déposée dans le dossier de l'œuvre, documentation du Musée d'art et d'histoire, Genève.

Properce, *Élégies*, livre III, élégie XI, texte traduit et commenté par M. Delongchamps, Paris, L. Duprat, Letellier et Cie, 1802.

Sénèque, *Tragédies de L. A. Sénèque*, vol. 3, texte traduit par M. E. Greslou, Paris, C. L. F. Panckoucke, 1834.

Stampfle, Felice et Bean, Jacob (dir.), *Drawings from New York Collections III. The Eighteenth Century in Italy*, cat. exp [The Metropolitan Museum of Art, 30 janvier – 21 mars 1971], New York, Metropolitan Museum of Art : The Pierpont Morgan Library, 1971.

Zugni-Tauro, Anna Paola, *Gaspare Diziani*, Venise, Alfieri, 1971