

# Envisager Méduse. Condensation et métamorphose dans la *Tête de Méduse* de Caravage

Olivier Dubouclez

Université de Liège,

Faculté de Philosophie et Lettres, Département de philosophie

Bât. A1, Place du 20-Août 7, B-4000 Liège

[olivier.dubouclez@uliege.be](mailto:olivier.dubouclez@uliege.be)

**Abstract:** Various elements suggest that not only Medusa's beheading, but also her metamorphosis is present on the parade shield that Caravaggio painted in 1597-1598 and that his patron, Cardinal del Monte, offered to the Grand Duke of Tuscany, Ferdinando de' Medici. Scholars have recently insisted that the famous *rotella* shares many features with an engraving by Cornelis Cort, now attributed to Antonio Salamanca, a possible copy of a lost work by Leonardo. Interestingly, this engraving comes with a description of Medusa's metamorphosis, taken from a passage of Boccaccio's *Genealogy of the Pagan Gods* where the Ovidian myth is associated with the legend of the beautiful queen Medusa. Indeed, the Cort-Salamanca's print shows the metamorphosis in progress: a terrified woman transforming into a monstrous hybrid of humanity and bestiality. While emphasizing the Gorgone's double nature, Caravaggio pushes her representation in an even more naturalistic direction. Such a naturalization of Medusa, who seems to have lost even her petrifying power, fits with the apotropaic function of the shield as it is exposed in contemporary descriptions of the Grand Duke's *rotella* and symbolical interpretations of the *gorgoneion*.

**Keywords:** *Apotropaion*; Boccaccio (John); Caravaggio (Michelangelo Merisi); Early Modern Art; Early Modern Painting; Marin (Louis); Medusa; Medusa Effect; Metamorphosis; Monstrosity; Ovid; Renaissance Art; Renaissance Painting.

### Introduction : le retour de l'apotropaion

Dans un article de la revue *Woman of Power*, publié en 1986, la théologienne féministe Emily Culpepper a fait le récit de l'agression dont elle avait été victime six ans plus tôt, alors qu'elle était chez elle en train de travailler à la rédaction de sa thèse<sup>1</sup>. L'intrusion de celui qu'elle prit d'abord pour un ami de son voisin et la lutte qui s'ensuivit l'amènèrent à faire une expérience aussi singulière que fondatrice, celle d'une authentique métamorphose. Un passage de son journal, rédigé immédiatement après avoir mis en fuite son agresseur, en donne la description suivante :

I am staring him out, pushing with my eyes too. My face is bursting, contorting with terrible teeth, flaming breath, erupting into ridges and contours of rage, hair hissing. It is over in a flash. I *still* see his eyes, stunned, wide and staring almost quizzically, at me, looking oddly puzzled, as if I am acting strange, as if I were acting wrong ! As soon as I realize I've succeeded in shoving him outside onto the porch, I slam the door. Wondering as I slam it, if he'll try to push in – but feeling no resistance as I hear the lock CLICK. Then I start to shake. Or is it only then that I realize I am shaking ?<sup>2</sup>

Ce que l'on aperçoit ici, et qu'Emily Culpepper a elle-même découvert dans son miroir<sup>3</sup>, c'est ce qu'elle appelle son « Gorgon spirit » (ou « Gorgon self »)<sup>4</sup>. Son visage se transforme en un masque terrifiant, qui entraîne alors un renversement complet de la relation agressée-agresseur et contribue à la sauver<sup>5</sup>. Renversement d'autant plus profond qu'il paraît impliquer une modification de toutes les coordonnées du combat, comme si celui-ci se déplaçait du monde contemporain vers un espace primitif où la Gorgone existe pour de bon, authentique expression du corps vivant, comptant parmi les défenses

<sup>1</sup> E.E. Culpepper, « Ancient Gorgons : A Face for Contemporary Women's Rage », in M. Garber and N.J. Vickers (dir.), *The Medusa Reader*, Londres, Taylor & Francis Group, 2003, p. 238-246. La thèse, « Philosophia in a Feminist Key : Revolt of the Symbols », sera soutenue en 1983 à la Harvard University Divinity School. Voir aussi le commentaire de J. Hedgecock, *Cultural Reflections of Medusa. The Shadow in the Glass*, New York, Routledge, 2020, « introduction ».

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 244.

<sup>3</sup> « What I saw in the mirror is a Gorgon, a Medusa, if ever there was one. This face was my own and yet I knew I had seen it before and I knew the name to utter. 'Gorgon ! Gorgon !' reverberated in my mind. I knew then why the attacker had become so suddenly petrified. » (*Ibid.*, p. 244-245).

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 242.

<sup>5</sup> « I know better than anyone that the Gorgon Self which sprang forth in my hour of need did not make me invulnerable. But I also know that it was by my total violent focus into this Gorgon identity that I saved myself. » (*Ibid.*)

naturelles d'une créature vulnérable. On se trouve alors au plus près de la thèse de Roger Caillois qui affirme l'existence d'une continuité entre mythologie et comportement animal, entre le symbole humain et l'agir le plus instinctif<sup>6</sup>. Dans le témoignage de Culpepper apparaissent plusieurs traits traditionnels de Méduse (sur lesquels nous reviendrons dans notre première partie) : son visage n'est plus qu'un masque ; ses cheveux se dressent sur sa tête ; elle ouvre grand la bouche et les yeux et, par cette parade de terreur, se fait tout entière *repoussante*. Si l'on peut dire que, pendant un instant, elle pétrifie son agresseur, qu'elle bloque le mouvement de son intrusion, l'effet de cette métamorphose est bien de le mettre en fuite. De prédateur, le violeur se mue en un insecte impuissant et lâche.

Cette expérience de très haute intensité s'inscrit dans un renouvellement de la figure de Méduse engagé depuis une quarantaine d'années au sein des études féministes : classiquement conçue comme une créature maléfique apportant la mort et la destruction, Méduse s'y affirme comme une puissance tutélaire, défendant le corps et la voix des femmes, dans le droit fil de l'essai d'Hélène Cixous publié en 1975, « Le rire de la Méduse »<sup>7</sup>. Cette conception de Méduse comme figure d'*empowerment* marque le retour de sa valeur d'*apotropaion*, ranimant la force de « détournement »<sup>8</sup> qui, chez les Grecs, est associée à sa fonction d'amulette protectrice. Elle engage aussi à relire l'histoire de Méduse, ou plus exactement *ses* histoires qui forment un réseau complexe, parfois contradictoire, où la Gorgone n'occupe pas toujours la même place et où son personnage, parce qu'il est mobile, se charge d'ambivalence. Cette dimension d'anamnèse est capitale : on se souvient alors que Méduse fut d'abord violée par Poséidon dans le temple d'Athéna et qu'en représailles de cet acte sacrilège, elle fut changée en monstre par la déesse, transformant ses cheveux « en serpents affreux »<sup>9</sup>. En retrouvant les racines gréco-romaines du mythe, on comprend que Méduse y

<sup>6</sup> Voir R. Caillois, *La Mante Religieuse. Recherches sur la nature et la signification du mythe*, Paris, Aux amis des livres, 1937, en particulier la conclusion, p. 39-41. Caillois rattache Méduse à cette problématique dans *Méduse et C<sup>o</sup>*, Paris, Gallimard, 1960, p. 129-136.

<sup>7</sup> H. Cixous, « Le rire de la Méduse », in *Le Rire de la Méduse et autres ironies* (1975), Paris, Galilée, 2010, en particulier p. 54.

<sup>8</sup> Selon le Bailly, ἀπο-τρέπω signifie « détourner, écarter : τινά, IL. 11, 758 ; 15, 276, qq̄n ; ἔγχεος ὀρμήν, HÉS. Sc. 456, détourner l'essor d'une javeline ; fig. βλάβην, ζυμοφοράν, PLAT. *Gorg.* 509 b, etc. détourner un mal, un malheur ; ἐπί τινι ἔγχεος ἄφ. SOPH. *Tr.* 1012, détourner sa lance d'un ennemi sur un autre », mais aussi plus spécifiquement « détourner par la crainte ou la persuasion, dissuader : τινά ἐπέεσσιν, IL. 20, 256, dissuader qq̄n par ses paroles ; τινά τινος, IL. 12, 249 ; ATT. détourner qq̄n de qqe ch. ; avec l'inf. ESCHL. *Suppl.* 900 ; XÉN. *Mem.* 4, 7, 5 et 6 ; DÉM. 1397, 2, etc. ; avec τὸ μή et l'inf. HDT. 1, 105 ; avec μή οὐχί et l'inf. LUC. *D. deor.* 5, 5, détourner qq̄n de, etc. » (A. Bailly, *Dictionnaire grec-français*, Paris, Hachette, 1935, p. 248).

<sup>9</sup> Ovide, *Les Métamorphoses*, tome 1, trad. fr. G. Lafaye, Paris, Les Belles Lettres, 1925, IV, 801, p. 121.

joue le rôle d'un bouc-émissaire et promeut une certaine idée de la femme, sexualisée et diabolisée, qui ne cessera de se renforcer dans la réception postérieure de la fable jusqu'à déterminer sa connaissance la plus commune. De nombreux travaux ont contribué à déconstruire ce *male gaze* herméneutique qui réduit la Gorgone au seul pouvoir de fascination et de séduction, la niant comme regard subjectif, mais aussi comme porteuse d'une colère légitime, née de la violence qu'elle a subie<sup>10</sup>.

Quel rapport avec Caravage ?, se demandera-t-on. Les deux *Tête de Méduse* de la période 1596-1598<sup>11</sup> seraient-elles à rattacher à ce renouveau interprétatif et à déchiffrer à la lumière de la question du genre ? Ce n'est pas la voie que nous allons suivre : notre intention est plutôt de nous appuyer sur la redécouverte de la complexité narrative du mythe pour éclairer autrement la fameuse rondache, ce bouclier de parade qui fut offert en 1598 par le cardinal del Monte au grand-duc de Toscane, Ferdinand de Médicis (fig. 1)<sup>12</sup>. Par complexité narrative, nous entendons le fait qu'il existe plusieurs versions de l'histoire de Méduse, mais aussi que sa version standard, donnée par Ovide (*Mét.*, IV, 753-803), se compose de différents épisodes qui ont abondamment nourri l'iconographie de la Gorgone du xv<sup>e</sup> au xvii<sup>e</sup> siècle. Une originalité de la *Tête de Méduse* de Caravage est de faire voir en même temps, fondus dans une seule image, le bouclier portant le *gorgoneion* (qu'il s'agisse du bouclier de Persée ou de l'égide d'Athéna) et l'instant tragique de la décapitation. Mais cette « condensation » mise en évidence par Louis Marin<sup>13</sup> en cache peut-être une autre qui plonge plus profond dans la fable ovidienne. On sait à quel point cette œuvre emblématique, conservée aux Offices, cultive l'ambiguïté : Méduse se tient dans un entre-deux indécidable entre la vie et la mort, exhibant un visage dont on ne

<sup>10</sup> S.R. Bowers, « Medusa and the Female Gaze », *NWSA Journal*, 2/2, 1990, p. 217-235. Voir aussi O.A. Zolotnikova, « A Hideous Monster or a Beautiful Maiden ? Did the Western Greeks Alter the Concept of Gorgon ? », in H.L. Reid et D. Tanasi (dir.), *Philosopher Kings and Tragic Heroes : Essays on Images and Ideas from Western Greece*, vol. 1, Parnassos Press - Fonte Aretusa, 2016, p. 353-370.

<sup>11</sup> Pour la datation des œuvres de Caravage, nous suivons S. Ebert-Schifferer, *Caravage*, trad. fr. V. de Bermond et J.-L. Muller, Paris, Hazan, 2009, p. 102-103.

<sup>12</sup> Voir Giovanni Baglione, *Le vite de' pittori, scultori et architetti. Dal Pontificato di Gregorio XIII del 1572 in fino a' tempi di Papa Urbano VIII nel 1642*, Rome, Andrea Fei, 1642, p. 136 ; Giovan Pietro Bellori, *Vie du Caravage*, trad. fr. B. Pérol, Paris, Le Promeneur, 2007, p. 20. Pour le détail, voir M. Gregori, « Testa di Medusa », in G. Papi (dir.), *Caravaggio e caravaggeschi a Firenze*, Florence-Milan, Giunti editore, 2010, p. 107-108 et J.T. Spike, *Caravaggio*, New York-Londres, Abbeville Press Publishers, 2010, p. 77-80.

<sup>13</sup> La « condensation », notion issue de la *Traumdeutung* freudienne, consiste à montrer « deux moments de la fable en un seul » : elle fait passer d'une histoire développée à une représentation instantanée qui correspond ici à « l'instant sculptural » de l'autopétrification (L. Marin, *Détruire la peinture*, Paris, Seuil, 1977, p. 173-174).

sait exactement à qui il appartient (à Méduse, Persée ou Caravage lui-même<sup>14</sup>) et que l'on qualifie aussi volontiers d'androgyné (du fait, principalement, que le peintre s'y serait représenté). Pourtant, on n'a pas toujours été attentif à ce visage en tant précisément qu'il serait celui de Méduse, mais aussi en tant qu'il est un *visage* – et non une face hideuse et meurtrière ; peu de place a été faite à l'effroi inscrit dans ses traits, qui, bien loin de la confirmer, paraît contredire l'idée d'une Méduse terrifiante<sup>15</sup>, monument incontestable de l'« early modern horror »<sup>16</sup>. Car Méduse, dans cette image indéniablement magnétique, ne subit-elle pas l'horreur plutôt qu'elle ne la suscite<sup>17</sup> ? S'agit-il de l'horreur de se voir brutalement décapitée ou bien d'autres éléments permettent-ils de donner un sens différent à sa passivité et à son trouble ?

En prenant en compte les variations du mythe ovidien et le travail de « condensation » opéré par le peintre (point 1), on voudrait suggérer que Caravage fait une place au moment antérieur de la métamorphose, où se manifestent aussi la féminité et l'humanité de Méduse (point 2). Ce choix, loin de l'affaiblir, est compatible avec la fonction apotropaïque de la *rotella* (point 3) et permet aussi de conduire une analyse critique de ce que l'on a appelé « l'effet Méduse », désignant par là la puissance de sidération que possèderaient certaines images et, parmi elles, de célèbres toiles de Caravage (point 4).

### 1) Du mythe à sa (première) « condensation » caravagienne

Dès l'époque grecque, l'histoire des représentations de la Gorgone s'organise autour d'une dualité<sup>18</sup> : il y a, d'une part, Méduse comme face monstrueuse, tête dénuée de tout corps, qui prend le nom de *gorgoneion*, et, d'autre part, Méduse comme figure mythologique, solidaire d'autres personnages et de

<sup>14</sup> Voir Ebert-Schifferer, *op. cit.*, p. 104. Sur les éléments fondant cette qualification, voir en particulier M. Gregori, « La première Méduse du Caravage », in E. Zoffli (dir.), *Die erste Medusa – La première Medusa : Caravaggio*, Milan, 5 Continents, 2011, p. 12-27.

<sup>15</sup> Baglione, *op. cit.*, p. 136. La *Tête de Méduse* est dite « spaventosa », parallèlement à un autre tableau (« un' Amore divino ») qui « subjuguait le profane » (« sommetteva il profano »). Le mot « spaventosa » se retrouve aussi sous la plume de Marino, à propos des serpents (Giovanni Battista Marino, *La Galeria*, éd. M. Pieri, Padoue, Liviana, 1979, I, p. 31-32 : « quel fier Gorgone, e crudo, / cui fanno orribilmente / volumi viperini / squallida pompa e spaventosa ai crini ? »).

<sup>16</sup> Voir M.H. Loh, « Introduction : Early Modern Horror », *Oxford Art Journal*, 34/3, 2011, p. 321-333 (La *Tête de Méduse* de Caravage est mentionnée p. 323-324).

<sup>17</sup> Notons la formule de C. Puglisi : « Morte et pourtant vivante, terrifiée et pourtant horrifiante, la *Tête de Méduse* exerça bientôt une véritable fascination sur ses spectateurs » (*Caravage*, trad. fr. D.-A. Canal, Paris, Phaidon, 2005, p. 110).

<sup>18</sup> Sur les sources préhelléniques de la figure de Méduse, voir M.R. Dexter, « The Ferocious and the Erotic : 'Beautiful' Medusa and the Neolithic Bird and Snake », *Journal of Feminist Studies in Religion*, 26/1, 2010, p. 25-41.

péripiétés qui l'affectent et la transforment. La fonction d'*apotropaion* appartient au premier type, la *Méduse-face* qui, sous forme d'amulette ou de talisman, est omniprésente dans l'espace grec – sur les vases, les tombes, au fronton des temples, sur les boucliers, les ustensiles militaires ou domestiques, sur les fours des artisans, les monnaies, les bijoux, etc.<sup>19</sup> Elle se réduit à une vision chimérique qui, comme le rappelle Jean-Pierre Vernant, tient du lion, du sanglier, du bœuf et du serpent et n'est alors qu'une « grimace » sans profondeur, caractérisée par sa « facialité » et sa « monstruosité »<sup>20</sup>. Si elle est bien visible, cette Méduse-face n'est pas l'image de quelque chose ; on pourrait même dire qu'elle est repoussante précisément parce qu'elle ne représente rien, étant une combinaison d'éléments *informes* au sens où ils ne constituent pas ensemble un être identifiable. Françoise Frontisi-Ducroux le souligne dans ses analyses : le *gorgoneion* n'est pas un visage, mais un « non-*prosopon* », inaccessible à la description littéraire et poétique ; « l'horreur de ses traits en fait le paradigme du non-visage »<sup>21</sup>. On a donc là une vision-limite, confinant au grotesque<sup>22</sup>, qui ne se fait voir que pour nous avertir de nous détourner (expression étymologiquement pléonastique) ou de regarder dans une autre direction (l'idée de pétrification ne s'imposera qu'avec les évolutions postérieures du mythe). Figure de pure extériorité, Méduse est le « signe » d'une altérité absolue, étrangère à tout ce qui est humain, animal ou divin<sup>23</sup>. Chez Homère, les références à la Gorgone sont toutes relatives à la Méduse-face : dans l'*Iliade*, où elle figure sur l'égide d'Athéna, puis sur le visage d'Hector arborant la grimace du guerrier possédé par le *ménos*, comme métabolisant la figure gorgonéenne<sup>24</sup>. L'*Odyssée* souligne son rôle de vision-limite : la « tête de Gorgô » se trouve tout au fond de l'Hadès, sous le contrôle de Perséphone, et c'est la seule crainte de la rencontrer qui fait rebrousser chemin à Ulysse<sup>25</sup>.

S'agissant du second type, la *Méduse-personnage*, on sait qu'il naît avec la *Théogonie* d'Hésiode qui, dès le VIII<sup>e</sup> siècle avant J.-C., fournit le substrat narratif qui va servir de base à sa mythification : Hésiode installe Méduse dans le monde des vivants (même si c'est aux confins) et esquisse une histoire

<sup>19</sup> J.-P. Vernant, *La Mort dans les yeux. Figures de l'Autre en Grèce ancienne* (1985), Paris, Pluriel, 2010, p. 31. Voir aussi J. Hedgecock, *op. cit.*, ch. 2.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 32.

<sup>21</sup> F. Frontisi-Ducroux, *Du masque au visage. Aspects de l'identité en Grèce ancienne*, Paris, Seuil, 2012, p. 127-132. Voir aussi p. 25-29.

<sup>22</sup> L'effroi et le rire sont intimement unis dans la figure de Méduse. Voir Vernant, *op. cit.*, p. 33-34, mais aussi J. Clair, *Méduse. Contribution à une anthropologie des arts visuels*, Paris, Gallimard, 1989, p. 39-52 (sur Gorgô et Baubô).

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 52.

<sup>24</sup> *Iliade*, V, 738 ; VIII, 348 ; XI, 36-37 ; XVIII, 214-221 (cités par Vernant, p. 39-40).

<sup>25</sup> *Odyssée*, XI, 632 sq. (cité par Vernant, *op. cit.*, p. 47).

qui implique déjà sa condition mortelle, l'union sexuelle avec Poséidon et sa décapitation par Persée<sup>26</sup>. Les nombreuses reprises et modifications du mythe entraînent au fil des siècles une mutation de l'image narrative de Méduse, mais aussi, simultanément, du *gorgoneion*, qui s'humanise et se féminise<sup>27</sup>. Le thème littéraire de la métamorphose devient central : Méduse n'est plus une face monstrueuse, mais une *femme* dont on raconte comment elle devient *monstre* et comment de monstre elle devient *face*. La première étape est particulièrement importante puisque c'est sur la base de son apparence humaine et de son exceptionnelle beauté, rivalisant avec celle d'Athéna<sup>28</sup>, que Méduse est châtiée et transformée en une créature de cauchemar. La Méduse-face et la Méduse-personnage s'articulent donc étroitement : la fable a pour aboutissement la « production » du *gorgoneion* qui sera fixé sur l'égide, l'écu d'Athéna ; la décapitation est, dans le mythe, l'opération par laquelle la Méduse-personnage devient la Méduse-face.

Il revient à Ovide et ses *Métamorphoses*, on l'a dit, d'avoir donné du mythe de Méduse sa version canonique, sous la forme d'un récit rétrospectif dont Persée est le narrateur et que nous allons brièvement résumer avant de revenir à la *rotella* de Caravage. Après que Persée a pétrifié Atlas avec la tête de Méduse (*Mét.* IV, 655-657), dont la magie est toujours active (elle sera encore utilisée contre Phinée, *Mét.* V, 210-235), il délivre Andromède. Au cours des célébrations qui suivent ses noces avec celle-ci, le héros est invité à expliquer comment il s'est emparé de la « tête à chevelure de serpents (*crinita draconibus ora*) » (*Mét.* IV, 771) ; il raconte alors la décapitation de Méduse, accomplie grâce au bouclier miroir (779-786), et répond à la question de savoir pourquoi l'une des Gorgones « portait des serpents entremêlés à ses cheveux (*gesserit alternis inmixtos crinibus angues*) » (792). Persée explique alors que Méduse, célèbre pour la beauté de son visage (*clarissima forma*), fut outragée (*vitiassé*) par Poséidon dans le temple de Minerve et que celle-ci « changea les cheveux de la Gorgone en serpents affreux (*Gorgoneum crinem turpes mutavit in hydros*) » (801). Il ajoute qu'Athéna, « pour frapper ses ennemis d'épouvante

<sup>26</sup> Hésiode, *Théogonie*, trad. fr. P. Mazon, Paris, Belles-Lettres, 2008, p. 33 : « [Kètò] enfanta également les Gorgones qui habitent au-delà de l'illustre océan (Okéanos), à la frontière de la nuit, au pays des Hespérides sonores, Stennò, Euryale, Méduse à l'atroce destin. Méduse était mortelle, alors que ses deux sœurs ne devaient connaître ni la mort ni la vieillesse. Elle seule en revanche vit s'étendre près d'elle le dieu aux crins d'azur, dans la tendre prairie, au milieu de fleurs printanières. / Et quand Persée lui eut tranché la tête, le grand Chrysaor surgit, avec le cheval Pégase. Tous deux reçurent ces noms, l'un parce qu'il était né aux bords des flots d'Océan (Okéanos), l'autre parce qu'en ses mains il tenait une épée d'or. »

<sup>27</sup> Hedgcock, *op. cit.*, ch. 2 ; sur l'humanisation du *gorgoneion*, voir K. Karoglou, « Dangerous beauty. Medusa in Classical Art », *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, 75/3, 2018, p. 5.

<sup>28</sup> Apollodore, *La Bibliothèque. Un manuel antique de mythologie*, trad. fr. P. Schubert et al., Vevey, Éditions de l'Aire, 2008, p. 83.



et d'horreur [...] porte devant sa poitrine les serpents qu'elle a fait naître (*Nunc quoque ut attonitos formidine terreat hostes / Pectore in aduerso, quos fecit, sustinet angues*) » (802-803). En rétablissant l'ordre chronologique des événements, on distinguera donc cinq étapes : le viol de Méduse (E1), la métamorphose de sa chevelure (E2), sa traque et sa décapitation nocturne par Persée (E3), son usage comme arme pétrifiante par celui-ci (E4) et sa (re) conversion en un *gorgoneion* terrifiant, fixé sur l'égide (E5). On notera d'importantes différences entre le récit d'Ovide et celui d'Apollodore, plus développé en ce qui concerne « l'équipement » de Thésée<sup>29</sup>. Sans surprise, Ovide donne du poids au moment de la métamorphose (E2) et laisse supposer que le *gorgoneion* a deux effets bien distincts, pétrifiant (comme arme) puis terrifiant (comme *apotropaion*)<sup>30</sup>.

À partir de là, on peut rendre compte de la première « condensation » opérée par Caravage qui est aussi la principale originalité de sa *Tête de Méduse* : produisant un bouclier apotropaïque, semblable à celui d'Athéna (E5), le peintre opère une régression d'E5 vers E3 : il représente à la fois la tête accrochée sur le bouclier (E5) et celle-ci au moment exact où elle est décapitée – opération sans précédent dans l'iconographie de Méduse, les autres artistes ayant représenté soit un moment antérieur (où Méduse a encore sa tête) soit l'après-coup de la décollation (Méduse n'est plus qu'une tête exhibée, pétrifiante ou effrayante)<sup>31</sup>. Pareille capture de l'instant, longuement commentée par Louis Marin<sup>32</sup>, est soutenue par deux détails qui expriment la même fulgurance : *le sang qui gicle*, tendu comme un trait, du fait de la pression artérielle (on retrouve le même phénomène dans *Judith et Holopherne* de 1598-1599) et le *jaillissement* de la tête de Méduse, pareille à un projectile, privée de tout support et étonnamment aérienne – l'effet est d'autant plus sensible que, sur ce bouclier convexe, Caravage a peint un fond de couleur verte que l'on dirait creusé (on y voit l'ombre de Méduse et de ses serpents), de forme concave donc, ce qui accentue

<sup>29</sup> Ovide ne parle ni de l'emprunt aux nymphes du casque d'Hadès (qui assure l'invisibilité) ni de la *kibisis*. Le casque d'Hadès rend invisible en entourant son détenteur de ténèbres infernales qui l'identifient à un mort. Sur ces attributs, voir M. Clo, « La panoplie de Persée : fonctions de l'objet-attribut », *Gaia*, 16, 2013, p. 43-58, ainsi que C. Cousin, « Les objets d'Hadès : casque d'invisibilité et sièges de l'oubli », *Gaia*, 17, 2014, p. 129-155.

<sup>30</sup> Contrairement à ce qu'écrit Louis Marin, sans du reste indiquer ses sources (*op. cit.*, p. 146-147), il ne semble pas que le *gorgoneion* possède encore un effet pétrifiant au moment où Athéna se l'approprie, même s'il est en effet repoussant et terrifiant. Voir, par exemple, sa description dans l'*Iliade*, V, 738-742.

<sup>31</sup> À titre de comparaison, les fresques du Palais Farnèse, par Annibale Carracci, représentent l'avant de la décapitation (*Persée et Méduse*, 1590-1600, fresque, Rome, Palazzo Farnese, Camerino del Cardinale Edoardo) et l'après (*Persée libérant Andromède* (avec Domenichino Carracci) et *Persée et la pétrification de Phinée*, 1590-1600, fresques, Rome, Palazzo Farnese, Galleria).

<sup>32</sup> Marin, *op. cit.*, p. 140. Voir aussi la synthèse donnée p. 173-174.



l'impression de flottement<sup>33</sup>. C'est aussi sous l'effet du jaillissement du chef de Méduse que la chevelure serpentine s'anime et qu'elle gagne en volume : plusieurs serpents se déploient et s'agencent ensemble, Caravage « traduisant » ici en mouvement naturel ce qui, dans sa représentation la plus commune (on y reviendra dans notre point 2), tient à une organisation géométrique et stylisée du *gorgoneion*. Enfin, le caractère de reflet de cette image (la décapitation ne serait pas vue directement, mais réfléchi sur le bouclier de Persée venant d'asséner le coup mortel) accroît le sentiment d'avoir affaire à une vision éphémère, détachée par le peintre du continuum du récit, improbable aperçu que le guerrier aurait eu de Méduse à l'instant où, d'un coup d'épée d'une extrême violence, il en a fait sauter la tête.

Ce jeu spéculaire a pu passer pour le manifeste d'un certain réalisme pictural : le « bouclier miroir » symboliserait la puissance quasi photographique d'un Caravage qui tient autant de Persée (qui réfléchit et qui tranche) que de Méduse (qui regarde et qui fixe). La symétrie des deux opérations (Méduse serait victime de l'*arrêt sur image* qu'elle inflige d'ordinaire à ses victimes) explique peut-être l'hypothèse de l'autopétrification avancée par Louis Marin<sup>34</sup>. Mais c'est sur un autre point que nous voudrions insister ici, en poussant plus loin la « condensation ».

## 2) *Ex pulchra monstruosa* : la seconde « condensation » caravagienne

On a dit que la *Tête de Méduse* de Caravage représentait un entre-deux : Méduse vient d'être décapitée, mais elle n'est pas encore morte. Ce qui paraît intéresser Caravage dans cette situation, c'est l'intense manifestation vitale, le « spasme » ou l'action réflexe<sup>35</sup> qui accompagne la mise à mort et que ne redouble aucune pâleur, mais, au contraire, la chair vive et colorée d'un visage jeune, sans rides ni marques de disgrâce, qui occupe le centre du bouclier.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 156 ; ce détail est également commenté par Jean Clair (*op. cit.*, p. 110).

<sup>34</sup> « Méduse se méduse elle-même dans le bouclier miroir » (Marin, *op. cit.*, p. 152), sur ce point peu suivi par les interprètes. Le poème de 1603 de Gaspare Murtola, « *Per lo scudo di Medusa* », semble lui aussi induire ce pouvoir de l'image (Gaspare Murtola, *Rime*, Venise, Roberto Meglietti, 1604, p. 226 ; voir plus bas note 82), tandis qu'un poème de Luigi Groto, « *Scoltura di Medusa* », mentionne l'autopétrification (*Delle rime di Luigi Groto*, Venise, Fabio & Agostino Zoppini, 1587, p. 138).

<sup>35</sup> Sur ce thème et son rapport au *Garçon mordu par un lézard* de 1593-1594, voir G. Careri, *Caravage. La peinture en ses miroirs*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2015, p. 94-96 ; sur la même idée, voir aussi R. Longhi, *Le Caravage*, trad. fr. G. Julien-Salvy, Paris, Éditions du Regard, 2004, p. 43. Rappelons qu'à la Renaissance Méduse passe parfois pour le symbole de l'âme « *vivens vel sentiens* » et « *mortalis* » (voir, par exemple, Pierio Valeriano, *Hieroglyphica sive de sacris Aegyptiorum litteris commentarii* (1556), Bâle, Thomas Guarinus, 1575, p. 434).

Si le premier point – le sursaut – est d'importance pour l'intelligence du tableau, le second ne l'est pas moins car il invite à s'interroger sur la place et la signification de l'horreur : où se situe-t-elle exactement ? Dans la décapitation sanglante ? Sans doute, même si ce spectacle, qui n'est pas particulier à Méduse, se rencontre dans bien d'autres œuvres d'art, notamment dans les représentations de la décollation de Jean-Baptiste – que l'on songe à celle, particulièrement démonstrative, de Palma le Jeune de 1580<sup>36</sup>. Dans la chevelure serpentine de Méduse ? C'est là que le poète Giovan Battista Marino localise l'horreur méduséenne<sup>37</sup> ; « localise » puisque cette horreur n'est pas le tout de l'image et qu'en outre, comme la décapitation, elle lui est infligée par un agent extérieur, Athéna. Dans l'expression même de la Gorgone ? Plutôt qu'horrible, son visage est *stupéfié* par ce qui est en train de se produire et renvoie une nouvelle fois à une cause étrangère, à une extériorité qui est invisible pour le spectateur. De tout cela on tirera une conclusion provisoire : si Méduse a la réputation d'être une créature terrifiante, l'horreur qu'on lui prête ne lui est pas intrinsèque (*in se*), mais conférée du dehors (*ab alio*) – du fait que sa tête a été couverte de serpents puis violemment séparée de son corps. Cette passivité et cette « abaliété » (pour reprendre un terme scolastique), Caravage parvient à les rendre sensibles puisque, sous son pinceau, l'horreur n'infuse pas toute la représentation de Méduse : en plaçant au milieu de la *rotella* ce visage si humain, cette chair si pleine de vie, il repousse l'horreur vers les bords et désigne la monstruosité dans son caractère composite et adventice – composition de l'humain et de l'inhumain, visage *cerné* par l'horreur.

Cette « localisation » de l'horreur est parfaitement fidèle au texte ovidien : c'est du seul fait que sa chevelure a été changée en serpents, partie la plus « admirable (*conspicior*) » de sa personne (*Mét.*, IV, 796), que Méduse devient un monstre et que ses prétendants se détournent d'elle<sup>38</sup>. La monstruosité est l'attribut *global* de Méduse, quoique son apparence n'ait été que *partiellement* altérée. Ainsi Caravage ferait-il droit à l'événement de la métamorphose (E2) en tant que processus d'hybridation de la beauté de la jeune femme qui, toujours présente et visible, est désormais contredite par la vision horrible

<sup>36</sup> Palma le Jeune, *Décollation de saint Jean-Baptiste*, 1580, huile sur toile, Venise, Chiesa di Santa Maria Assunta o dei Gesuiti.

<sup>37</sup> Voir plus haut, note 15.

<sup>38</sup> C'est aussi à cet instant que Méduse reçoit son pouvoir de pétrification, quoiqu'Ovide ne le dise pas explicitement. Un commentateur renaissant comme Natale Conti, soucieux d'interpréter la fable sur le plan moral, distingue les deux aspects du châtiment, monstruosité et regard pétrifiant (Natale Conti, *Mythologia* (1551), Francfort, André Wechel, 1584, VII, 12, p. 748). Comme le dit aussi une traduction du début du XVII<sup>e</sup> siècle : « Depuis que sa perruque fut convertie en tresses serpentines, personne ne la voulut plus envisager » (*Mythologie*, trad. fr. N. Le Comte, Lyon, Paul Frelon, 1607, p. 743).

d'un nid grouillant de serpents. Un document va permettre de donner plus de poids à cette idée que la *rotella* nous ramènerait, non seulement d'E5 à E3, mais d'E3 à E2 : une gravure de Cornelis Cort (fig. 2), désormais attribuée à Antonio Salamanca<sup>39</sup>, qui passe pour la reproduction d'une œuvre de Léonard de Vinci autrefois possédée par les Médicis<sup>40</sup> et dont on a récemment noté la ressemblance avec la *Tête de Méduse*<sup>41</sup>. C'est le rapport de rivalité et d'émulation avec Léonard qui a le plus souvent été mis en avant à travers cette possible citation, Vasari ayant souligné que le jeune Léonard, en peignant cette œuvre, aurait délibérément cherché à produire un effet de terreur<sup>42</sup>. Ce qui a été moins commenté, c'est l'inscription qui accompagne la gravure de Cort-Salamanca, une référence directe aux dernières lignes du livre iv des *Métamorphoses* (798-803) où est mentionnée la transformation de la chevelure de Méduse – ce

<sup>39</sup> Comme illustration (fig. 2), nous utilisons un imprimé conservé au Rijksmuseum, d'auteur inconnu, identique à celui attribué autrefois à Cornelis Cort et désormais à Antonio Salamanca. Sur cette attribution et son lien au dessin très similaire de Francesco Salviati, voir la notice d'A. Merle du Bourg, in E. Delapierre, A. Merle du Bourg (dir.), *Sous le regard de Méduse. De la Grèce antique aux arts numériques*, Paris, In Fine, 2023, p. 184-186. Voir aussi M. Sellink et H. Leeftang, *The New Hollstein Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts, 1450-1700. Cornelis Cort*, 3 vol., Rotterdam-Amsterdam, Sound & Vision Publishers, 2000 ; S. Kurth, *Das Antlitz der Agonie : Körperstrafe im Mythos und ihre barocke Rezeption*, Weimar, vdg, 2009, p. 87-97, et sur Salviati, H. Nikčević, « Mere Image : Caravaggio, Virtuosity, and Medusa's Averted Eyes », *Refract*, 3, 2020, p. 83-84.

<sup>40</sup> Sur les preuves de l'existence de cette œuvre, voir V. Conticelli, « Medusa : significato e mito alla corte dei Medici », in V. Conticelli (dir), *Medusa. Il mito, l'antico e i Medici*, Florence, Polistampa, 2008, p. 34 et 45 (note 55).

<sup>41</sup> J. Varriano, *Caravaggio: The Art of Realism*, University Park, Pennsylvania State University Press, 2006, p. 24-25 ; voir aussi, du même auteur, « Leonardo's Lost Medusa and Other Medici Medusas from the Tazza Farnese to Caravaggio », *Gazette des Beaux-Arts*, 130, 1997, p. 73-80.

<sup>42</sup> « Après l'avoir ensuite enduite de plâtre et arrangée à sa guise [il s'agit d'une rondache], il se mit à réfléchir au sujet qu'il pourrait y représenter et qui fût de nature à épouvanter ceux qui attaqueraient le possesseur de cette arme, à la façon de la Méduse des anciens. » (Giorgio Vasari, *Les vies des plus excellents peintres, sculpteurs et architectes*, vol. 2, trad. fr. Ch. Weiss, Paris, 1900, p. 538). Le piège fonctionnera parfaitement, mais avec une mise en scène permettant de transformer le tableau en un véritable trompe-l'œil. Il reste que cette description de Méduse ne correspond pas à la gravure de Cort. À la page suivante, Vasari mentionne une autre Méduse de Léonard, qui lui correspond mieux : « Il lui prit fantaisie de peindre à l'huile une tête de Méduse ; des serpents qui se nouent et s'entrelacent forment sa chevelure, invention la plus bizarre et la plus étrange qu'on puisse imaginer (*una testa d'una Medusa con una acconciatura in capo con uno agrupamento di serpe la più strana e stravagante invenzione che si possa immaginare mai*). » (*Ibid.*, p. 539) Description qui nous rapproche aussi de la *Méduse* de Caravage (qui a pu s'inspirer de cette description de Vasari, reprenant à son compte l'« invention » des serpents entrelacés). On aura pendant un temps identifié cette seconde Méduse de Léonard à un tableau conservé aux Offices (Anonyme flamand, *Méduse*, vers 1600, Florence, Gallerie degli Uffizi). Voir R. Turner, « Words and Pictures : The Birth and Death of Leonardo's *Medusa* », *Arte lombarda*, 66, 1983, p. 103-111.

qui laisse penser que la gravure en serait l'illustration<sup>43</sup>. On peut même être plus précis sur le plan textuel : les termes de cette inscription sont empruntés au chapitre 11, « De Medusa Phorci filia in singulari », du livre x de *De genealogiis deorum gentilium* (1472), une œuvre de Boccace très célèbre au xvi<sup>e</sup> siècle, au même titre que son *De claris mulieribus*<sup>44</sup>. Dans ces deux livres, l'auteur du *Décameron* se fait l'écho d'une tradition littéraire inspirée par les *Mythologies* de Fulgence<sup>45</sup>, tradition qui présente Méduse comme une reine à la beauté et à la fortune considérables, régnant sur un pays lointain (les îles Hespérides, selon Boccace), et qui interprète dans un esprit évhémériste les contenus narratifs et poétiques du mythe. En consultant les nombreuses éditions illustrées de ces deux œuvres (fig. 3), on découvrira une Méduse aux longs cheveux d'or, sans aucune trace de laideur ou de monstruosité<sup>46</sup> et l'on comprendra aussi, à

<sup>43</sup> « *Medusa Phorci filia, crines habuit aureos cum ea Neptunus concubuit in templo Minervae, quare turbata Minerva, Medusa crines aureos in angues mutavit. Ovidius, lib. 4 Metamorph.* ».

<sup>44</sup> À l'exception d'un « quamobrem » remplacé par un « quare », tous les mots de l'inscription se retrouvent dans le texte boccacien : « *Medusa filia Phorci, ut dictum est, cum speciosissima mulierum esset, habuit inter alia sui decoris spectabilia, ut Theodontius asserit, crines non solum flavos, sed aureos, quorum splendore captus Neptunus cum ea concubuit in templo Minerve, ex quo concubitu Pegasus equus natus est. Quamobrem turbata Minerva, ne ignominia templo injecta remaneret inulta, crines Medusae mutavit in angues, & sic ex pulchra monstruosa facta est.* » (Jean Boccace, *Peri genealogias deorum libri quindecim*, Bâle, Johannes Hervagius, 1532, p. 246. Nous soulignons). Le passage correspondant du *De mulieribus claris* où apparaît Méduse (ch. 20, « De Medusa filia Phorci ») est plus éloigné ; il donne aussi au mythe ovidien un caractère franchement secondaire par rapport à la légende de la reine Méduse (voir, par exemple, *De claris mulieribus*, Berne, Mathias Apiarius, 1539, p. XIV-XV). Voir aussi Cosimo Bartoli, *Ragionamenti accademici sopra alcuni luoghi difficili di Dante*, Venise, Francesco de Franceschi Senese, 1567 : « Per la qual cosa adiratasi essa Minerva, et volendosi vendicare del commesso sacrilegio, converti i Capelli di quella che erano d'oro, in bruttissime serpi, et di bellissima la fece diventare un bruttissimo Mostro. » Sur toutes ces références et la diffusion du texte de Boccace, voir E. Raisi, « La figure de Méduse. Réécritures ovidiennes entre le xvi<sup>e</sup> et le xvii<sup>e</sup> siècle », thèse pour le doctorat (Le letterature dell'Europa unita – les littératures de l'Europe unie), Università di Bologna, 2011.

<sup>45</sup> Fulgence, *Mythologies*, éd. Ph. Dain, É. Wolff, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2013, p. 75.

<sup>46</sup> On se reportera aux miniatures accompagnant les textes de Boccace ; ainsi dans une traduction allemande du *De mulieribus claris* où l'on voit Méduse et Neptune, à côté d'un cheval ailé, et plus loin Persée chevauchant Pégase (*De mulieribus claris*, trad. H. Steinhöwel, Ulm, Johannes Zainer, vers 1474, f. 8v). Voir également une miniature représentant la reine Méduse et sa cour (*Miniature tirée de Boccace, Des cleres et nobles femmes : la reine Méduse et sa cour*, tempera et or sur vélin, vers 1470, Cleveland, The Cleveland Museum of Art) ainsi qu'Antoine Dufour, *Les vies des femmes célèbres* (1504), dans la réédition de S. Cassagnes-Brouquet, *Un manuscrit d'Anne de Bretagne. Les Vies des femmes célèbres d'Antoine Dufour*, Rennes, Éd. Ouest-France, 2007. Le livre d'Antoine Dufour est une adaptation du *De plurimis claris selectisque mulieribus* (1497) de Jacopo Filippo Foresti, autre continuateur de Boccace. À ce sujet, voir J. Amiot, « Le *De plurimis claris selectisque mulieribus* de Jacopo Filippo Foresti : un maillon méconnu de la réception du *De mulieribus claris* de Boccace et du genre des vies de femmes célèbres », *Anabases*, 18, 2013, p. 33-45.

lire leurs commentateurs, que la Méduse gorgonéenne n'est autre que la reine Méduse, châtiée pour sa luxure et son attachement aux biens terrestres<sup>47</sup>. La gravure de Cort-Salamanca fait donc référence à un épisode précis de l'histoire de Méduse et qui, à la lumière de la légende de la reine Méduse, confère à l'événement métamorphique toute sa force d'inversion : *ex pulchra monstruosa facta est*<sup>48</sup>. C'est un point qui paraît bien connu des peintres de l'époque (il est dûment enregistré par Lomazzo dans son *Trattato dell'arte della pittura* de 1584<sup>49</sup>) et c'est ce processus que donne à voir la gravure qui aurait inspiré Caravage. Méduse, en effet, n'est pas encore décapitée ; sa chevelure de couleur claire est seulement mêlée de quelques aspics ; elle grimace d'horreur en levant les yeux, les tournant légèrement à droite, là où se produit un événement qu'elle ne peut directement percevoir, mais dont elle est en train de prendre conscience<sup>50</sup>. Car cette déviation du regard est significative : on trouve d'autres représentations du *gorgoneion* où les yeux paraissent révoltés et indiquent la folie ou la mort ; c'est le cas d'une gravure de Jacob Binck représentant Athéna et l'égide (fig. 4)<sup>51</sup>. Chez Cort-Salamanca, le regard bien vivant de Méduse vise quelque chose, une mutation en cours, qu'il contribue aussi à désigner au spectateur. Si l'on fait l'hypothèse que, directement ou indirectement<sup>52</sup>, cette image a pu jouer un rôle de modèle pour la *rotella* de 1597-1598, on a d'autant plus de raisons de penser que cette métamorphose, saisie sur le vif par Cort-Salamanca, a sa part dans l'hybridité de la Méduse caravagienne. La Gorgone n'y est pas montrée dans l'horreur active et intrinsèque (*in se*) qui la caractérise d'ordinaire, mais comme une femme à qui arrive – *ab alio* – la double abomination de la mort (E3) et de la monstruosité (E2). La temporalité particulière de la

<sup>47</sup> Voir, par exemple, Conti, *op. cit.*, p. 751-752.

<sup>48</sup> Boccace, *Peri genealogias deorum libri quindecim*, p. XIV.

<sup>49</sup> « Medusa prima che si congiungesse con Nettuno nel Tempio di Minerva haveva i capelli simili all'oro, & era del resto bellissima, ma doppo si gli conversero in serpi. » (Giovan Paolo Lomazzo, *Trattato dell'arte della pittura*, Milan, Paolo Gottardi Pontio, 1584, VII, ch. 25, p. 625).

<sup>50</sup> Merle du Bourg, *art. cit.*, p. 185.

<sup>51</sup> Jacob Binck, *Minerve (Pallas Athena) avec la tête de Méduse sur son bouclier*, 1530, gravure, Amsterdam, Rijksmuseum. Il s'agit d'une copie d'après une gravure de Giovanni Jacopo Garaglio de 1526 où Méduse a les yeux clos, elle-même fondée sur une série de dessins, *Les dieux dans des niches*, de Rosso Fiorentino. Un exemplaire en est conservé à New York, au Metropolitan Museum of Art. On retrouve une Méduse aux yeux levés dans de nombreuses miniatures (voir par exemple une traduction française anonyme de Boccace, *Des cleres et nobles femmes*, 1488-1496, f. 9r, ou encore le plastron de François 1<sup>er</sup> dans un dessin anonyme, *Portrait de François 1<sup>er</sup> en déité composite*, vers 1536, parchemin collé sur panneau de chêne, Paris, BNF, Département des estampes et de la photographie).

<sup>52</sup> Notons ici que, si la gravure de Cort-Salamanca est elle-même inspirée par une œuvre de Léonard, aucun document n'indique que ce dernier, en peignant « *una testa d'una Medusa* », a voulu représenter le moment de la décapitation plutôt que celui de la métamorphose.

métamorphose se retrouve dans celle de la décapitation : Méduse est prise dans une altération, se voyant mourir comme elle s'est vu devenir un monstre.

La comparaison de la Méduse caravagienne avec ses autres représentations dans l'iconographie renaissante et *early modern*, particulièrement riche si l'on prend aussi en compte gravures, miniatures, armures et boucliers, fera encore mieux apparaître cette présence de la métamorphose.

On peut tout d'abord distinguer la *rotella* d'un ensemble de représentations qui ont fait le choix d'exhiber une Méduse furieuse, objectivement et activement terrifiante – type autrefois qualifié de « florentin »<sup>53</sup>. C'est le cas chez Raphaël, dans *L'école d'Athènes* (fig. 5), mais aussi dans *Les trois vertus cardinales et théologales*<sup>54</sup>, chez Annibale Carracci, dans son *Persée et Phinée* de la Galerie Farnèse<sup>55</sup>, ou chez Rubens-Snyders<sup>56</sup>. On est bien ici dans le registre de l'horifique qu'exprime notamment la pâleur cadavérique de la Gorgone et ses yeux écarquillés, parfois injectés de sang. La Méduse de Caravage ne comporte aucun de ces traits d'horreur extrême, ni la rage et l'agressivité qu'expriment les versions de Raphaël et de Carracci. On pourrait certes la rapprocher de la toile de Rubens-Snyders par son aspect naturaliste, mais également par le fait que Méduse, chez Rubens-Snyders, apparaisse défaite, véritablement terrassée, au point que son regard ne semble plus du tout « opérationnel ».

Si l'on se tourne cette fois vers ce qui paraît l'image la plus courante de Méduse au xvi<sup>e</sup> siècle, une figure stylisée de nature héraldique (fig. 6), on mesurera là aussi assez vite la singularité de Caravage. Un même archétype se retrouve dans la plupart des représentations picturales du *gorgoneion* et sur

<sup>53</sup> Nous renvoyons ici à l'article ancien, mais précieux, d'E. Müntz, « La tête de Méduse dans l'art florentin du xv<sup>e</sup> siècle et le Scipion de la collection Rattier » (*Gazette des beaux-arts*, 476, 1897, p. 115-121), qui souligne l'importance qu'a pu jouer dans la représentation de Méduse un dessin de Michel-Ange, *La furia*, aussi intitulée *Anima dannata* (ca. 1520-1530, dessin, Florence, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe). Sur Méduse et les âmes damnées, voir K. Krüger, « Un imagine inconcepibile : la Medusa di Caravaggio », in S. Ebert-Schifferer, J. Kliemann, V. von Rosen, L. Sickel (dir.), *Caravaggio e il suo ambiente. Ricerche e interpretazioni*, Milan, Silvana editoriale, 2007, p. 35-57 (voir notamment une gravure de *La furia* de Michel-Ange par Antonio Salamanca, p. 43). Sur la Gorgone furieuse, voir aussi Conticelli, art. cit., p. 35.

<sup>54</sup> L'une est visible sur l'égide d'Athéna (*L'école d'Athènes*, 1509-1511, fresque, Rome, Palais du Vatican, Chambre de la Signature), l'autre sur la poitrine de la Prudence (*Les trois vertus cardinales et théologales*, 1511, fresque, Rome, Palais du Vatican, Chambre de la Signature). Certains dessins préparatoires de Raphaël conservés à Oxford font mieux voir encore la fureur de Méduse (voir *Études pour la figure de Minerve et autres statues (étude pour L'école d'Athènes)*, 1508-1510, dessin, Oxford, Ashmolean Museum).

<sup>55</sup> Voir plus haut, la note 31.

<sup>56</sup> Rubens-Snyders, *Méduse décapitée*, 1617-1618, huile sur toile, Vienne, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie. Il faut mentionner aussi de Rubens, *Persée délivrant Andromède* (1622, huile sur toile, Saint-Petersbourg, Musée de l'Hermitage) où la face de Méduse apparaît bien visible sur le bouclier de Persée.



de célèbres boucliers de parade : la Gorgone possède d'abondants cheveux qui s'étalent autour de son crâne ; au-dessus d'elle, deux serpents se font face, dont on retrouve les corps enlacés au niveau de son cou, formant souvent un motif géométrique ; elle a la bouche ouverte, le front plissé et les sourcils froncés, exprimant un sentiment difficile à caractériser, entre colère et douleur, surprise et affliction. Entre autres illustrations, on pourra se reporter aux gravures de Jacob Binck et Giovanni Jacopo Caraglio mentionnées plus haut<sup>57</sup>, mais aussi au *scudo* de Charles v, réalisé par les frères Negroli (1541)<sup>58</sup>, ainsi qu'à une rondache milanaise de 1570-1580, conservée au musée de l'Armée, à Paris (fig. 7)<sup>59</sup>. La *Méduse* de Cort-Salamanca est sans doute à mettre en relation avec ce modèle<sup>60</sup>, même si l'artiste en livre une version réaliste, avec un visage plus travaillé et plus expressif, entouré de serpents qui, prenant vie, semblent sur le point de s'entretuer. Caravage accroît encore cette tendance et lui apporte deux modifications majeures : il éclaire le visage de la Gorgone (qui paraît d'autant plus large) et efface ses rides qui, chez Cort-Salamanca, la vieillissent et l'enlaidissent, comme si Caravage voulait lever toute ambiguïté quant à sa jeunesse et à sa beauté. Le peintre fait en outre le choix de la doter d'une chevelure entièrement serpentine, un choix qui peut être mis en relation avec une autre image récurrente de la Gorgone, déjà ancienne – ainsi chez Sandro Botticelli ou Girolamo Genga (fig. 8) pour les versions les plus féminines<sup>61</sup> – et que l'on rencontre fréquemment au tournant des années 1600 dans les gravures de Hendrick Goltzius et de son élève Jan Saenredam

<sup>57</sup> Voir la note 51. Voir aussi Lucas van Leyden, *Pallas Athena* (vers 1530, aquaforte, Vienne, Albertina), mais aussi diverses miniatures qui se conforment à ce modèle (voir aussi Jacopo Foresti, *De claris selectisque mulieribus*, Bavière, 1497, f. 24). On retrouve ce modèle sur divers types d'objets d'art – citons, en plus de la célèbre Tazza Farnese (II<sup>e</sup> siècle av. J.-C., agate sardonnique, Naples, Museo Archeologico Nazionale) un bronze représentant Athéna, d'après un modèle de Benvenuto Cellini (*Minerva*, seconde moitié du XVI<sup>e</sup> siècle, bronze, New York, Metropolitan Museum of Art) ; un plat en émail attribué à Jean Limosin (*Minerve*, vers 1605, émail peint sur cuivre, doré en partie, Metropolitan Museum of Art). Signalons aussi le *Polyptique de la chartreuse de Pavie* du Pérugin (ca. 1499, huile sur bois, Londres, National Gallery), où le bouclier de saint Michel arbore une tête de Méduse.

<sup>58</sup> Filippo et Francesco Negroli, *Le bouclier Méduse de Charles v*, 1541, acier, or et argent, Madrid, Real Armeria. Voir S.W. Pyhrr, J.-A. Godoy (dir.), *Heroic Armor of the Italian Renaissance. Filippo Negroli and His Contemporaries*, New York, Metropolitan Museum of Art, 1998, p. 177-179. Voir aussi les motifs sur la bourguignotte de 1543, p. 180-184.

<sup>59</sup> Atelier milanais, *Rondache à la Méduse*, 1570-1580, acier, or, argent et laiton, Paris, Musée de l'Armée. Voir Pyhrr et Godoy (dir.), *op. cit.*, p. 331-335. Notons que Méduse porte un bijou sur le front, souvenir peut-être de son ancienne beauté (et royauté).

<sup>60</sup> Voir G. Gruber, « Méduse renaissance et baroque », in Delapierre, Merle du Bourg (dir.), *op. cit.*, p. 76.

<sup>61</sup> Manufacture flamande ou française, *Minerve pacifique*, 1491-1531, laine et soie, d'après Sandro Botticelli, collection particulière ; Girolamo Genga, *Minerva*, 1506 ou 1509, peinture sur toile, Princeton, Princeton University Art Museum.



(fig. 9)<sup>62</sup>, mais aussi chez Carracci et le Cavalier d'Arpin<sup>63</sup> – quoique, dans ces derniers cas, le visage de Méduse y soit laid et franchement masculin.

Au total, on peut donc considérer que la *Tête de Méduse* de 1597-1598 affirme sa singularité en combinant deux traits antagonistes. 1) En lieu et place d'un masque terrifiant, Caravage attribue à sa Gorgone une expression de stupeur ; dans le même temps, il en atténue l'expressivité de sorte que, de Méduse, on voit surtout un visage humain dont l'allure générale n'est pas sans rappeler la Méduse que Baldassare Peruzzi a peinte sur l'un des plafonds de la villa Farnesina (fig. 10)<sup>64</sup>. Par l'espace qu'il occupe sur le bouclier et le soin donné à la représentation de sa chair et de son émotion, le visage de Méduse acquiert, en tant que visage, une visibilité exceptionnelle. 2) Caravage, d'un autre côté, radicalise l'effet de la métamorphose : les serpents grouillent ; ils se contorsionnent et s'entrelacent (conformément à l'*acconciatura* que Vasari attribue à Léonard) ; le traitement en est indiscutablement naturaliste<sup>65</sup> et leur caractère vivant est encore souligné par la présence au premier plan d'un serpent la tête en bas qui indique peut-être que la mort est en train de gagner sur la vie<sup>66</sup>. Ces deux traits nourrissent ensemble un contraste puissant, entre un visage placé au centre, à

<sup>62</sup> Voir Hendrick Goltzius, Jacob Matham, *Athéna et Mercure*, 1588, Genève, Musée d'art et d'histoire de Genève ; *Pallas Athena*, 1596, Londres, The British Museum ; du même voir aussi, *Minerve*, 1611, huile sur toile, Haarlem, Musée Frans Hals. Voir aussi Jan Saenredam, d'après Hendrick Goltzius, *Trois déesses : Pallas Athena*, vers 1595, The Cleveland Museum of Art, et Jan Muller, *Minerva*, d'après Bartholomeus Spranger, vers 1600, gravure, New York, Metropolitan Museum of Art.

<sup>63</sup> Giuseppe Cesari, *Persée libérant Andromède*, 1602, huile sur toile, Vienne, Kunsthistorisches Museum ; atelier de Giuseppe Cesari, *Persée et Andromède*, 1602-1603, huile sur toile, Sarasota, Ringling Museum of Art. La proximité de Cesari et de Goltzius est signalée par S. Loire, « Le mythe de Persée et Andromède dans la peinture italienne du XVII<sup>e</sup> siècle », in Fr. Siguret et A. Laframboise (dir.), *Andromède ou le héros à l'épreuve de la beauté*, Paris, Klincksieck, 1996, p. 117.

<sup>64</sup> Baldassare Peruzzi, *Le mythe de Persée et de la Gorgone avec la renommée*, 1511, fresque, Rome, Villa Farnesina, loggia di Galatea. Voir Ch. Luitpold Frommel, *La villa Farnesina à Rome*, Modène, Franco Cosimo Panini editore, 2014, p. 165-177. Notons que la Méduse de Caravage, comme celle de Peruzzi, est en rupture avec certaines représentations de Méduse la séductrice : on a mentionné la *Minerva* de Girolamo Genga (voir note 55), mais c'est encore plus frappant avec la *Minerve pacifique* de Botticelli où une tête de Méduse aux épaisses lèvres rouges contraste avec la grâce toute botticellienne de la déesse (le même contraste se voit dans la *Minerve* de Fra Bartolomeo, vers 1490, huile sur bois, Paris, Musée du Louvre). Sur le rapprochement de la Méduse de Caravage avec la « belle » Méduse, voir Conticelli, art. cit., p. 40.

<sup>65</sup> Sur le rapport de Caravage à Jacopo Ligozzi, voir Z. Wazbinski, *Il cardinale Francesco Maria Del Monte*, 1549-1626, Florence, Olschki, 1994, p. 97, et sa discussion par J. Varriano, « Snake Eyes : Caravaggio, Ligozzi and the Head of Medusa », *Source. Notes in the History of Art*, 24/1, 2004, p. 14-17.

<sup>66</sup> Ce détail est commenté par I. Lavin (qui y voit le présage d'une pétrification) dans *Visible Spirit. The Art of Gianlorenzo Bernini*, vol. II, Londres, The Pindar Press, 2009, p. 801.

la chair largement exposée, et une monstruosité « périphérique ». En mobilisant les éléments textuels et iconographiques propres à la Méduse renaissance<sup>67</sup>, et en se référant tout particulièrement au précédent de Cort-Salamanca, on voit émerger chez Caravage un *dualisme* qui appartient au destin métamorphique de Méduse, beauté infectée d'horreur. Ce dualisme se traduit spatialement par l'opposition entre l'unité d'un pan de chair et la multiplicité chaotique d'un grouillement. Mais on peut affirmer aussi que cette tension entre l'un et le multiple se range sous une unité supérieure : celle de la *naturalisation* intégrale de Méduse, que manifeste le double spectacle de sa peau humaine et de sa peau (ou de ses peaux) de serpent, souple(s) et vivante(s), et se rattachant à un même corps. Le surnaturel de la métamorphose est devenu nature : ce qui est, par essence, impossible à unir se trouve ici, malgré tout, réuni dans une insupportable tension. La décapitation de Méduse tirerait donc une grande partie de sa force visuelle de cette métamorphose qui, toujours active, renvoie le spectateur à la terreur primitive de Méduse, à son absolue passivité face à son devenir-autre.

On se gardera toutefois de tirer trop vite l'humanisation de Méduse et de son visage du côté d'une invitation à l'empathie. Elle serait anachronique (on la rencontrera dans les représentations romantiques de Méduse et peut-être déjà avec cette *Medusa dolorosa* qui est l'œuvre du Bernin<sup>68</sup>) et même hors de propos : un tel pathos paraît en effet peu compatible avec le contexte guerrier et apotropaïque où le *gorgoneion* joue d'ordinaire un rôle terrifiant. Comment justifier cette vision humanisée de Méduse si le bouclier s'intègre à une armure de parade visant à célébrer la puissance et la vertu de Ferdinand de Médicis ? Peut-être y va-t-il ici d'une stratégie figurative dont relève aussi un élément que nous avons laissé de côté jusque-là, le « regard détourné » de la Méduse caravagienne<sup>69</sup>. On néglige parfois ce détail au point de commenter la *Tête de Méduse* comme si son regard visait effectivement le spectateur et possédait un pouvoir de pétrification dont rien, dans les analyses que nous avons conduites jusqu'à présent, n'a encore transparu<sup>70</sup>. Il nous faut

<sup>67</sup> La *rotella* de Caravage peut aussi rappeler certaines mosaïques romaines, où l'humanisation de Méduse est déjà sensible (voir A. Delahaye et Ch. Mazet, « De Gorgô à Méduse. Mythes et images de la Gorgone dans l'Antiquité gréco-romaine », in Delapierre, Merle du Bourg (dir.), *op. cit.*, p. 54) : deux exemplaires, visibles au Musée national de Rome, l'un aux bains de Dioclétien et l'autre au Palazzo Massimo font voir, au centre d'une rosace, un visage large, plutôt masculin, au regard inquiet. Voir Karoglou, *op. cit.*, p. 19, ainsi qu'A.W.G. Posèq, « Caravaggio and the Antique », *Artibus et Historiae*, 11/21, 1990, p. 157-159.

<sup>68</sup> Voir G. Gruber, art. cit., p. 80.

<sup>69</sup> Il revient à Hana Nikčević d'avoir récemment attiré l'attention sur ce point (art. cit., p. 79-104).

<sup>70</sup> S. Schütze écrit par exemple que Méduse « fixe le spectateur droit dans les yeux » (*Caravage. L'œuvre complet*, trad. fr. M. Schreyer, Cologne, Taschen, 2015, p. 72), et Louis Marin, sur ce point, force quelque peu l'interprétation : « Elle me regarde, mais pas vraiment » (*op. cit.*,

donc éclaircir le statut de ce détournement et expliquer comment le visage et le regard de Méduse s'inscrivent dans la logique de l'*apotropaion*.

### 3) Méduse vaincue : puissance et renommée du prince

La comparaison avec la gravure de Cort-Salamanca va encore nous apporter une aide précieuse. Car si Caravage s'en est inspiré (ou a eu recours à l'œuvre originale de Léonard de Vinci), il a modifié l'orientation de ses yeux, comme l'exigeait la transposition de E2 en E3. En effet, alors que la Méduse de Cort-Salamanca regarde vers le haut, où se produit l'événement de sa métamorphose, celle de Caravage regarde vers le bas, là où s'accomplit celui de sa décapitation<sup>71</sup>. Et l'on peut même lui appliquer la remarque faite tout à l'heure : le regard de Méduse est tourné vers quelque chose qui paraît pourtant hors de sa vue, exactement comme dans le *Garçon mordu par un lézard* où le jeune homme est surpris par la morsure d'un animal caché dans le feuillage. Autrement dit, le mouvement oculaire de Méduse est ici moins perceptif que réactif, lié à un choc physique que la souffrance permet de localiser approximativement. Cet aveuglement semble confirmé par le récit lui-même : Persée frappe Méduse en pleine nuit « tandis qu'elle et ses vipères dormaient d'un lourd sommeil » (*Mét.*, IV, 784), ce que confirme une autre version de la fable selon laquelle Persée est rendu invisible par le casque d'Hadès<sup>72</sup>. L'abstraction de la *rotella* qui donne à voir une tête séparée de son corps, mais aussi de son assaillant et de l'arme qui la frappe, renforce cette impression que Méduse est victime d'une agression sans visage, d'une mort instantanée sans cause assignable. Son regard se porterait donc vers le bras invisible de l'agresseur, mais de façon aveugle, guidé par une sensation dont on devine l'intensité, puisque la violence du coup porté se traduit concrètement dans l'image : du fait de la plaie que Méduse porte au cou, parfaitement nette et rectiligne, mais aussi de la déformation de ses traits, sa bouche paraissant tordue par rapport à son nez et à ses yeux qui, avec le reste du visage, penchent vers la droite<sup>73</sup>. Une telle violence, inscrite dans la chair

p. 155). Dans sa lecture, H. Nikčević reste fidèle à l'idée que Méduse possède un regard pétrifiant, considérant que ce pouvoir est l'implicite de son regard détourné : « Caravaggio averted the eyes of his Medusa in order to communicate his own technical skill, producing an image that maintains its own fiction – that the Medusa depicted can stun – in keeping with a new early modern understanding of the Medusean myth that links the power of her *image* to petrify with artistic virtuosity. » (art. cit., p. 87)

<sup>71</sup> Voir Nikčević, art. cit., p. 85. Voir aussi P. Barolsky, « The Ambiguity of Caravaggio's 'Medusa' », *Source. Notes in the History of Art*, 32/3, 2013, p. 28.

<sup>72</sup> Voir notamment Apollodore, *op. cit.*, p. 81.

<sup>73</sup> Clair, *op. cit.*, p. 110. Voir aussi M. Fried qui suggère que le coup est « asséné de revers » (*Le Moment Caravage*, trad. fr. F. Durand-Bogaert, Paris, Hazan, 2016, p. 124 et p. 281).

de la Gorgone, nous renvoie à la célèbre statue de Benvenuto Cellini où son corps gît au pied de Persée, démantibulé et grotesque<sup>74</sup>.

Car cette torsion ou déformation signale bien la présence du guerrier : si Persée est en quelque manière présent dans la *rotella* de Caravage, ce n'est pas seulement en vertu de la ruse du bouclier miroir, mais aussi, peut-on suggérer, à cause de sa force physique qui, en un seul assaut, aura réalisé le prodige d'une décapitation parfaite<sup>75</sup>. Transposant l'horreur subie par Méduse lors de sa métamorphose (E2) pour en faire l'image de son exécution (E3), Caravage modifie l'orientation de son regard et substitue au sort autrefois jeté par Athéna (qui métamorphosait Méduse) le bras surpuissant du héros. Quoiqu'invisible, celui-ci se reflète sur la *rotella* par son effet dévastateur : le suspens évoqué plus haut, l'impression que la tête de Méduse est un véritable projectile, trouve sa raison d'être dans l'extrême violence du coup porté. Dès lors, une piste se dégage pour rendre raison de l'humanisation de Méduse dans le contexte de l'*apotropaion* : n'est-elle pas la contrepartie négative de la magnification du prince ? Dans cette image de décapitation, la force brute du guerrier donne toute sa mesure : celui-ci éclipse le monstre qui, malgré sa réputation de terreur, paraît soudain sans recours. Il y va de ce que l'on pourrait appeler un *transfert de puissance* : tandis que Méduse se trouve démunie et rendue à son humanité, Persée, lui, se montre surhumain par une capacité de foudroiement qui se substitue à celle du monstre pétrificateur. La décapitation prend ainsi l'allure d'une *contre-métamorphose* : dépouillant Méduse de son pouvoir sanguinaire, l'exhibant comme une créature aisément vaincue, Persée la domine comme Athéna l'a autrefois dominée. Si son humanisation a pu pendant un instant faire croire qu'il s'agissait de compatir au sort de Méduse (injustement punie et métamorphosée) en la montrant pitoyable, on est conduit maintenant à penser que ce choix n'affaiblit pas la fonction cérémonielle du *gorgoneion* et qu'en signifiant l'appropriation de la puissance ennemie, elle contribue à cette opération de « grandissement épique » qui est la finalité des armures d'apparat<sup>76</sup>.

<sup>74</sup> Benvenuto Cellini, *Persée avec la tête de Méduse*, 1545-1555, bronze, Florence, Museo Nazionale del Bargello. Voir Ch. Corretti, *Cellini's Perseus and Medusa and The Loggia dei Lanzi*, Leyde-Boston, Brill, 2015, p. 127-136.

<sup>75</sup> Il n'en va pas de même pour Judith qui, selon la vulgate, s'y reprend à deux fois : « Et percussit bis in cervicem ejus, et abscondit caput ejus » (*Judith* 13, 10). Ce qui expliquerait la position de l'épée dans *Judith et Holopherne*.

<sup>76</sup> « Figurer une Gorgone sur son bouclier – comme le fit par exemple Negroli pour le bouclier de Charles Quint qui associait sa devise 'plus outre' à la figure terrifiante – signifiait à la fois qu'on avait fait sienne la force de l'ennemi, que l'on espérait provoquer 'fuite et terreur', mais surtout que l'on entendait se replacer dans une généalogie de héros homériques. » (N. Ghermani. « Des livres aux objets et vice versa : Collections d'armures et mythes des grands hommes dans l'Empire du XVII<sup>e</sup> siècle », in É. Crouzet-Pavan, J.-B. Delzant et Cl. Revest (dir.),

Plusieurs textes contemporains de la *rotella* peuvent être allégués pour accréditer l'idée d'une Méduse vaincue et soumise par Persée-Ferdinand ; deux d'entre eux entretiennent d'ailleurs un lien direct avec Ferdinand de Médicis. Le premier est postérieur à la *rotella* : il s'agit du poème que Giovan Battista Marino a écrit à propos de la *Méduse* de Caravage. Marino y adresse à Ferdinand de Médicis un compliment, formulé en deux temps : il souligne d'abord le pouvoir que le bouclier confère au grand-duc du fait de la présence de la Gorgone, pétrifiant ses ennemis, puis il corrige son propos et le recentre sur la puissance personnelle du combattant : « Mais quoi ! il vous sera de peu d'utilité d'avoir parmi vos armes le monstre effrayant : puisque la véritable Méduse, c'est votre valeur. »<sup>77</sup> Ce que Marino finit donc par déclarer, c'est que Ferdinand n'a pas besoin de la protection de Méduse, puisqu'il en possède la valeur en lui-même et qu'il est la vraie Méduse, par opposition au monstre de la fable. On a évoqué dans la première partie de cet article le *ménos* d'Hector, pris par la fureur méduséenne qu'il portait alors en lui-même, et l'on peut aussi rappeler que l'égide est originellement la possession de Zeus, dont la puissance, elle aussi, se passe de l'« arme » du *gorgoneion* (qu'Athéna s'adjoindra, une fois le bouclier en sa possession). N'est-ce pas cette autonomie du guerrier qui se retrouve dans l'*apotropaion* caravagien ? La *rotella* ne donne pas à voir la Méduse-talisman qui protège et détourne le mal, ni cette Méduse-arme qui est un instrument de destruction, mais *Méduse vaincue*, trophée entre les mains d'un prince victorieux qui, à la différence du héros mythique, possède toute sa force, c'est-à-dire sa valeur ou sa vertu, en sa seule personne.

Deux autres écrits paraissent aller dans le même sens, dont la particularité est de faire droit à la dimension symbolique de la tête de Méduse. Dans son *Della forma delle Muse* de 1591, Giovan Paolo Lomazzo propose en effet une interprétation allégorique de la fable de Persée et de la naissance de Pégase. Dans ce traité dédié à Ferdinand de Médicis, Lomazzo écrit :

L'allégorie de Pégase, né du sang de Méduse, signifie que la vertu, en retranchant la terreur, donne naissance à la renommée ; car la tête de Méduse désigne la terreur et l'étonnement, et la renommée, qui naît aussitôt, et qui vole de bouche en bouche, fait jaillir la fontaine du Parnasse, puisque les actions glorieuses sont

*Panthéons de la Renaissance : Mémoires et histoires des hommes et femmes illustres (v. 1350-1700)*, Rome, Publications de l'École française de Rome, 2021, p. 145. Voir aussi C. Springer, *Armour and Masculinity in the Italian Renaissance*, Toronto, University of Toronto Press, 2010, p. 53-70.

<sup>77</sup> « Or quai nemici fian, che freddi marmi / non divengan repente / in mirando, Signor, nel vostro scudo / quel fier Gorgone, e crudo, cui fanno orribilmente / volumi viperini / squallida pompa e spaventosa ai crini ? / Ma che ! Poco fra l'armi / a voi fia d'uopo il formidabil mostro : / ché la vera Medusa è il valor vostro. » (Giovan Battista Marino, *op. cit.*, p. 31-32 ; E. Cropper, « The Petrifying Art : Marino's Poetry and Caravaggio », *Metropolitan Museum Journal*, 26, 1991, p. 204).

l'argument et la matière de la description des poètes ; et le coursier ailé signifie la renommée et sa rapidité.<sup>78</sup>

La vertu décapite et retranche la terreur que symbolise le chef de Méduse, engendrant une double naissance qui est aussi un double jaillissement : de la renommée, puisque « l'action glorieuse » est alors sur toutes les bouches, mais aussi de la poésie, puisque les poètes s'en emparent sans tarder. La tête de Méduse a beau être terrifiante, l'effet du combat est bien ici d'annihiler la terreur et, dans un jeu de substitution, de recevoir en retour le bénéfice de la *fama*, que symbolise Pégase jaillissant de la Gorgone. Peut-être l'effusion de sang visible dans la *rotella* caravagienne a-t-elle à voir avec cette signification éthico-poétique, qui fait pendant aux sifflements des serpents et au hurlement méduséen sur le point de s'éteindre, tandis que la réputation du prince se diffuse partout sous forme de discours. Méduse n'a pas vocation à durer et à exercer plus longtemps son pouvoir, comme elle l'a fait pour Persée contre Phinée ou Atlas (E4 dans le schéma ovidien décrit plus haut) : le prince ne reçoit d'autre bénéfice (mais un bénéfice politiquement efficace) que la gloire d'avoir une fois pour toutes triomphé du monstre. Dans un ouvrage plus tardif, *La Sagesse des Anciens* (1609), Francis Bacon proposera du mythe de Persée une lecture similaire et reprendra cette idée que de Méduse vaincue, qui symbolise la « guerre achevée », naît la renommée représentée par Pégase. Mais à ce premier effet s'en ajoute selon lui un second :

De la guerre achevée, découlent deux effets : d'abord la naissance et l'essor de Pégase, qui dénote avec suffisamment d'évidence la Renommée (*fama*), laquelle vole en tous lieux et célèbre la victoire. Ensuite l'exhibition de la tête de Méduse sur le bouclier, qui est sans aucun doute le meilleur genre de sauvegarde possible. Un seul exploit insigne et mémorable, conduit et achevé avec bonheur, paralyse tous les mouvements ennemis et frappe de stupéfaction (*stupidam reddiit*) la malveillance elle-même.<sup>79</sup>

On voit ici une fois encore que ce n'est pas la Méduse pétrifiante qui protège, mais l'exploit de l'avoir tuée : le triomphe du guerrier est la véritable cause de

<sup>78</sup> « L'allegoria del Pegaso nato del sangue di Medusa inferisce, che la virtù troncando il terrore, partorisce fama ; percioche il capo di Medusa dinota terrore, e maraviglia, & la fama, subito nata ch'ella è, e che se ne va volando per le bocche delle genti, fa scaturire il fonte di Parnaso, essendo l'attioni gloriose, argomento, & materia discrivere à Poeti ; e'l destrier alato significa la fama, e la velocità sua » (Giovan Paolo Lomazzo, *Della forma delle Muse*, Milan, Paolo Gottardo Pontio, 1591, p. 29). Voir aussi son *Trattato dell'arte della pittura*, VI, 60, p. 470 (« Lo scudo sotto la tutela di Minerva, significava riparo, & con la teste di Medusa in mezzo sapienza ; percioche si ome quella faceva diventar gli huomini che la guardavano fassi, così la sapienza ammutisse quelli che non sanno. ») et VII, 32, p. 674.

<sup>79</sup> Francis Bacon, *La Sagesse des Anciens*, trad. fr. J.-P. Cavaillé, Paris, Vrin, 1997, p. 88.

l'effet apotropaïque. Si Méduse terrifie, ce n'est donc pas par son pouvoir intrinsèque, mais par celui du prince – pouvoir que l'on perçoit d'autant mieux qu'à cause de lui, Méduse n'est plus Méduse.

Dans tous ces textes, un même climat domine : une fois déchiffré par la raison, le mythe est vidé de sa substance magique et superstitieuse au profit d'un enseignement moral compatible avec la nature et utile à l'édification de l'individu ; il ne constitue donc qu'un objet allégorique destiné à dispenser une leçon ou, ici, à glorifier la grandeur du prince qui est le seul à posséder des attributs positifs<sup>80</sup>. Attendu que ce dernier n'a plus besoin de Méduse et de son pouvoir destructeur, on peut se demander si la *rotella* de Caravage ne porte pas témoignage de l'annulation pure et simple du pouvoir de la Gorgone<sup>81</sup>. Ses yeux, bien loin de darder des rayons mortels ou même de se montrer menaçants, ne sont-ils pas de simples yeux humains qui réfléchissent la lumière comme le font aussi ses cheveux-serpents dont on voit ça et là blanchir les anneaux ?

#### 4) Retour sur l'« effet Méduse » : la couleur de la vie

Nous voudrions terminer par quelques remarques sur l'« effet Méduse », effet de saisissement et de fixation du regard qui paraît indissociable de la *rotella* et plus généralement de l'art de Caravage. En minorant, comme nous l'avons fait, la puissance horrifique et le regard fatal de Méduse, ne nous sommes-nous pas privé des ressources essentielles pour caractériser un aspect de l'expérience picturale qui nous est proposée ? Comment, à partir des éléments que nous avons mis en avant, décrire la force esthétique de la *rotella* ?

Le propos le plus ancien sur la *Tête de Méduse* et son effet sur le spectateur est le fait d'un contemporain de Caravage : Gaspare Murtola qui, en 1603, célébra l'art du peintre lombard. Le poème qu'il lui a consacré nous retiendra pour deux raisons : tout d'abord, parce qu'il est précédé, dans le même livre et sur la même page, d'un poème ayant pour objet une autre toile de Caravage,

<sup>80</sup> Voir aussi, en ce sens, l'article « Ragione » de l'*Iconologia* de Cesare Ripa où le chef de Méduse est une image du pouvoir stupéfiant de la raison : « L'arbore dell'Ulivo, con la testa di Medusa pendente da esso, dimostra, che la Vittoria, che si hà de gli inimici, che combattono l'huomo interiore, figurato secondo il corpo, & la chiarezza di Christo, fa diventar gli huomini stupidi alle cose del senso, come la testa di Medusa faceva restar medesimamente stupidi quelli, che la guardavano. Et leggiamo, che Domitiano Imperatore la portava sempre scolpita nelle armature, & nel sigillo, à fine di mostrarsi vittorioso. » (Cesare Ripa, *Iconologia*, Rome, Gli heredi di Gio. Gigliotti, 1593, p. 233-234 ; voir aussi p. 274, « Terrore »).

<sup>81</sup> Artemisia Gentileschi paraît suivre cette inspiration en faisant du désarroi de Méduse le contrepoint de la tranquille autorité de Minerve (*Minerva*, 1615 ou 1640, huile sur toile, Florence, Gallerie degli Uffizi).



*La diseuse de bonne aventure* de 1596-1597<sup>82</sup>. À en croire Murtola, les deux œuvres ont quelque chose en commun : Méduse et la *zingara* sont douées l'une et l'autre d'un pouvoir de fascination auquel s'expose celui qui la regarde – dans la fable (un jeune cavalier fait face à la voyante), mais aussi dans la réalité (il s'agit alors du spectateur du tableau). La *zingara*, écrit Murtola, menace de nous « voler notre cœur et notre sang » et Méduse de nous « changer en pierre ». C'est ce rapt qu'illustre d'ailleurs *La buonaventura* : la jeune femme exerce son talent de magicienne et de voleuse aux dépens du jeune homme dont elle dérobe (peut-être) le cœur et (très certainement) l'anneau, visible à sa main droite<sup>83</sup>. La fascination frappe ici à l'intérieur de l'image : le spadassin ne peut quitter des yeux le visage de la jeune femme et se trouve « vampirisé » par la séductrice. Pour cette raison, Murtola met en garde le spectateur à qui la même chose risque d'arriver.

Le second point intéressant du madrigal que le poète consacre à la *Tête de Méduse*, c'est qu'il passe entièrement sous silence la décapitation et la mort de celle-ci qui en constituent pourtant le thème obvie. Ce qu'il retient, c'est au contraire le mouvement des yeux de la créature et les sentiments qui l'agitent : « Oui, oui : ne vois-tu pas comment / Les yeux elle tourne et retourne ? / Fuis l'indignation et la colère ! / Fuis, car si l'étonnement te pétrifie les yeux / Elle te changera aussi en pierre. » Murtola souligne la vitalité de Méduse (que nous avons nous-même soulignée à diverses reprises), vitalité dont la cause est, selon lui, le talent du peintre qui a su donner de Méduse une vision si convaincante

<sup>82</sup> Caravage, *La diseuse de bonne aventure*, 1596-1597, huile sur toile, Paris, Musée du Louvre. Il est toutefois possible que Murtola décrive l'autre version de *La buonaventura*, plus ancienne (*La diseuse de bonne aventure*, Rome, 1595, Musei Capitolini, Pinacoteca). « Per una Cingara del medesimo. / Madr. CCXXXIX. / Non so qual sia più maga / O la Donna, che fingi, / O tu, che la dipingi / Di rapir quella è vaga / Co i dolci incanti suoi / Il core, e'l sangue a noi ; / Tu dipinta, che appare / Fai, che viva si veda. / Fai, che viva, e spirante altri la creda. » ; « Per lo scudo di Medusa. Pittura del medesimo. Madr. CCXL. / E questa di Medusa / La chioma avuelenata / Di mille serpi armata ? / Si, sì, non vedi, come / Gli occhi ritorce, e gira ? / Fuggi lo sdegno, et l'ira / Fuggi, che se stupore à gli occhi impetra, / Ti cangerà anco in pietra. » (Murtola, *op. cit.*, p. 226).

<sup>83</sup> Ce vol est décrit par Giulio Mancini (*Considerazioni sulla pittura*, éd. A. Marucchi et L. Salerno, Rome, Accademia Nazionale dei Lincei, 1956-1957, I, p. 109), mais plusieurs commentateurs doutent de sa réalité et de la présence même de l'anneau. Voir V. Stoichita, *L'Image de l'Autre. Noirs, Juifs, Musulmans et « Gitans » dans l'art occidental des Temps modernes*, Paris, Louvre Éditions, 2014, p. 161-162 ou G. Feigenbaum, « Perfectly True, Perfectly False : Cardsharps and Fortune Tellers by Caravaggio and La Tour », in L. Pericolo, D. Stone (dir.), *Caravaggio : Reflections and Refractions*, Londres, Farnham, 2014, p. 257 : « No ring is visible now, and we do not know whether it has been rubbed off or was never there. » Après examen des deux versions de *La diseuse de bonne aventure*, la situation nous paraît être la suivante : l'anneau n'est pas visible dans la version du Louvre, du moins telle qu'elle est actuellement exposée, mais il apparaît sur les macrophotographies (voir Schütze, *op. cit.*, p. 65) ; en revanche, l'anneau est visible à l'œil nu dans la version romaine, placé entre le medium et l'auriculaire de la *zingara*.

qu'elle se met à vivre sous nos yeux. Ce point est décisif pour comprendre l'effet du tableau : si nous devons craindre Méduse (ou la *zingara*) qui peut nous foudroyer du regard (ou nous dépouiller, s'agissant de la bohémienne), c'est que le peintre en livre une représentation à ce point exceptionnelle qu'elle abolit la séparation entre fiction et réalité. Murtola distingue donc deux effets situés sur deux plans distincts : 1) un effet artistique et pictural produisant, à notre plus grande stupéfaction, l'apparence de la vie, cette « lifelikeness » qui, on l'a souvent souligné, est un enjeu central dans le contexte du *paragone* de la peinture et de la sculpture<sup>84</sup> ; 2) un effet fabuleux lié à une cause magique, la fascination ou l'ensorcellement, qui découle du premier et dont on peut dire qu'il en est une expression métaphorique. Il existe une hiérarchie entre ces deux effets : l'horreur ne nous fascinera au point de nous changer en pierre (effet 2) que parce que cette horreur aura d'abord été rendue crédible *comme chose vivante* (effet 1) ; ce n'est que dans la mesure où une telle animation aura eu lieu (effet 1) que nous serons les victimes du monstre (effet 2). On comprend mieux l'hésitation de Murtola (« Je ne sais pas qui est le plus magicien / Ou la femme que tu imagines / Ou toi qui la peins ») : la *zingara* et Méduse tiennent leur magie (irréelle) de la magie (bien réelle) de Caravage, dont le naturalisme (effet 1) engendre une sorte d'« effet Pygmalion » (effet 2)<sup>85</sup>, et cela grâce à son seul savoir-faire. Qu'est-ce que l'« effet Méduse » à la lumière du poème de Murtola ? C'est cette *stupeur* devant le tableau, bien concrète, que l'on célèbre de manière hyperbolique en l'identifiant métaphoriquement à l'effet de la Gorgone. L'« effet Méduse » est donc, en son principe, une certaine *impression de vie*, susceptible de se rencontrer dans une scène de genre comme dans une scène d'horreur. Avec Murtola, on vérifie sur un autre plan le *transfert de puissance* décrit dans le point précédent : Caravage est la « véritable Méduse » en tant qu'il produit cette impression de vie.

Si l'on se tourne cette fois vers Louis Marin qui a expressément thématiqué « l'effet Méduse », on trouvera un geste similaire (mais dans une certaine mesure seulement), formulé dans le langage de la théorie et de l'histoire de l'art. Par « effet Méduse », Marin désigne une qualité spécifique de la peinture de Caravage. Il la met en lien avec le mot de Poussin qui affirmait que « Caravage est venu détruire la peinture », la *Tête de Méduse* offrant de cette destruction une

<sup>84</sup> Nikčević, art. cit., p. 93. Sur la pétrification comme pouvoir artistique, voir Cl. Ceri Via, « Petrification and Animation : the Myth of Perseus as a Metaphor for the 'Paragone' in Early Modern Art », in K.A.E. Enenkel et J.L. de Jong (dir.), *Re-inventing Ovid's Metamorphoses*, Leyde, Brill, 2020, p. 443-470 ; C. van Eck, « The Petrifying Gaze of Medusa : Ambivalence, Explexis, and the Sublime », *Journal of Historians of Netherlandish Art*, 8/2, 2016, p. 1-22.

<sup>85</sup> Pour reprendre la formule de V. Stoichita, qu'il a lui-même empruntée à E. Cropper (V. Stoichita, *L'Effet Pygmalion. Pour une anthropologie historique des simulacres*, Genève, Droz, 2008, p. 15).

expression particulièrement nette. Car le propre de l'art de Caravage, selon Marin, c'est de faire de « l'effet » : effet qui n'est rien d'autre qu'un « effet de voir », empêchant tout discours, et dont la cause serait la couleur. Louis Marin adosse explicitement « l'effet Méduse » à « l'effet de force de la couleur »<sup>86</sup>, à la « violence de la pulsion couleur »<sup>87</sup> et renvoie sur ce point à Bellori<sup>88</sup>. L'« effet-couleur » agit de lui-même, comme une stimulation, indépendamment de la scène et de l'histoire représentée (réduisant l'image à un instant, ce qui empêche justement tout développement narratif) : il « impressionne » du fait de sa qualité intrinsèque et aboutit à un « effet réaliste-plastique de surprise et de sidération »<sup>89</sup>. L'« effet Méduse » est donc reconduit par Louis Marin au pictural, en accord sur ce point avec Murtola. Mais l'auteur de *Détruire la peinture* va plus loin dans la recherche des causes : « Quelle relation y a-t-il entre l'effet-couleur et l'emploi de la lumière ? » et un peu plus bas : « Comment l'intensification de la lumière – du contraste entre lumière et ombre – pose[-t-il] la question de l'effet de représentation comme stupéfaction ? »<sup>90</sup> Marin y répondra plus loin en revenant sur la théorie de la lumière et de la perspective aérienne de Le Brun qu'exemplifie *La Manne* de Nicolas Poussin : Caravage refuserait toute perspective lumineuse, toute *mimésis* instruite et fidèle aux lois de l'optique, et cela au profit d'une « puissance d'effet »<sup>91</sup>, assurée par la surexposition de l'objet représenté, préalablement placé dans un « espace 'noir' », au moyen d'un unique « coup de lumière »<sup>92</sup>. L'action s'en trouve alors « immobilisée, statufiée, stupéfiée : effet-Méduse »<sup>93</sup>.

En reconduisant l'« effet couleur » au contraste maximal provoqué par un flash lumineux, Marin rend-il compte de la *Tête de Méduse* et de l'effet qui lui est propre ? On ne contestera pas qu'un certain contraste organise l'image : comme la *zingara*, Méduse est éclairée par une lumière qui, provenant de la gauche, tombe sur sa tempe droite. Mais, pas plus que dans *La diseuse*, ce « coup de lumière » ne semble produire un effet sculptural d'immobilisation. Au contraire, il contribue à modeler le visage de Méduse et à y disposer des ombres qui, loin de figer sa *clarissima forma*, matérialise ce sursaut de vie qui est encore bien visible sur ses joues et ses lèvres. On ajoutera aussi qu'à l'instar du tableau du Louvre, la *Tête de Méduse* doit une partie de son effet à une

<sup>86</sup> Marin, *op. cit.*, p. 140 (« l'effet de force de la couleur comme l'effet-Méduse de la représentation »).

<sup>87</sup> *Ibid.*, p. 142.

<sup>88</sup> *Ibid.*, p. 138-139 ; Bellori, *op. cit.*, p. 14.

<sup>89</sup> *Ibid.*

<sup>90</sup> *Ibid.*

<sup>91</sup> *Ibid.*, p. 197.

<sup>92</sup> *Ibid.*, p. 202. Voir aussi p. 203-206.

<sup>93</sup> *Ibid.*, p. 205.

découpe précise des formes et de l'espace pictural<sup>94</sup> : le visage de Méduse est comme l'ocelle ou la pupille de cet œil immense que figure la *rotella* ; guidé par cette organisation concentrique, le regard du spectateur se trouve piégé, pris dans un mouvement qui le fait passer de l'humain à l'inhumain et du familier à l'étrange, revenant inlassablement à ce visage solitaire, en proie à son ultime frayeur. L'effet Méduse paraît moins ici de sidération (impliquant un arrêt sur image) que d'exhibition d'un mouvement vital qui circule d'un lieu à l'autre du tableau. Ce qui nous retient serait donc moins l'image d'une mort que celle d'une *vie prolongée*, encore active, comme un chant du cygne.

À cet égard, on peut se demander si la *rotella* ne contient pas, sur le plan de la hiérarchie des arts, quelque geste polémique. Car si Méduse, avec son pouvoir de pétrification, a souvent servi d'allégorie à l'art de la sculpture, le peintre lombard, en montrant Méduse dans sa jeunesse et son humanité, paraît exalter l'art de la peinture en tant qu'il est capable d'imiter la vie, la plus superficielle comme la plus intime. Lomazzo le soulignait en 1584 : « La force (*virtù*) de la couleur est telle qu'il n'y a pas un objet corporel créé par Dieu qu'elle ne puisse représenter comme s'il était vrai », et cette force concerne aussi « les mouvements intérieurs », « les affections de l'âme et leurs effets »<sup>95</sup>. Pareille *virtù* fera toujours défaut à la sculpture : la couleur seule permet de faire voir cette « viva carne » que Malvasia louera chez Annibale Carracci, l'opposant à la « maniera statuina » de la génération de Vasari<sup>96</sup>. Caravage aura peut-être voulu prendre position dans le *paragone* par un trait d'ironie : si Méduse symbolise d'ordinaire l'art de la sculpture, en peignant la *rotella*, il la met au centre d'une œuvre picturale qui exprime la puissance d'animation de la lumière et de la couleur et qui, indissociablement, célèbre le peintre de la vie.

\*

Envisager Méduse : la démarche pouvait paraître imprudente, si l'on en croit le mythe, et pourtant, force est de reconnaître que le péril n'était pas si grand. Avec sa *rotella* de 1597-1598, Caravage est en effet parvenu à rendre Méduse visible et à neutraliser son pouvoir. Et cela de deux façons : d'une part, en plaçant au centre de l'image le visage d'une femme, prise dans l'événement foudroyant de la décapitation comme elle fut prise autrefois dans celui de la métamorphose. En nous appuyant sur la gravure de Cort-Salamanca et sur une

<sup>94</sup> Voir la fine description donnée des couleurs, mais aussi de la découpe des figures, par J.-P. Cuzin (*La diseuse de bonne aventure du Caravage*, Paris, Éditions des Musées Nationaux, 1977, p. 14-15).

<sup>95</sup> Lomazzo, *op. cit.*, p. 188. Voir J. Lichtenstein, *La Couleur Éloquente. Peinture et rhétorique à l'âge classique* (1989), Paris, Champs-Flammarion, 1999, p. 170-172.

<sup>96</sup> Cité par Ceri Via, art. cit., p. 458-459.

large documentation littéraire et iconographique, on a suggéré que la *Tête de Méduse* participait d'une vision de la Gorgone plus nuancée que celle que nous avons d'ordinaire, faisant droit à son hybridité et, plus généralement, à l'ambivalence du monstrueux. Mais d'autre part, il est clair que la *rotella* développe un thème proprement caravagien : le peintre a voulu montrer Méduse *dans sa passion*, au moment où elle est tout entière livrée à la violence de l'événement. Cet intérêt pour la vie sensible considérée dans son aspect physiologique, à la fois spontanée et incontrôlable, prolonge la recherche initiée avec le *Garçon mordu par un lézard*. En ce sens, plutôt qu'elle n'ajoute à une liste déjà longue une représentation supplémentaire de la fable dans sa dimension surnaturelle, la *Tête de Méduse* nous livre le spectacle de la *naturalisation du merveilleux*. Ce désenchantement, on l'a vu, se retrouve dans la manière dont est comprise au tournant des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles la vertu apotropaïque du bouclier : au lieu d'adjoindre à la puissance du prince une Méduse terrifiante (ou pétrifiante), l'exhibition de la Gorgone vaincue, en témoignant de l'hégémonie de celui-ci et en assurant sa renommée, suffit à mettre en fuite ses éventuels adversaires. Avec Caravage, jamais on n'aura si bien vu Méduse, mais ne pourrait-on pas dire aussi qu'il ne s'agit plus vraiment d'elle ?

Cette dernière question n'est pas seulement rhétorique ; elle pose le problème de la vérité, c'est-à-dire de l'identité de Méduse : dans quelle mesure est-elle un monstre ? Dans quelle mesure est-elle une femme ? En abordant l'interprétation féministe du mythe au début de cet article, nous avons ouvert une piste dont Caravage paraît nous avoir ensuite éloigné – à un détail près. En effet, si le peintre montre Méduse dans son humanité et sa féminité, il est un élément du dispositif pictural de la *rotella* qui permet d'approfondir ce versant plus contemporain de la réflexion. Le travail de condensation opéré par Caravage, on l'a suffisamment dit, ramène du *gorgoneion* (E5) à la décapitation (E3), mais aussi de la décapitation (E3) à la métamorphose (E2), Méduse faisant l'épreuve de la même violence et de la même passivité. Mais cette régression ne fait-elle pas signe vers une violence encore plus originaire, celle du viol de Méduse par Poséidon (E1) ? Si Caravage montre Méduse décapitée, *et aussi* métamorphosée, ce même visage, avec cette même expression, n'appartient-il pas *encore* – troisième condensation – à Méduse violée ? Aucun élément concret ne permettra, bien sûr, d'attribuer à l'artiste une telle intention, mais le dispositif de la *rotella* et l'ambivalence dont elle joue font place à cette présence fantomatique du viol qui, du point de vue du mythe ovidien, fait système avec les agressions d'Athéna et de Persée. Le bouclier miroir montrerait donc aussi Méduse telle qu'elle est apparue à Poséidon, à l'instant où il s'est emparé d'elle, occupant la place qui est désormais celle du spectateur. C'est toute l'histoire de Méduse qui se condense ici, d'une Méduse qui n'est plus vraiment Méduse, mais qui, d'un autre point de vue, se dévoile pour la première fois.

## Bibliographie

- Justine Amiot, « *Le De plurimis claris selectisque mulieribus* de Jacopo Filippo Foresti : un maillon méconnu de la réception du *De mulieribus claris* de Boccace et du genre des vies de femmes célèbres », *Anabases*, 18, 2013, p. 33-45.
- Apollodore, *La Bibliothèque. Un manuel antique de mythologie*, trad. fr. P. Schubert et al., Vevey, Éditions de l'Aire, 2008.
- Francis Bacon, *La Sagesse des Anciens*, trad. fr. J.-P. Cavaillé, Paris, Vrin, 1997.
- Giovanni Baglione, *Le vite de' pittori, scultori et architetti. Dal Pontificato di Gregorio XIII del 1572 in fino a' tempi di Papa Urbano VIII nel 1642*, Rome, Andrea Fei, 1642.
- Anatole Bailly, *Dictionnaire Grec-Français*, Paris, Hachette, 1935.
- Paul Barolsky, « The Ambiguity of Caravaggio's 'Medusa' », *Source. Notes in the History of Art*, 32/3, 2013, p. 28-29.
- Cosimo Bartoli, *Ragionamenti accademici sopra alcuni luoghi difficili di Dante*, Venise, Francesco de Franceschi Senese, 1567.
- Giovan Pietro Bellori, *Vie du Caravage*, trad. fr. B. Pérol, Paris, Le Promeneur, 2007.
- Jean Boccace, *De mulieribus claris*, trad. H. Steinhöwel, Ulm, Johannes Zainer, vers 1474.
- *De claris mulieribus*, Berne, Mathias Apiarius, 1539.
- *Peri genealogias deorum libri quindecim*, Bâle, Johannes Hervagius, 1532.
- Susan R. Bowers, « Medusa and the Female Gaze », *NWSA Journal*, 2/2, 1990, p. 217-235.
- Roger Caillois, *La Mante Religieuse. Recherches sur la nature et la signification du mythe*, Paris, Aux amis des livres, 1937.
- *Méduse et C<sup>ie</sup>*, Paris, Gallimard, 1960.
- Giovanni Careri, *Caravage. La peinture en ses miroirs*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2015.
- Sophie Cassagnes-Brouquet, *Un manuscrit d'Anne de Bretagne. Les Vies des femmes célèbres d'Antoine Dufour*, Rennes, Éd. Ouest-France, 2007.
- Claudia Ceri Via, « Petrification and Animation : the Myth of Perseus as a Metaphor for the 'Paragone' in Early Modern Art », in K.A.E. Enenkel et J.L. de Jong (dir.), *Re-inventing Ovid's Metamorphoses*, Leyde, Brill, 2020, p. 443-470.
- Hélène Cixous, *Le Rire de la Méduse et autres ironies* (1975), Paris, Galilée, 2010.
- Jean Clair, *Méduse. Contribution à une anthropologie des arts visuels*, Paris, Gallimard, 1989.
- Magdeleine Clo, « La panoplie de Persée : fonctions de l'objet-attribut », *Gaia*, 16, 2013, p. 43-58.
- Natale Conti, *Mythologia* (1551), Francfort, André Wechel, 1584 ; *Mythologie*, trad. fr. N. Le Comte, Lyon, Paul Frelon, 1607.
- Valentina Conticelli, « Medusa : significato e mito alla corte dei Medici », in V. Conticelli (dir.), *Medusa. Il mito, l'antico e i Medici*, Florence, Polistampa, 2008.
- Christine Corretti, *Cellini's Perseus and Medusa and The Loggia dei Lanzi*, Leyde-Boston, Brill, 2015.
- Catherine Cousin, « Les objets d'Hadès : casque d'invisibilité et sièges de l'oubli », *Gaia*, 17, 2014, p. 129-155.

- Elizabeth Cropper, « The Petrifying Art : Marino's Poetry and Caravaggio », *Metropolitan Museum Journal*, 26, 1991, p. 193-212.
- Emily E. Culpepper, « Ancient Gorgons : A Face for Contemporary Women's Rage », in M. Garber and N.J. Vickers (dir.), *The Medusa Reader*, Londres, Taylor & Francis Group, 2003, p. 238-246.
- Jean-Pierre Cuzin (*La Diseuse de bonne aventure du Caravage*, Paris, Éditions des Musées Nationaux, 1977.
- Adrien Delahaye, Christian Mazet, « De Gorgô à Méduse. Mythes et images de la Gorgone dans l'Antiquité gréco-romaine », in E. Delapierre, A. Merle du Bourg (dir.), *Sous le regard de Méduse. De la Grèce antique aux arts numériques*, Paris, In Fine, 2023, p. 44-57.
- Emmanuelle Delapierre, Alexis Merle du Bourg (dir.), *Sous le regard de Méduse. De la Grèce antique aux arts numériques*, Paris, In Fine, 2023.
- Miriam Robbins Dexter, « The Ferocious and the Erotic : 'Beautiful' Medusa and the Neolithic Bird and Snake », *Journal of Feminist Studies in Religion*, 26/1, 2010, p. 25-41.
- Sybille Ebert-Schifferer, *Caravage*, trad. fr. V. de Bermond et J.-L. Muller, Paris, Hazan, 2009.
- Gail Feigenbaum, « Perfectly True, Perfectly False : Cardsharps and Fortune Tellers by Caravaggio and La Tour », in L. Pericolo, D. Stone (dir.), *Caravaggio : Reflections and Refractions*, Londres, Farnham, 2014, p. 253-271.
- Jacopo Foresti, *De claris selectisque mulieribus*, Bavière, 1497.
- Michael Fried, *Le Moment Caravage*, trad. fr. F. Durand-Bogaert, Paris, Hazan, 2016.
- Françoise Frontisi-Ducroux, *Du masque au visage. Aspects de l'identité en Grèce ancienne*, Paris, Seuil, 2012.
- Fulgence, *Mythologies*, éd. Ph. Dain, É. Wolff, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2013.
- Naïma Ghermani. « Des livres aux objets et vice versa : Collections d'armures et mythes des grands hommes dans l'Empire du XVI<sup>e</sup> siècle », in É. Crouzet-Pavan, J.-B. Delzant et Cl. Revest (dir.), *Panthéons de la Renaissance : Mémoires et histoires des hommes et femmes illustres (v. 1350-1700)*, Rome, Publications de l'École française de Rome, 2021, p. 137-154.
- Mina Gregori, « Testa di Medusa », in G. Papi (dir.), *Caravaggio e caravaggeschi a Firenze*, Florence-Milan, Giunti editore, 2010, p. 107-108.
- « La première Méduse du Caravage », in E. Zoffili (dir.), *Die erste Medusa – La première Medusa : Caravaggio*, Milan, 5 Continents, 2011, p. 12-27.
- Luigi Groto, *Delle rime di Luigi Groto*, Venise, Fabio & Agostino Zoppini, 1587.
- Gerlinde Gruber, « Méduse renaissante et baroque », in E. Delapierre, A. Merle du Bourg (dir.), *Sous le regard de Méduse. De la Grèce antique aux arts numériques*, Paris, In Fine, 2023, p. 66-81.
- Jennifer Hedgecock, *Cultural Reflections of Medusa. The Shadow in the Glass*, New York, Routledge, 2020.
- Hésiode, *Théogonie*, trad. fr. P. Mazon, Paris, Belles-Lettres, 2008.
- Kiki Karoglou, « Dangerous beauty. Medusa in Classical Art », in *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, 75/3, 2018, p. 1-50.



- Klaus Krüger, « Un immagine inconcepibile : la Medusa di Caravaggio », in E. Sybille-Schifferer, J. Kliemann, V. von Rosen, L. Sickel (dir.), *Caravaggio e il suo ambiente. Ricerche e interpretazioni*, Milan, Silvana editoriale, 2007, p. 35-57.
- Silke Kurth, *Das Antlitz der Agonie : Körperstrafe im Mythos und ihre barocke Rezeption*, Weimar, vDG, 2009.
- Irving Lavin, *Visible Spirit. The Art of Gianlorenzo Bernini*, vol. II, Londres, The Pindar Press, 2009.
- Jacqueline Lichtenstein, *La Couleur Éloquente. Peinture et rhétorique à l'âge classique* (1989), Paris, Champs-Flammarion, 1999.
- Maria H. Loh, « Introduction : Early Modern Horror », *Oxford Art Journal*, 34/3, 2011, p. 321-333.
- Stéphane Loire, « Le mythe de Persée et Andromède dans la peinture italienne du XVII<sup>e</sup> siècle », in Fr. Siguret et A. Laframboise (dir.), *Andromède ou le héros à l'épreuve de la beauté*, Paris, Klincksieck, 1996, p. 111-141.
- Giovan Paolo Lomazzo, *Trattato dell'arte della pittura*, Milan, Paolo Gottardi Pontio, 1584.
- *Della forma delle Muse*, Milan, Paolo Gottardo Pontio, 1591.
- Roberto Longhi, *Le Caravage*, trad. fr. G. Julien-Salvy, Paris, Éditions du Regard, 2004.
- Christoph Luitpold Frommel, *La villa Farnesina a Roma*, Modène, Franco Cosimo Panini editore, 2014.
- Giulio Mancini, *Considerazioni sulla pittura*, vol. I, éd. A. Marucchi et L. Salerno, Rome, Accademia Nazionale dei Lincei, 1956-1957.
- Louis Marin, *Détruire la peinture*, Paris, Seuil, 1977.
- Giovan Battista Marino, *La Galleria*, I, éd. M. Pieri, Padoue, Liviana, 1979.
- Alexis Merle du Bourg, « Cat. 16. Antonio Salamanca (attr.), *Tête de Méduse* » in E. Delapierre, A. Merle du Bourg (dir.), *Sous le regard de Méduse. De la Grèce antique aux arts numériques*, Paris, In Fine, 2023, p. 184-186.
- Eugène Müntz, « La tête de Méduse dans l'art florentin du XV<sup>e</sup> siècle et le Scipion de la collection Rattier », *Gazette des beaux-arts*, 476, 1897, p. 115-121.
- Gaspare Murtola, *Rime*, Venise, Roberto Meglietti, 1604.
- Hana Nikčević, « Mere Image : Caravaggio, Virtuosity, and Medusa's Averted Eyes », *Refract*, 3, 2020, p. 79-104.
- Ovide, *Les Métamorphoses*, tome 1, trad. fr. G. Lafaye, Paris, Les Belles Lettres, 1925.
- Lorenzo Pericolo, *Caravaggio and Pictorial Narrative. Dislocating the Istorica in Early Modern Painting*, Londres, Brepols/Harvey Miller Publishers, 2011.
- Avigdor W.G. Posèq, « Caravaggio and the Antique », *Artibus et Historiae*, 11/21, 1990, p. 147-167.
- Catherine Puglisi, *Caravage*, trad. fr. D.-A. Canal, Paris, Phaidon, 2005.
- Stuart W. Pyhrr, José-A. Godoy (dir.), *Heroic Armor of the Italian Renaissance. Filippo Negroli and His Contemporaries*, New York, Metropolitan Museum of Art, 1998.
- Elena Raisi, « La figure de Méduse. Réécritures ovidiennes entre le XVI<sup>e</sup> et le XVII<sup>e</sup> siècle », thèse pour le doctorat (Le letterature dell'Europa unita – les littératures de l'Europe unie), Università di Bologna, 2011.
- Cesare Ripa, *Iconologia*, Rome, Gli heredi di Gio. Gigliotti, 1593.

- Sebastian Schütze, *Caravage. L'œuvre complet*, trad. fr. M. Schreyer, Cologne, Taschen, 2015.
- Manfred Sellink, Huigen Leeftang, *The New Hollstein Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts, 1450-1700. Cornelis Cort*, 3 vol., Rotterdam-Amsterdam, Sound & Vision Publishers, 2000.
- John T. Spike, *Caravaggio*, New York-Londres, Abbeville Press Publishers, 2010.
- Carolyn Springer, *Armour and Masculinity in the Italian Renaissance*, Toronto, University of Toronto Press, 2010.
- Victor Stoichita, *L'Effet Pygmalion. Pour une anthropologie historique des simulacres*, Genève, Droz, 2008.
- *L'Image de l'Autre. Noirs, Juifs, Musulmans et « Gitans » dans l'art occidental des Temps modernes*, Paris, Louvre Éditions, 2014.
- Richard Turner, « Words and Pictures : The Birth and Death of Leonardo's *Medusa* », *Arte lombarda*, 66, 1983, p. 103-111.
- Pierio Valeriano, *Hieroglyphica sive de sacris Aegyptiorum litteris commentarii* (1556), Bâle, Thomas Guarinus, 1575.
- Caroline van Eck, « The Petrifying Gaze of Medusa : Ambivalence, Explexis, and the Sublime », *Journal of Historians of Netherlandish Art*, 8/2, 2016, p. 1-22.
- John Varriano, « Leonardo's Lost Medusa and Other Medici Medusas from the Tazza Farnese to Caravaggio », *Gazette des Beaux-Arts*, 130, 1997, p. 73-80.
- « Snake Eyes : Caravaggio, Ligozzi and the Head of Medusa », *Source. Notes in the History of Art*, 24/1, 2004, p. 14-17.
- *Caravaggio: The Art of Realism*, University Park, Pennsylvania State University Press, 2006.
- Giorgio Vasari, *Les vies des plus excellents peintres, sculpteurs et architectes*, vol. 2, trad. fr. Ch. Weiss, Paris, 1900.
- Jean-Pierre Vernant, *La Mort dans les yeux. Figures de l'Autre en Grèce ancienne* (1985), Paris, Pluriel, 2010.
- Zygmunt Wazbinski, *Il cardinale Francesco Maria Del Monte, 1549-1626*, Florence, Olschki, 1994.
- Olga A. Zolotnikova, « A Hideous Monster or a Beautiful Maiden ? Did the Western Greeks Alter the Concept of Gorgon ? », in H.L. Reid et D. Tanasi (dir.), *Philosopher Kings and Tragic Heroes : Essays on Images and Ideas from Western Greece*, vol. 1, Parnassos Press - Fonte Aretusa, 2016, p. 353-370.

**Figure 1.** Caravage, *Méduse*, 1597-1598, Florence, Galleria degli Uffizi. Source : Wikipedia.



**Figure 2.** Anonyme, *Tête de Méduse*, 1500-1599, Amsterdam, Rijksmuseum. Domaine public.



**Figure 3.**  
Jean Boccace,  
*De mulieribus claris*,  
Ulm, Johannes  
Zainer, vers 1474,  
f. 8v. Source :  
Wikipedia.



**Figure 4.** Jacob Binck, *Minerve (Pallas Athena) avec la tête de Méduse sur son bouclier*, 1530, Amsterdam, Rijksmuseum. Domaine public.



**Figure 5.** *L'école d'Athènes*, 1509-1511, Rome, Palais du Vatican. Détail. Source : Wikipedia.





**Figure 6.** Jean Boccaccio, *Des cleres et nobles femmes*, 1488-1496, f. 9r.  
Source : Gallica.



**Figure 7.** Atelier milanais, *Rondache à la Méduse*, 1570-1580, Paris, Musée de l'Armée. Source : Wikicommons.



**Figure 8.** Girolamo Genga, *Minerva*, 1506 ou 1509, Princeton, Princeton University Art Museum. Bequest of Dan Fellows Platt, Class of 1895. *Reproduit avec l'aimable autorisation du Princeton University Art Museum.*



**Figure 9.** Jan Saenredam, d'après Hendrick Goltzius, *Trois déesses : Pallas Athena*, vers 1595, The Cleveland Museum of Art, John L. Severance Fund 1993.205.1. Domaine public.



**Figure 10.** Baldassare Peruzzi, *Le mythe de Persée et de la Gorgone avec la renommée*, 1511, Rome, Villa Farnesina. Détail. Photographie de l'auteur.

