

**Alma Mater Studiorum – Università di Bologna**

**DOTTORATO DI RICERCA IN**

**Les Littératures de l'Europe Unie**

**Ciclo XXII**

**L-FIL-LET/14**

***La figure de Méduse***  
***Réécritures ovidiennes entre XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècle***

**Presentata da: Elena Raisi**

**Coordinatore Dottorato**

**prof.ssa Anna Paola Soncini**

**Relatore**

**prof. Andrea Battistini**

**Esame finale anno 2011**

# INTRODUCTION

## *Choix du sujet et structure de l'oeuvre*

Puisque le mythe ancien en général est présent en littérature dans plusieurs différentes variantes, et celui de Méduse ne constitue pas une exception à cette règle, le premier problème à résoudre a été le choix de la variante qui plus des autres a contribué à la tradition de ce mythe pendant la Renaissance. Les *Métamorphoses* d'Ovide, oeuvre qui connaît une remarquable diffusion au niveau européen même au Moyen Âge grâce à ses célèbres moralisations, est objet d'une fervente activité de traduction en langue vulgaire, notamment entre la deuxième moitié du XVI<sup>e</sup> et le début du XVII<sup>e</sup> siècle.

Pour le mythe de Méduse, pendant cette période, il n'existe presque pas une variante d'autorité pareille à celle d'Ovide (qu'on se réfère à la source originale ou à ses réécritures); les auteurs rappellent cette version du mythe comme 'le mythe' tout court, de façon explicite ou implicite. Après et à côté, il y a aussi des citations des auteurs les plus renommées – notamment de l'antiquité tardive – mais la version de référence reste le plus souvent celle ovidienne. Voici pourquoi, lorsqu'on parle de la période entre Renaissance et Baroque, notre référence principale pour le mythe de Méduse est Ovide.

Pour ce qui concerne le choix des siècles XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup>, notre recherche a relevé une concentration des repères à la Gorgone Méduse pendant ces années et – de façon non pas toujours homogène, et toutefois assez constante – au niveau européen. Ce qui a généré la question au départ du travail; il fallait expliquer ce phénomène, surtout parce que le mythe de Méduse n'est pas *pacifique*. Son noeud coïncide avec les traits du *gorgoneion*, véhicule des mystères liés à la mort. En outre, bien qu'il montre une puissance symbolique remarquable, ce mythe n'offre pas le secours d'un récit pour l'expliquer comme il faudrait; il survit de façon fragmentaire dans des 'narrations' hôtes, notamment sous la forme d'épiphanies de la figure ou du visage de Méduse, ce qui le rend assez inapte à la prose.

La structure du présent travail veut donc illustrer la réception d'un mythe fortement atypique comme celui de Méduse, au moment d'une sorte de 'redécouverte'; d'abord, on illustre les

caractéristiques spécifiques de la Gorgone comme elles avaient été conçues par les sources anciennes en général – et notamment par Ovide – pour les comparer en une seconde phase à celles qui résultent des spéculations des exégètes de la Renaissance. La nouvelle image de Méduse comme elle apparaît en littérature sera l'objet spécifique de notre analyse.

Deux sont les genres littéraires choisis: la poésie et le théâtre; la poésie sera concentrée entre la seconde moitié du XVI<sup>e</sup> et la première moitié du XVII<sup>e</sup> siècle, par contre le théâtre présentera son maximum d'expression tout au long du XVII<sup>e</sup> siècle. Il s'agit des genres littéraires où les épiphanies de la Gorgone ont été notamment nombreuses, et donc ils suggèrent mieux une tendance univoque dans le matériel traité, en donnant une série de constantes à suivre.

Pour ce qui concerne la structure du présent travail, on rappelle que l'introduction, après un bref paragraphe à propos du sens du terme *mythe*, s'articule en trois parties fondamentales: *Qu'est-ce que Méduse; La Méduse d'Ovide; Interpréter Méduse*.

La première, *Qu'est-ce que Méduse*, s'occupe de l'identité de la Gorgone selon les témoignages les plus anciennes, en suivant les principales variantes du récit. La deuxième, *La Méduse d'Ovide*, analyse la version ovidienne du mythe dans le contexte de celui de Persée, qui le contient, et illustre aussi les rapports instaurés entre la Gorgone et les autres forces en action dans l'histoire, c'est à dire les soeurs Gorgones, la figure de Neptune, les antagonistes – notamment Persée et Minerve – et les fils, Chrysaor et Pégase. La dernière partie, *Interpréter Méduse*, parcourt brièvement les interprétations qui, dès l'âge antique, traversent le Moyen Âge pour rejoindre la moitié du XVI<sup>e</sup> siècle, point de départ du travail.

Ensuite, la matière a été subdivisée en trois chapitres: *l'exégèse de Méduse, Méduse et le poète, Méduse et le théâtre*.

Le premier chapitre, *L'exégèse de Méduse* – subdivisé à son tour en deux parties, dédiées respectivement aux idées et aux arts visuels –, propose les plus répandues interprétations du mythe et/ou de la figure de Méduse que les exégètes ont élaboré pendant la période 1550-1680. La première partie du chapitre est donc dédiée aux spéculations – de voyageurs, érudits et philosophes – à propos de l'essence de Méduse; elles visent à illustrer le mythe et la figure de la Gorgone en repérant les sens allégoriques et moraux cachés par le récit. Quant à la deuxième partie du chapitre, elle s'occupe surtout du côté visuel de ce mythe, du point de vue

des mythographes ainsi que des artistes; ces derniers sont présents avec leurs commentaires et avec leurs oeuvres aussi.

Le deuxième chapitre, *Méduse et le poète*, introduit la figure de Méduse en littérature, notamment dans le contexte de la production poétique; la période est celle des années 1545-1630 ca. où on remarque un plus remarquable intérêt pour ce type de féminin, impassible et pétrifiant. On clôt le chapitre avec une comparaison de trois variantes du mythe de Méduse en autant de réécritures en poésie des *Métamorphoses*; le but est celui de montrer différences et persistances du récit ancien dans les vulgarisations de notre source principale.

Le troisième chapitre, *Méduse et le théâtre*, développe la thématique de la Gorgone dans l'oeuvre théâtrale, notamment au XVII<sup>e</sup> siècle, qui voit une réinterprétation chrétienne de cette figure mythique dans le cadre des exigences spécifiques de la pensée de la Contre-Réforme.

Chacun des trois chapitres ci-dessus rappelés est doué d'une brève introduction à la matière, de conclusions partielles et d'une chronologie des oeuvres.

Enfin, les conclusions générales illustrent les traits essentielles du travaux, en rappelant les étapes principales du parcours, qui se clôt sur un possible développement ultérieure de la recherche ici entreprise.

### ***Quelque mot à propos du 'mythe'***

Si le mythe est un mot<sup>1</sup>, c'est à dire un système de communication – un message, en autres termes – il est donc une forme, qui transforme en sujet mythique ce qu'elle dit, grâce à sa façon particulière de le dire. En tant que message, il peut être également orale, écrit, figuré.

Métalangage, le mythe signifie toujours ce qui est au-delà de sa lettre, qu'il utilise comme point de départ pour dire soi-même. La lettre comme l'image constituent un langage-objet, elles sont des signes qui touchent la limite du mythe.

Dans le mythe, la lettre est vidée de sens pour être remplie avec l'être approprié qui renvoie au mythe. Est-il vraiment indispensable de savoir que les protagonistes s'appellent Diane et Actéon, ou il faudra plutôt atteindre le vrai sens du récit qui veut le meurtre de ce dernier, *coupable d'avoir vu nue une déesse*? Selon Freud, le sens second de la conduite est son

---

<sup>1</sup> Roland Barthes, *Miti d'oggi*, Torino : Einaudi, 1974.

sens propre, c'est à dire approprié à une situation profonde, complète. Également, le concept mythique est l'intention même de la conduite.

Pour le même concept mythique il y a donc un nombre remarquable de formes, dont la répétition dévoile l'intention. Cette intention est toutefois bloquée, rendue éternelle par la parole, ce qui fait l'ambiguïté propre de la parole mythique.

Ce qui est du mythe aujourd'hui. Roland Barthes a bien montré que le mot mythe renvoie à un ensemble énorme, qui comprend une très grande variété de sujets. On peut aussi choisir d'autres définitions du mythe, mais le résultat reste toujours le suivant: ce que le mythe *est* pour nous, maintenant.

Dit Jean-Pierre Vernant:

« [...] Il existe une relativité des phénomènes culturels et [...] chaque civilisation, localement et temporellement située, comporte des traits spécifiques qui ne permettent pas son assimilation pure et simple à celle dans laquelle nous vivons et qui nous est comme naturelle. C'est pourquoi il [sc. l'anthropologue] se méfie de toute forme d'interprétation symbolique immédiate et universelle.<sup>2</sup>»

Le mythe ancien, récit ou image où les gestes de dieux et déesses se mélangent parfois à l'histoire et au quotidien des hommes, a montré une vitalité extraordinaire tout au long des siècles.

Toutefois, il a toujours échappé à une définition ponctuelle et définitive. La raison de cela semble reposer sur le sens profonde que ce récit mythique véhicule et qui le transforme en *objet puissant*, quasi une formule magique grâce à laquelle les mots deviennent passages pour accéder à une vérité cachée.

Telle la force et l'adaptabilité du mythe ancien que chaque époque a chargé le *récit puissant* de véhiculer *sa* vérité. Le résultat a été une stratification de significations toujours plus profonde dont chaque noyau se renvient l'un l'autre dans un réseau presque infini.

Ce mythe donc, comme on le conçoit aujourd'hui, a un épaisseur et une variété de

---

<sup>2</sup>Jean-Pierre Vernant, *Dialogue avec Pierre Kahn*, dans *La mort dans les yeux. Figure de l'Autre en Grèce ancienne*, Paris : Hachette, 1998, p. 98.

significations tel que nous ne pouvons pas le penser sans activer tout un substrat de connaissances lié à nos pensées les plus profondes. Mais son départ a pu être beaucoup plus simple ; l'exigence d'atteindre le sens véritable d'une représentation visuelle tellement complexe et ancienne que son sens entier risque d'échapper à l'observateur, demande la création d'une narration. D'abord, le temps et les incessants passages d'une langue à l'autre, d'une culture à l'autre, ont enrichi de façon extraordinaire son espace de signification. Tel, peut-être, le cas du masque de Gôrgo, dont les premières représentations figurées datent du VII<sup>e</sup> siècle av. J.-C.

## ***Qu'est-ce que Méduse***

### ***Méduse ou Gôrgo. Le masque et la symbolique***

Le mythe, en tant que tel, on le connaît du moment où il devient *logos*, c'est-à-dire récit.



*Gorgoneion*. Musée hittite des civilisations anatoliennes, Ankara.

Mais la particularité distinctive de cette figure mythique est celle d'être, à l'origine, un masque épouvantable dont le sens ultime plonge dans le passé le plus lointain. Avant d'être le personnage d'un récit complexe, elle est un motif ornemental - symbolique dont les traits distinctifs sont les yeux grands, ronds, qui regardent en face le spectateur et une grande bouche ouverte sur les dents grinçantes et la langue exorbitée ; elle manque de la troisième

dimension, propre au monde de vivants, car elle ne possède ni profil ni volume non plus.

Certainement le syncrétisme symbolique qui caractérise cette représentation est à l'origine du mélange de sens qui apparaissent plus tard, soit dans la littérature que dans l'iconographie et qu'encore aujourd'hui n'ont pas trouvé des solutions univoques.

À partir de ses noms, Gôrgo et Méduse, tous les deux anciens, cette figure se dédouble en terreur et pensée, couple indissoluble ; toutefois on peut penser que le choix de l'un ou de l'autre nom n'est pas neutre car, si on trouve *Gôrgo*, le contexte souligne surtout le caractère effrayant du masque, si on trouve Méduse, au contraire, on se réfère le plus souvent à la

version complexe du mythe où, à côté du masque, il y a un personnage.

Remarquable le fait que les sens de *gorgós* (cruel, féroce, horrible/ véhément) et le verbe *gorgómai* (s'emballer), non seulement jaillissent comme Pégase de la Gorgone, mais ils sont partie aussi du lexique spécifique relatif au cheval, animal sacré à Poséidon et justement, fils de Gôrgo. Encore, *gorgopós* signifie cruel ou horrible quant aux yeux et *gorgopòs ítus*<sup>3</sup> c'est le bouclier rond avec le visage de Gôrgo.

Quant au nom Méduse, il existe dans la forme *medéousa*, féminin de *medéon*, avec le sens de gardien, protecteur, seigneur, et attribut d'Aphrodite et Mnémosyne, et aussi, toujours lié au radical *-med*, dont le verbe *médo* ou *médomai*, avec le sens régner et penser à/ s'occuper de quelqu'un ou encore, projeter, concevoir quelque chose envers quelqu'un.

Quant au mythe, on suppose qu'originellement le cinquante Néréides étaient prêtresses de la Lune<sup>4</sup> et que les Gorgones, qui représentaient la triple déesse, portaient des masques prophylactiques aux yeux flamboyants et langue exorbitante parmi des longs dents, afin de protéger le culte de la déesse des regards des hommes<sup>5</sup>. Les noms des Gorgones – Sténo (force), Euryale (ample-errante), Méduse (astucieuse) – sont aussi appellatifs de la déesse Lune, et les Orphiques appelaient la face de la Lune « tête de Méduse » .

En outre, l'un parmi les plus anciens symboles sacrés, le serpent, place Méduse en une sorte d'identification et filiation de ce symbole, qui signifie le pouvoir de mort, mais aussi celui de remède prodigieux, avec un énorme réseau de renvois, à commencer par les aspects de la magie et l'abondante tradition de célèbres sorcières, littéraires et sujets d'œuvres d'art.

Mais ce n'est pas tout, car la symbolique du Soleil<sup>6</sup>, en tant que puissance inabordable et

<sup>3</sup>Henry George Liddell and Robert Scott, *A Greek-English lexicon*, Oxford : Clarendon press, 1968.

<sup>4</sup> La figure mythique de Diane présente des caractéristiques parfois semblables à celles de la femme médusante tout au long de la Renaissance, spécialement pour ce qui concerne la résistance à l'amour et la cruauté envers les amants refusés. Voir Robert Graves, *Greek myths*, London : Penguin Books, 1981, pour ce qui concerne les sources anciennes et Frédéric Cousinié, *Beautés fuyantes et passagères*, Monfort : Paris, 2005, pour une interprétation du mythe à la Renaissance.

<sup>5</sup>Pierre Brunel, *L'inquiétante étrangeté du féminin*, en *Dictionnaire des mythes littéraires*, Monaco : Rocher, 1988.

<sup>6</sup> Le mythe de Icare, aveuglé par le Soleil, est bien présent aux poètes de la Renaissance et à Philippe Desportes spécialement, qui s'identifie avec ce jeune ambitieux, en tant que poète-amant foudroyé par le visage-Soleil de

terrifiante<sup>7</sup>, et source du désir jamais satisfait car il est *trop* pour les forces humaines, est si présente dans les traits du *gorgoneion*, et surtout dans les conséquences du trop vouloir qui pousse l'imprudent à regarder sa 'lumière', qu'il suffit rappeler l'aveuglement et la chute dans les ténèbres, prix d'être dépourvu des instruments nécessaires même à concevoir l'entreprise.

Et quoi ajouter à propos de la diffusion de ce visage sur toute une série des objets quotidiens, tel les voûtes des fours, afin de décourager les impatients à soustraire le pain en train de cuire, ou sur le fond du bol, qui ne devait jamais être vidé, prix la perte de conscience pour avoir trop bu; et encore, l'usage militaire, où elle est un décor très diffus sur boucliers et armures.

Selon Françoise Frontisi-Ducroux<sup>8</sup>, le visage de Méduse *peut passer pour le prototype du masque grec*<sup>9</sup>, étant donné son ancienneté et sa fréquence. Et, si la frontalité des représentations de ce visage empêche de se soustraire à son regard, avec les conséquences que tout le monde connaît, on est étonné de n'avoir pas même aucune description écrite de l'aspect de ce monstre effrayant.

### ***Méduse dans le mythe. Les premières témoignages***

*Iliade*, *Odyssée* et *Théogonie* introduisent le premier noyau narratif d'un récit sur Gôrgo, ce masque qui manque d'épaisseur mais qu'il faut nécessairement expliquer, car le passage du *mythos* au *logos* signifie aussi la rationalisation d'un monde des totems, les premiers témoignages d'une religiosité primitive, qui devaient être difficile à comprendre pour Homère et Hésiode eux-mêmes.

En ce qui concerne l'*Iliade*, le visage de Méduse n'est qu'un symbole. D'abord, elle est rappelée dans la scène de la préparation à la bataille d'Athéna; l'exaltation de la vertu guerrière de la déesse est souligné par l'énumération des détails de sa cuirasse, dont fait partie l'effrayant

---

la femme-Méduse. Voir Philippe Desportes, *Les amours d'Hippolyte*, spécialement le sonnet I (pour le sens d'Icare), les sonnets XV et XLI et l'élégie *Je delibere en vain d'une chose advenue*. Édition critique, suivie du commentaire de Malherbe, publiée par Victor E. Graham, Genève : Droz ; Paris : Minard, 1960.

<sup>7</sup> Pierre Brunel, *O Méduse, ô soleil*, en *Dictionnaire des mythes littéraires*, cit.

<sup>8</sup> Françoise Frontisi-Ducroux, *Du masque au visage. Aspects de l'identité en Grèce ancienne*, Paris : Flammarion, 1995.

<sup>9</sup> Ibidem, p. 65.



monstre Gôrgo:

ἀμφὶ δ' ἄρ' ὤμοισιν βάλετ' αἰγίδα θυσσανόεσσαν 738  
δεινὴν, ἣν περὶ μὲν πάντη Φόβος ἐστεφάνωται,  
ἐν δ' Ἔρις, ἐν δ' Ἀλκή, ἐν δὲ κρυόεσσα Ἴωκή,  
ἐν δέ τε Γοργεῖη κεφαλὴ δεινοῖο πελώρου.<sup>10</sup>

Après, c'est le tour d'Héctor, qui va encharner la Gorgone dans sa fureur de guerrier à la bataille:

Ἔκτωρ δ' ἀμφιπεριστρώφα καλλίτριχας ἵππους, 348  
Γοργοῦς ὄμματ' ἔχων ἠδὲ βροτολοιοῦ Ἄρηος.<sup>11</sup>

On trouve dans ce passage déjà trois aspects 'gorgonéens' : les chevaux 'aux belles crinières', qui rappellent l'aspect impétueux du jeune guerrier<sup>12</sup>, les yeux de Gôrgo, qui pétrifient, et le sanguinaire Arès, dieu de la guerre. Ce dernier déplace la figure de la gorgone à son identité masculine, en ayant « ses yeux ». Dans ce passage, selon J.P. Vernant, la Gorgone incarne *l'effroi à l'état pur, la Terreur comme dimension du surnaturel*<sup>13</sup>.

Et quoi dire de l'*ekphrasis* du bouclier d'Agamemnon? La description, où on trouve la gorgone affreuse et aussi la préparation à la bataille du roi guerrier, rappelle bien le passage qu'on a vu à propos d'Athéna, dans la même situation:

ἐν δὲ οἱ ὀμφαλοὶ ἦσαν εἰκοσι κασσιτέροιο 34  
λευκοί, ἐν δὲ μέσοισιν ἔην μέλανος κυάνοιο.  
τῇ δ' ἐπὶ μὲν Γοργῶ βλοσυρῶπις ἐστεφάνωτο  
δεινὸν δερκομένη, περὶ δὲ Δεῖμός τε Φόβος τε.<sup>14</sup>

<sup>10</sup> **Iliade V. 738-741.** Référence pour le texte grec : Omero, *Iliade*, éd. Rosa Calzecchi Onesti, Torino : Einaudi, 1990. [Traduction française par Leconte de Lisle: «Elle plaça autour de ses épaules l'Aigide aux longues franges, horrible, et que la fuite environnait. Et là, se tenaient la discorde, la force et l'effrayante poursuite, et la tête affreuse, horrible et divine du monstre Gorgô».]

<sup>11</sup> **Iliade VIII. 348-349.** Traduction : «Et Hektôr poussait de tous côtés ses chevaux aux belles crinières, ayant les yeux de Gorgô et du sanguinaire Arès».

<sup>12</sup> Pour d'autres détails à ce propos, voir J.P. Vernant, *La mort dans les yeux*, Paris : Hachette, 1998 et aussi J.P. Vernant, P. Vidal Naquet, *Mito e tragedia due*.

<sup>13</sup> J.P. Vernant, *Une face de terreur*, en *La mort dans les yeux*, op. cit. p. 40.

<sup>14</sup> **Iliade XI. 34-37.** Traduction: «Il s'abrita tout entier sous un beau bouclier aux dix cercles d'airain et aux vingt bosses d'étain blanc, au milieu desquelles il y en avait une d'émail noir où s'enroulait Gorgô à l'aspect effrayant et

La description de l'égide d'Athéna coïncide, au moins pour ce qui concerne la position et les figures qui se trouvent autour de Gôrgo, à celle du bouclier d'Agamemnon et c'est n'est même pas la seule *ekphrasis* d'un bouclier où le centre dramatique est Gôrgo. En effet, le bref et plus tardif poème du Pseudo-Hésiode, le *Bouclier*, raconte des extraordinaires décors du bouclier d'Héraclès, dont la cinquième bande est occupé par la représentation des Gorgones qui essayent de rejoindre Persée, en train de s'enfuir avec la tête de Gôrgo:

Ἐν δ' ἦν ἠυκόμου Δανάης τέκος, ἵπποτα Περσεύς, 216  
οὔτ' ἄρ' ἐπιψαύων σάκεος ποσὶν οὔθ' ἐκὰς αὐτοῦ,  
θαύμα μέγα φράσσασθ', ἐπεὶ οὐδαμῆ ἐστήρικτο.  
τὼς γάρ μιν παλάμαις τεύξεν κλυτὸς Ἄμφιγυήεις,  
χρῦσεον· ἀμφὶ δὲ ποσσὶν ἔχεν πτερόεντα πέδιλα· 220  
ὤμοισιν δὲ μιν ἀμφὶ μελάνδετον ἄορ ἔκειτο  
χαλκέου ἐκ τελαμώνος· ὃ δ' ὥς τε νόημ' ἐποτάτο·  
πᾶν δὲ μετάφρενον εἶχε κάρη δεινοῖο πελώρου,  
Γοργοῦς· ἀμφὶ δὲ μιν κίβισις θέε, θαύμα ἰδέσθαι,  
ἀργυρέη· θύσανοι δὲ κατηωρεῦντο φαινοὶ 225  
χρῦσειοι· δεινὴ δὲ περὶ κροτάφοισι ἄνακτος  
κεῖτ' Ἄιδος κυνέη νυκτὸς ζόφον αἰνὸν ἔχουσα.  
αὐτὸς δὲ σπεύδοντι καὶ ἐρρίγοντι ἐοικῶς  
Περσεὺς Δαναΐδης ἐπιταίνετο· ταὶ δὲ μετ' αὐτὸν  
Γοργόνες ἄπλητοὶ τε καὶ οὐ φαταὶ ἐρρώνοντο 230  
ἰέμεναι μαπέειν· ἐπὶ δὲ χλωροῦ ἀδάμαντος  
βαινουσέων ἰάχεσκε σάκος μεγάλῳ ὀρυμαγδῷ  
ὀξέα καὶ λιγέως· ἐπὶ δὲ ζώνησι δράκοντε  
δοιῶ ἀπηωρεῦντ' ἐπικυρτώνοντε κάρηνα·  
λίχμαζον δ' ἄρα τῷ γε, μένει δ' ἐχάρασσον ὀδόντας 235  
ἄγρια δερκομένῳ· ἐπὶ δὲ δεινοῖσι καρῆνοισι  
Γοργείοις ἐδονεῖτο μέγας φόβος.<sup>15</sup>

aux regards horribles. Auprès étaient la Crainte et la Terreur.

<sup>15</sup> **Hésiode, *Bouclier*, 216-237.** Référence pour le texte grec: Esiodo, *Opere*, éd. Graziano Arrighetti, Milano : Mondadori, 2007. [Traduction française par M.A. Bignan: «Plus loin, le fils de Danaé à la belle chevelure, Persée, ce dompteur de chevaux, ne touchait pas le bouclier de ses pieds rapides et n'en était pas très loin ; par un incroyable prodige, il n'y tenait d'aucun côté. Ciselé en or par les mains de l'illustre Vulcain, il portait des brodequins ailés, et le glaive d'airain à la noire poignée, suspendu au baudrier, brillait sur ses épaules ; il volait comme la pensée. Tout son dos était couvert par la tête de la cruelle Gorgone : autour de cette tête voltigeait, ô merveille ! un sac d'argent d'où tombaient des franges d'or au loin étincelantes. Sur le front du héros s'agitait le formidable casque de Pluton, enveloppé des épaisses ténèbres de la nuit. Le fils de Danaé lui-même s'allongeait en courant, semblable à un homme qui précipite sa fuite tout frissonnant de terreur ; sur ses pas s'élançaient les monstres insaisissables et funestes à nommer, les Gorgones, impatientes de l'atteindre. Dans leur élan impétueux, l'acier pâle du bouclier retentissait d'un bruit aigu et perçant. À leurs ceintures pendaient deux dragons qui courbaient leurs

Mais, parmi les textes les plus anciennes, c'est la *Théogonie* d'Hésiode qui s'occupe plus précisément du mythe de Méduse, sans s'arrêter au seul *gorgoneion*, car le poète raconte des parents de Méduse, de ses sœurs et de son amant, Poséidon, et aussi de Persée, son tueur, et des fils qui jaillissent de son sang:

Φόρκυι δ' αὖ Κητώ Γραίας τέκε καλλιπαρήους 270  
 ἐκ γενετῆς πολιάς, τὰς δὴ Γραίας καλέουσιν  
 ἀθάνατοί τε θεοὶ χαμαὶ ἐρχόμενοι τ' ἄνθρωποι,  
 Περμφρηδῶ τ' ἐύπεπλον Ἐνυώ τε κροκόπεπλον,  
 Γοργούς θ', αἱ ναίουσι πέρην κλυτοῦ Ὀκεανοῖο  
 ἐσχατιῇ πρὸς νυκτός, ἔν' Ἑσπερίδες λιγύφωνοι, 275  
Σθεννώ τ' Εὐρυάλη τε Μέδουσά τε λυγρὰ παθοῦσα·  
 ἡ μὲν ἔην θνητή, αἱ δ' ἀθάνατοι καὶ ἀγήρω,  
 αἱ δύο· τῇ δὲ μῆη παρελέξατο Κυανοχαίτης  
 ἐν μαλακῷ λειμῶνι καὶ ἄνθεσιν εἰαρινοῖσι.  
 τῆς ὄτε δὴ Περσεὺς κεφαλὴν ἀπεδειροτόμησεν, 280  
 ἐξέθορε Χρυσάωρ τε μέγας καὶ Πήγασος ἵππος·  
 τῷ μὲν ἐπώνυμον ἦν, ὄτ' ἄρ' Ὀκεανοῦ παρὰ πηγᾶς  
 γένθ', ὁ δ' ἄορ χρύσειον ἔχων μετὰ χερσὶ φίλησι.  
 χῶ μὲν ἀποπτάμενος, προλιπὼν χθόνα μητέρα μήλων,  
 ἵκετ' ἐς ἀθανάτους· Ζηνὸς δ' ἐν δώμασι ναίει 285  
 βροντῆν τε στεροπῆν τε φέρων Διὶ μητιόεντι·  
 Χρυσάωρ δ' ἔτεκε τρικέφαλον Γηρυονῆα  
 μιχθεὶς Καλλιρόη κούρη κλυτοῦ Ὀκεανοῖο·  
 τὸν μὲν ἄρ' ἐξενάριξε βίη Ἡρακληεῖη  
 βουσί παρ' εἰλιπόδεσσι περιρρύτῳ εἰν Ἐρυθείη 290  
 ἦματι τῷ, ὅτε περ βοῦς ἦλασεν εὐρυμετώπους  
 Τίρυνθ' εἰς ἱερῆν, διαβᾶς πόρον Ὀκεανοῖο,  
 Ὀρθόν τε κτείνας καὶ βουκόλον Εὐρυτίωνα  
 σταθμῷ ἐν ἠερόεντι πέρην κλυτοῦ Ὀκεανοῖο.<sup>16</sup>

têtes, dardaient leurs langues, entre-choquaient leurs dents avec fureur et lançaient de farouches regards. Sur les épouvantables têtes de ces Gorgones planait une grande terreur. ]

<sup>16</sup> **Hésiode, *Théogonie*, 270-288.** Référence pour le texte grec: Esiodo, *Opere*, éd. Graziano Arrighetti, Milano : Mondadori, 2007. Traduction française par Leconte de Lisle: «Et Céto donna à Phorcys les Grées aux belles joues, blanches dès leur naissance. [...] et les Gorgones qui habitent au delà de l'illustre Océan, aux dernières extrémités, vers la nuit, où sont les Hespérides aux voix sonores ; les Gorgones Sthéno et Euryale, et Méduse accablée de maux. Et celle-ci était mortelle, mais les autres étaient immortelles et exemptes de vieillesse toutes deux. Et Poséidon aux cheveux noirs s'unit à Méduse dans une molle prairie, sur des fleurs printanières. Et lorsque Persée lui eut coupé la tête, le grand Chrysaor naquit d'elle, et le cheval Pégase aussi.

L'auteur suit non seulement le destin de Méduse depuis sa naissance, on peut dire, mais aussi les gestes des fils, l'un desquels, Chrysaor, en n'ayant pas la renommée de son frère, sera parfois oublié par les sources moins anciennes. En outre, en étant une *généalogie des dieux*, le texte réduit l'importance du mythe-cadre de Persée, jusqu'à ne pas motiver ni l'aspect de la gorgone, ni la cause de sa décollation et, en effet, Athéna elle-même est absente du récit.

Mais, si le mythe de Méduse se nourrit plutôt des épiphanies du *gorgoneion* que d'une histoire en effet assez pauvre, on peut très facilement constater l'extraordinaire renommée du seul épisode de l'*Odyssée* où on parle d'elle, qui n'y apparaît même pas :

αὐτὰρ ἐγὼν αὐτοῦ μένον ἔμπεδον, εἴ τις ἔτ' ἔλθοι      628  
 ἀνδρῶν ἠρώων, οἳ δὴ τὸ πρόσθεν ὄλοντο.  
 καί νύ κ' ἔτι προτέρους ἴδον ἀνέρας, οὓς ἔθελόν περ,  
 ἀλλὰ πρὶν ἐπὶ ἔθνε' ἀγείρετο μυρία νεκρῶν  
 ἠχῆ θεσπεσίη· ἐμέ δὲ χλωρὸν δέος ἦρει.  
μή μοι Γοργεῖην κεφαλὴν δεινοῖο πελώρου  
ἔξ Ἀΐδος πέμψειεν ἀγαυὴ Περσεφόνηια.      635  
 αὐτίκ' ἔπειτ' ἐπὶ νῆα κιῶν ἐκέλευον ἐταίρους  
 αὐτούς τ' ἀμβαίνειν ἀνά τε πρυμνήσια λῦσαι.<sup>17</sup>

Tout au coup les morts s'inquiètent, s'écrient ; la seule possibilité que la reine des Enfers lui envoie le *gorgoneion*, pousse Ulysse à s'enfuir sans hésiter, en dépit de sa proverbiale *soif de connaissance*.

---

Et celui-ci fut ainsi nommé parce que ce fut près des sources Océaniques qu'il naquit et celui-là parce qu'il tenait une épée d'or dans ses mains. Et Pégase, s'envolant loin de la terre féconde en troupeaux, parvint jusqu'aux Dieux. Et il habite dans les demeures de Zeus, et il porte le tonnerre et la foudre du sage Zeus. Et Chrysaor engendra Géryon aux trois têtes, s'étant uni à Callirhoé, fille de l'illustre Océan».

<sup>17</sup> **Homère, *Odyssée*, XI. 628-637.** Référence pour le texte grec: Omero, *Odisea*, éd. G. Aurelio Privitera, Milano : Mondadori, 1991. Traduction française par Anne Bignan:

*Moi je reste là pour voir s'il viendrait encore quelques-uns des vaillants héros morts autrefois. J'aurais peut-être aperçu Thésée, Pirithoüs, et quelques guerriers de la noble race des dieux ; mais tout à coup la foule des morts se rassembla en poussant des cris bruyants, la peur s'empara de moi, et je craignis que Proserpine ne m'envoyât la tête de l'horrible Gorgone! — Soudain je retourne à mon vaisseau, j'ordonne à mes compagnons de s'embarquer et de délier les cordages.*

## ***Variations sur le mythe de Méduse***

Depuis ses premières épiphanies, le sujet de la femme au visage de mort connaît une diffusion remarquable dans la littérature comme dans les arts, malgré (ou, peut-être, grâce à) ses anomalies, responsables toutefois de l'absence d'œuvres entièrement dédiées à elle.

Les traits de Méduse sont parfois présents dans le visage du guerrier possédé par la fureur de la bataille, comment on a vu auparavant, ou bouleversé par la folie, comme dans le cas de *La folie d'Héraclès* d'Euripide:

ἦν ἰδοῦ· καὶ δὴ τινάσσει κρᾶτα Βαλβίδων ἄπο  
καὶ διαστρόφους ἐλίσσει σίγα γοργωποῦς κόρας.  
ἀμπνοὰς δ'οὐ σωφρονίζει, ταῦρος ὧς ἐς ἐμβολὴν  
ἰδεινός· μυκᾶται δὲ Κῆρας ἀνακαλῶν τὰς Ταρτάρου.  
τάχα σ' ἐγὼ μᾶλλον χορεύσω καὶ καταυλήσω φόβῳ.<sup>18</sup>

Le visage de mort prene corps dans une narration qui réfléchit sur ses implications les plus profondes: la transformation d'Héraclès en Gôrgo, sous l'effet de Lyssa, met en scène un pouvoir obscur jaillissant de la profondeur de la personnalité, et toutefois il semblerait hasardé y entrevoir une réflexion sur l'âme humaine; plutôt, avec son caractère gratuit et sa manifestation subite, cette métamorphose révèle à son origine une force mystérieuse, vraiment *divine*. C'est une *peur première*<sup>19</sup> celle qui envahisse les témoins de la métamorphose d'Héraclès, qui est totalement *hors de soi*.

En effet, ce qui est *absente* dans ce récit, est la *cause humaine*: bien différemment des héros modernes, Héraclès est un homme que la fiction nous montre en paix, après ses fatigues. Il n'y a donc aucune raison qui puisse justifier une telle tragédie, sinon le renversement de fortune, et le héros est appelé à l'acceptation des conséquences, quelconque elles soient.

Mais ce n'est pas la seule tragédie d'Euripide où le mythe de la Gorgone fait son

---

<sup>18</sup> Euripide, *La folie d'Héraclès*, 867-871. Référence pour le texte grec: Euripide, *Eracle*, in *Le tragedie*, vol. III, Milano : Mondadori, 2007. Traduction française par Henri Berguin: « Regarde. Voici que déjà il secoue la tête; il franchit les barrières de l'arène et roule des yeux hagards; il se tait, prunelles exorbitées; il ne modère plus sa respiration haletante; comme un taureau qui va se ruer, il pousse des mugissements terribles, en invoquant les Kères du Tartare. Bientôt je te ferai danser mieux encore aux accents de la flûte de l'épouvante».

<sup>19</sup> J.P. Vernant, *Une face de terreur*, en *La mort dans les yeux*, cit., p. 40.

apparition, car le *Ion* montre un autre aspect de cette figure, qu'on a déjà évoqué à propos du symbolique du serpent. Le contexte s'occupe spécifiquement de Méduse en tant qu'*objet magique* : son sang, conservé par Creuse dans deux flacons différents, a le double pouvoir de tuer et de guérir, selon la légende où Asclépios avait reçu d'Athéna elle-même les flacons avec le sang précieux.<sup>20</sup> Ici Creuse a la fonction de sorcière et le flacon du poison lui servirait pour tuer son beau-fils:<sup>21</sup>

Πρ. ὄν πρῶτον ἡμῶν πρόγονον ἔξανῆκε γῆ; 1000  
 Κρ. τούτῳ δίδωσι Παλλὰς ὄντι νεογόνῳ...  
 Πρ. τί χρῆμα; μέλλον γάρ τι προσφέρεις ἔπος.  
 Κρ. δισσοὺς σταλαγμοὺς αἵματος Γοργούς ἄπο.  
 Πρ. ἰσχὺν ἔχοντας τίνα πρὸς ἀνθρώπου φύσιν;  
 Κρ. τὸν μὲν θανάσιμον, τὸν δ' ἀκεσφόρον νόσων. 1005  
 Πρ. ἐν τῷ καθάψασ' ἀμφὶ παιδὶ σώματος;  
 Κρ. χρυσοῖσι δεσμοῖς· ὁ δὲ δίδωσ' ἐμῷ πατρὶ.

[...]

Πρ. τί τῷδε χρῆσθαι; δύνασιν ἐκφέρει τίνα 1012  
 Κρ. νόσους ἀπείργει καὶ τροφὰς ἔχει βίου.  
 Πρ. ὁ δεύτερος δ' ἀριθμὸς ὧν λέγεις τί δρᾷ;  
 Κρ. κτείνει, δρακόντων ἰος ὧν τῶν Γοργόνος. 1015

<sup>20</sup> Asclépios reçut en cadeau d'Athéna deux fioles du sang de Méduse; avec le sang extrait du côté gauche de la Gorgone, il pouvait ressusciter les morts, avec celui extrait du côté droit il pouvait donner une mort instantanée. [Diodore de Sicile, V 74 6; Apollodore, III 10 3]

<sup>21</sup> **Euripide, *Ion***. Référence pour le texte grec: Euripide, *Ion*, in *Le Tragedie*, vol. I, Milano : Mondadori, 2007.

**Traduction française par M. Artaud: v. 1000-1007**

**VIEILLARD.** Le premier de tes ancêtres, sorti du sein de la Terre?

**CRÉUSE.** A l'instant de sa naissance, il reçut de Pallas

**VIEILLARD.** Quel don ? tu me fais bien attendre ce mot.

**CRÉUSE.** Deux gouttes du sang de la Gorgone.

**VIEILLARD.** Quelle en est la vertu sur l'homme ?

**CRÉUSE.** L'une est un poison mortel, et l'autre un remède souverain.

**VIEILLARD.** Par quel moyen le jeune Érichthonius peut-il les garder ?

**CRÉUSE.** Dans un cercle d'or que la déesse attacha à son corps, et mon aïeul les transmet à mon père.

**v. 1012-1017**

**VIEILLARD.** Quel en est l'usage? quelle est sa vertu?

**CRÉUSE.** Chasse les maladies et entretient la vie.

**VIEILLARD.** Et l'autre, quel est son effet ?

**CRÉUSE.** Elle donne la mort ; c'est le venin des serpents de la Gorgone.

**VIEILLARD.** Les portes-tu ensemble, ou séparées?

**CRÉUSE.** Séparées : le bon ne se mêle pas avec le mauvais.



Le récit se déroule en 85 vers, et propose une vision vraiment particulière de Méduse: on a la sensation que, pour la première fois, on observe de plus près ce monstre.

Bien que l'auteur choisit une position 'rationnelle', c'est-à-dire contraire à la croyance superstitieuse du mythe, son portrait de Méduse est détaillé, surtout en ce qui concerne la description de son pouvoir de mort: [...] *hoc potuit caelo pelagoque minari/ torporem insolitum mundoque obducere terram*<sup>26</sup>. Mais la chose la plus surprenante est que la description comportementale porte plutôt sur les serpents de sa chevelure que sur elle, au point qu'ils paraissent des créatures presque autonomes par rapport au monstre dont ils sont partie: *Nullum animal visus patiens, ipsique retrorsum / effusi faciem vitabant Gorgonos angues*.<sup>27</sup>

Par contre, Méduse, triste en tant que mortelle et seule dans le désert à cause de la terreur qu'elle suscite même en ses parents et en ses soeurs, est tuée par un Persée manifestement troublé, au point que Pallas doit conduire elle-même le héros, proie de la terreur: *Ipsa regit trepidum Pallas, dextraque trementem / Perseos aversi Cyllenida derigit harpen / lata colubriferi rumpens confinia colli*<sup>28</sup>.

Encore une fois et nonobstant l'abondance des nouveaux détails, l'aspect du visage de la Gorgone reste mystérieux. Les sources, même les plus tardives, s'arrêtent aux serpents de la chevelure gorgonéenne, qui *marquent la limite d'un périmètre interdit à la vue*<sup>29</sup>, sauf s'il s'agit non du visage réel de Méduse mais de sa représentation, et dans ce cas aussi c'est plutôt la manque de détails que le contraire que les auteurs nous offrent. La conscience de l'indicible reste, quoi qu'ils soient les convictions des auteurs.

---

elle produit et chencres et amphibènes,  
onc tant de pestilences et si atroces  
ne montra, avec toute l'Ethiopie,  
et tout ce qui est autour de mer Rouge.

88

<sup>26</sup> **Lucain, *Pharsale*, IX. 647-649:** «Elle menaçait le ciel et la mer d'un engourdissement soudain, et put envelopper le ciel et la terre».

<sup>27</sup> **Lucain, *Pharsale*, IX. 652-653:** «Nul être animé ne soutient son regard. Les serpents de Gorgone se rejettent en arrière pour éviter sa face».

<sup>28</sup> **Lucain, *Pharsale*, IX. 675-677:** «Pallas dirige elle-même le bras tremblant de son frère ; celui-ci tourne le dos, et sa faux tranche la tête hérissée de serpents».

<sup>29</sup> Françoise Frontisi-Ducroux, *Du masque au visage. Aspects de l'identité en Grèce ancienne*, op. cit., p. 66.



## ***Regarder le péril en face***

La frontalité est donc la marque de l'exceptionnel dans cette figure, presque réduite au seul visage : *elle interpelle toujours celui qui la voit*<sup>30</sup> aussi bien que le Sphinx des trois énigmes qui Œdipe doit affronter, car *devant la Sphinge, il faut savoir répondre ou mourir*<sup>31</sup>. Dans la littérature comme dans la peinture et la sculpture, ses yeux écarquillés, effrayantes parce que surdimensionnés et aux prunelles absurdement rondes, attire le regard et suscite la terreur.

Par contre, Persée est toujours représenté avec la tête détournée, qui regarde en arrière<sup>32</sup>, attitude qui le différencie de Bellérophon, l'autre chevalier de Pégase, dont le regard est toujours en avant. L'attitude sage de Persée, figure assez bien superposable à celle de Bellérophon<sup>33</sup>, le distingue de ce dernier aussi pour la réussite de l'entreprise, car il obtient un royaume et la paix, à suivre la plupart des sources ; Bellérophon, au contraire, révèle une certaine superbe, car il prétend à rejoindre l'Olympe sur le dos de Pégase, mais seulement celui-ci est digne d'un tel honneur. Le résultat est que Pégase rejoint l'Hélicon, mais Bellérophon précipite dans une tige épineuse (ou dans la mer). La ressemblance entre les récits et le fait qu'ils partagent quelques-uns des personnages principaux a causé un mélange au niveau iconographique surtout qui fait de Persée lui aussi un chevalier de Pégase ; tel syncrétisme reste très actif dans la littérature et dans l'art des siècles suivants, mais la présence de Méduse identifie sans doute l'un par rapport à l'autre.

Et encore, le cœur de la dynamique du regard, qui est typique du mythe de Persée, est fondamental au point que chez Jean d'Antioche<sup>34</sup> c'est justement le manque de respect de l'ordre de ne pas regarder qui coûte la vie à Persée<sup>35</sup>, car il arrive à douter de l'efficacité du

---

<sup>30</sup> Ibidem, p. 69.

<sup>31</sup> Pascal Quignard, *Le nom sur le bout de la langue*, Paris : Gallimard, 1993, p. 92.

<sup>32</sup> Pour ce qui concerne la spécificité de la posture des deux héros, voir l'analyse sur des ustensiles en terre cuite de Françoise Frontisi-Ducroux, *Du masque au visage. Aspects de l'identité en Grèce ancienne*, op. cit.

<sup>33</sup> Pour ce qui concerne la figure de Bellérophon dans l'œuvre du Tasse, voir Bruno Basile, *Poëta melancholicus. Tradizione classica e follia nell'ultimo Tasso*, Pisa : Pacini, 1984, p. 37 et suivantes.

<sup>34</sup> FHG IV, 544-545; VI<sup>e</sup> siècle.

<sup>35</sup> De la même façon, dans le mythe d'Orphée la désobéissance à l'interdiction de regarder empêche définitivement le retour d'Eurydice des Enfers:

Ovide, *Metamorfoses*, X. 55-71 :

monstre lorsque Céphée, son beau-père, ne meurt pas en regardant la Gorgone; cela arrive parce qu'il est vieux et aveugle mais Persée ne le sait pas.

Il faut souligner toutefois que regarder sans permission c'est un tabou au centre de plusieurs d'autres récits, où la violation de l'ordre coûte la vie au transgresseur de l'interdit. La spécificité de la figure de Méduse est le fait d'être elle-même l'objectivation de cet interdit, en étant sa représentation la plus efficace.

Donc le seul qui regarde la Gorgone – sauf les dieux du récit figuré – c'est le spectateur, *pour qui elle est contemplable*<sup>36</sup> mais seulement en tant que *eikon*. Ensuite, montrer le visage impossible grâce au reflet du bouclier – dans les versions le plus tardives le bouclier est substitué par un miroir – sert à justifier *a posteriori* la paradoxale profusion des représentations de la face de Gôrgo. Elle doit être maîtrisée de quelque façon, et les artistes grecs exorcisent la peur de la mort en travaillant à la figuration de l'image interdite et proposent au public ce *contre-visage*<sup>37</sup>. Tel est l'escamotage qui comble le vide d'une absence,

---

nec procul afuerunt telluris margine summae: 55  
hic, ne deficeret, metuens avidusque videndi  
flexit amans oculos, et protinus illa relapsa est,  
bracchiaque intendens prendique et prendere certans  
nil nisi cedentes infelix arripit auras.  
iamque iterum moriens non est de coniuge quicquam  
questa suo (quid enim nisi se quereretur amatam?)  
supremumque 'vale,' quod iam vix auribus ille  
acciperet, dixit revolutaque rursus eodem est. 63

Non aliter stupuit gemina nece coniugis Orpheus, 64  
quam tria qui timidus, medio portante catenas,  
colla canis vidit, quem non pavor ante reliquit,  
quam natura prior saxo per corpus aborto,  
quique in se crimen traxit voluitque videri  
Olenos esse nocens, tuque, o confisa figurae,  
infelix Lethaea, tuae, iunctissima quondam  
pectora, nunc lapides, quos umida sustinet Ide. 71

Traduction de Louis Puget, Th. Guiard, Chevriau et Fouquier (1876) modifiée sur un certain nombre de points par Agnès Vinas (2005): «Ils n'étaient pas éloignés du but ; ils touchaient à la surface de la terre, lorsque, tremblant qu'elle n'échappe, inquiet, impatient de voir, Orphée tourne la tête. Soudain elle est entraînée dans l'abîme. Il lui tend les bras, il cherche son étreinte, il veut la saisir ; elle s'évanouit, et l'infortuné n'embrasse que son ombre. C'en est fait ! elle meurt pour la seconde fois : mais elle ne se plaint pas de son époux. Et de quoi se plaindrait-elle ? Il l'aimait. Adieu ! ce fut le dernier adieu, et à peine parvint-il aux oreilles d'Orphée : déjà l'Enfer a reconquis sa proie. Orphée demeure glacé. Perdre deux fois sa compagne ! Il est là, comme ce berger pusillanime à la vue des trois têtes de Cerbère enchaîné. La terreur n'abandonne l'infortuné qu'avec la vie. Son corps se transforme en pierre.»

<sup>36</sup> Françoise Frontisi-Ducroux, *Du masque au visage. Aspects de l'identité en Grèce ancienne*, op. cit., p. 70.

<sup>37</sup> Ibidem, p. 72.

caractéristique spécifique de l'image.

Le *gorgoneion*, image par excellence, stupéfie et laisse muet le spectateur, troublé par la merveille et, peut être, pour l'inquiétude aussi. Mais le visage vu de façon frontale est aussi celui de l'endormi<sup>38</sup> et surtout du mourant ou du mort, comme il est très bien montré par Frontisi-Ducroux, qui analyse des images tirées par des outils céramiques où le seul personnage qui montre cette particularité appartient à une de ces catégories.

S'il s'agit de décrire l'inexprimable, là il y a une épiphanie de la Gorgone. Cet effet se produit également lorsque le masque horrifiant d'une créature infernal demi femme et demi homme se transforme dans le visage d'une beauté mélancolique couronné par des boucles en forme de serpents maîtrisés en une élégante coiffure, car la beauté extrême est inexprimable comme la pire laideur<sup>39</sup>.

### ***La Méduse d'Ovide***

*Lui renvoyant son image, elle s'effraya. Elle dit:*

*« Tu ne m'a pas vue. Tu as joué de ruses et néanmoins je te dis merci. Morte, non seulement ma face conservera son pouvoir mais tu l'auras renforcé en me tuant. Ma face étant la mort pour ceux qui la voient, tu vas ajouter ma propre mort à mon visage. Je crains que tu n'aies le regret de ta conduite. Réfléchis encore. Je suis le visage des femmes et tu ne le connaîtras pas. Regarde-moi! ».*

Persée, la tête toujours retournée vers l'arrière, dit à Méduse:

*« Il ne me semble pas que je songerais jamais à regarder la mort. »*

*PASCAL QUIGNARD, Le nom sur le bout de la langue<sup>40</sup>*

Pour ce qui est du mythe en tant que 'narration de faits', le contexte reste de préférence celui des *Métamorphoses*, souvent dans le cadre du mythe de Persée.

---

<sup>38</sup> Ainsi, le sommeil et la mort se mêlent sur le visage d'Endymion endormi : « Calycé et Aethlios eurent Endymion, qui conduisit les Étoliens hors de Thessalie, et fonda Élis (certains soutiennent cependant qu'il fut le fils de Zeus). Sa beauté était prodigieuse, et Séléné tomba amoureuse de lui. Zeus lui accorda de choisir ce qu'il voulait, et Endymion choisit de dormir toujours, en restant immortel et éternellement jeune ». Apollodore, *Bibliothèque*, I, 7, 5. [Traduction par Ugo Bratelli].

<sup>39</sup> Françoise Frontisi-Ducroux, *Du masque au visage. Aspects de l'identité en Grèce ancienne*, op. cit., p. 9.

<sup>40</sup> Pascal Quignard, *Le nom sur le bout de la langue*, op. cit., p. 88.

En effet, l'histoire de Méduse est incluse dans ce mythe presque dès ses origines et si le texte moderne est en prose, on y trouve avant tout le mythe *cadre*, préféré soit pour ses caractéristiques aventureuses soit parce qu'il s'agit d'une vraie narration. Le sujet est bien plus apte à la réécriture qu'une sélection de scènes ponctuelles et d'intense *pathos*, comme celles du viol et de la décollation qui sont les plus célèbres en ce qui concerne le mythe de la Gorgone.

Cela qui caractérise en particulier Persée comme héros, est la décollation de Méduse, entreprise « impossible » centrée sur le binôme *voir – être vu*, avec tout ce que cela signifie à propos de la vérité. Depuis la décollation, possible seulement grâce à l'aide de Minerve qui rende *visible* le reflet de la gorgone sur le bouclier, le pouvoir du monstre devient 'actif' dans le monde des vivants.

En effet, dès le déplacement de sa tête, les victimes de la Gorgone se multiplient sur les traces de Persée, qui se sert d'elle comme d'une arme définitive en plusieurs situations de grave danger. Toutefois, après avoir rétabli la paix et l'ordre, le héros renonce à cette arme formidable, en donnant le fétiche à Athéna, qui le place sur son égide. Mais qui était Méduse avant de rencontrer son meurtrier? Persée n'aimerait pas parler de cela, mais il reconnaît l'importance du sujet et donc il accepte de parler. Il s'agit toutefois d'un bien étrange récit, très bref, où on apprend tout simplement que la Gorgone était belle et aimée par Neptune, qui l'a violé dans le temple de Minerve. La déesse, offensée pour *avoir vu* le viol et par le manque de respect pour l'espace sacré du temple, a transformé la chevelure de la fille en serpents. La narration, qui a du vaincre le mur du tabou, laisse beaucoup de non-dit.

### ***Ovide, Métamorphoses, IV-V. Mythes de croyance et de connaissance***

Le livre IV des *Métamorphoses* voit l'opposition entre Bacchus et Minerve. Est-il un dieu digne de révérence ce Bacchus, avec ses fêtes luxurieuses et désordonnées? Telle la question qui se posent les filles de Minyas, dévotes à Minerve, assises au métier à tisser pendant les jours sacrés au dieu. Le thème est déjà celui, centrale aussi pour le mythe de Méduse, de la croyance en un demi-dieu – fils de Jupiter – avec la confirmation du pouvoir du père des dieux et de sa lignée.

Alcithoé, l'impie, dénie résolument la paternité divine de Bacchus, ce qui persuade ses sœurs à continuer le travail; une d'elles propose aussi d'égayer la journée avec la narration de récits. Écoutés les premiers trois narrations, les filles conviennent de la toute-puissance des vrais dieux, dont Bacchus ne fait pas partie. Mais la réaction de ce dernier ne se fait pas attendre: achevée la dernière narration, au crépuscule, le dieu transforme les soeurs en créatures nocturnes. Cela accroît si énormément la renommée de Bacchus que sa tante Ino ne cesse pas de vanter la puissance du nouveau dieu mais, étant donné qu'elle avait déjà trop de fortune, elle attire la jalousie de Junon qui décide de se venger en déchainant les Furies.

L'atmosphère de la narration plonge de plus en plus dans l'obscurité, la descente aux Enfers de Junon et les gestes de Tisiphon, Furie magicienne qui agresse Ino et Athamas avec ses serpents venimeux, ouvrent la séquence 'méduséenne' du livre IV. La pétrification des Sidoniennes et la transformation des parents d'Ino en dragons, présences fragmentaires de la Gorgone, soulignent le mauvais destin réservé aux impies, dont le dernier est Acrisius; coupable non seulement d'impiété envers Bacchus, mais aussi envers son petit-fils Persée, fils de Jupiter lui aussi, Acrisius bientôt connaîtra la force de la vérité:

*Mox tamen Acrisium (tanta est praesentia veri) / tam violasse deum quam non agnosce nepotem / paenitet*<sup>41</sup>

### ***Le mythe de Persée. Ovide, Métamorphoses, IV. 607 - V. 250.***

#### **1. *Punition de l'impie' Atlas (IV, 631-662)***

Donc Acrisius, l'impie, ouvre l'histoire de son petit-fils, qui Ovide nous montre en vol sur la Libye avec son précieux fétiche; le *gorgoneion*, en coulant gouttes de sang sur la sable du désert, engendre toutes les espèces de serpents venimeux dont ce territoire est riche. Le redoublement de la symbolique gorgonéenne, *en absence*, accrût la présence du mystère occulté dans la sacoche magique, dont on voit maintenant seulement les effets et prépare la punition du prochain impie, Atlas. Remarquable aussi la ressemblance de ce dernier personnage à la race des 'géantes', rebelle pour définition:

---

<sup>41</sup>**Ovide, Métamorphoses, IV. 612-614:** «Mais bientôt Acrise (telle est la puissance de la vérité) n'éprouve pas moins de regrets d'avoir offensé le dieu que d'avoir méconnu son petit-fils». [Traduction par Louis Puget, Th. Guiard, Chevriau et Fouquier (1876)]

*Hic hominum cunctis ingenti corpore praestans / Iapetionides Atlas fuit*<sup>42</sup>

Hostile à Persée à cause d'une ancienne prophétie selon laquelle un fils de Jupiter aurait venu pour soustraire l'or des arbres des ses jardins, Atlas accuse Persée de fausseté, en mépris de Jupiter lui même:

« *Vade procul, ne longe gloria rerum, / quam mentiris* », ait « *longe tibi Iuppiter absit* »<sup>43</sup>

Le cadeau pour le manque d'hospitalité est *voir le visage de Méduse*, extrait par Persée, qui fait le geste de se tourner à gauche:

*laevaque a parte Medusae / ipse retro versus squalentia protulit ora.*<sup>44</sup>

## **2. Andromède et le monstre. Naissance du corail (IV, 668-752)**

Changé Atlas en montagne, Persée entrevoit pendant son vol une femme à l'aspect d'une statue. Le corps pétrifié par les chaînes et par la terreur, la belle Andromède se montre aux yeux de Persée d'abord comme une seule chose avec le rocher où elle a été attachée.

Le thème de la pierre n'a pas perdu son intensité lorsque le héros s'aperçoit que l'œuvre d'art est vivante; la pétrifiée pourra retourner à la vie seulement si le dragon dont elle devrait être sacrifiée sera vaincu. Non différemment de la Gorgone, le nouveau serpent est tué par l'épée du héros, mais le *gorgoneion*, déposé sur des tiges moelleux, ne cesse pourtant pas de 'pétrifier': les nymphes de la mer, en voyant des rameaux et des feuillages s'endurcir au contact avec le sang du fétiche, veulent répéter le prodige avec des autres rameaux.

Voici donc la naissance du corail qui, en cristallisant en soi la pétrification de la fluidité marine, s'oppose au pouvoir de Neptune et de son royaume fluide, dont le mouvement incessant est nié et bloqué dans la forme immuable de la pierre.

### ***Sacrifice aux dieux (IV, 753-756)***

---

<sup>42</sup>Ovide, *Métamorphoses*, IV. 631-632 : «C'est là que règne le fils de Japet, Atlas, qui surpasse tous les mortels par l'énormité de sa taille».

<sup>43</sup>Ovide, *Métamorphoses*, IV. 649-650 : «*Eloigne-toi*, répondit-il ; *la gloire de tes prétendus exploits, et Jupiter lui-même ne pourraient te sauver*».

<sup>44</sup>Ovide, *Métamorphoses*, IV. 655-656 : «Et se détournant à gauche, il lui présente le hideux visage de Méduse».

Le dénouement heureux des entreprises si dangereuses doit être couronné par le sacrifice aux dieux qui avaient été d'aide au héros. Mercure, Minerve et Jupiter reçoivent respectivement en sacrifice un veau, une génisse et un taureau. Mercure avait doué d'ailes les sandales de Persée, Minerve lui avait donné les armes, Jupiter est le véritable père du héros.

### 3. *Récit de Persée: le mythe de Méduse (IV, 768-802)*

Andromède sauvée, Persée l'obtient en mariage. C'est le moment le plus heureux pour le héros après tant d'effort et pendant le banquet, comme tradition, on demande à l'époux le récit de son entreprise la plus incroyable, le meurtre de Méduse:

(a) *Qui simul endocuit « Nunc, o fortissime », dixit, / «fare, precor, Perseu, quanta virtute quibusque / artibus abstuleris crinita draconibus ora ».*<sup>45</sup>

Persée raconte d'un lieu *rocheux* où habitent les sœurs à *un seul oeil*, elles aussi filles de Phorcys, de l'astuce de leur voler cet œil, du *passage caché* parsemé par les *statues* des mortels qui avaient rencontré Méduse et enfin de l'égorgeant du monstre grâce à la vision de son reflet sur le bouclier:

*se tamen horrendae clipei, quod laeva gerebat, / aere repercusso formam adspexisse Medusae, / dumque gravis somnus colubrasque ipsamque tenebat, / eripuisse caput collo,*<sup>46</sup>

À démonstration d'une 'vitalité' qui ne cesse pas après la mort, Méduse engendre deux fils par le cou tranché: Pégase, le cheval ailé, et son frère jumeau. Selon la tradition, ce frère est le géant Chrysaor, né avec une épée d'or, mais Ovide ne le rappelle pas:

*pennisque fugacem / Pegason et fratrem matris de sanguine natos.*<sup>47</sup>

Ensuite, Ovide résume en trois vers seulement le récit des autres péripéties du héros, de façon plutôt générique. Les hôtes, toutefois, semblent ne pas comprendre le silence subit qui tombe sur le récit, et un d'eux, *encore une fois*, doit demander la continuation de l'histoire:

(b) *Ante expectatum tacuit tamen; excipit unus / ex numero procerum quaerens, cur sola*

<sup>45</sup>Ovide, *Métamorphoses*, IV. 769-771 : «Après l'avoir satisfait, il ajoute : «Maintenant, intrépide Persée, dis-nous, je t'en conjure, par quel effort de courage et par quel stratagème ton bras a pu trancher cette tête hérissée de serpents».

<sup>46</sup>Ovide, *Métamorphoses*, IV. 782-785 : «Son visage hideux s'offrit aussi à mes regards, mais réfléchi sur l'airain du bouclier que portait ma main gauche, et tandis qu'un lourd sommeil engourdissait le monstre et ses couleuvres, je séparai sa tête de son cou».

<sup>47</sup>Ovide, *Métamorphoses*, IV. 785-786 : «Soudain Pégase, qui vole sur des ailes rapides, et son frère naquirent du sang de la mère».

*sororum gesserit alternos inmixtos crinibus angues.*<sup>48</sup>

Qui est-donc Méduse? Pourquoi elle seule avait les cheveux entremêlés aux serpents? Question intéressante, et bizarre, si l'on veut; en effet, l'aspect des Gorgones eux aussi n'était pas si certain, et il y avait qui disait que les cheveux serpents n'étaient pas caractéristique de Méduse seulement. Toutefois, pour cette version du mythe, l'aspect 'unique' de la gorgone Méduse est indispensable. Donc Persée raconte, parce que l'objet de la question est *digne de narration*:

(c) *Hospes ait: «Quoniam scitaris digna relatu, /accipe quaesiti causam.* »<sup>49</sup>

### **Punition de Méduse (IV, 793-802)**

*Clarissima forma  
multorumque fuit spes invidiosa procorum  
illa, nec in tota conspectior ulla capillis  
pars fuit: **inveni, qui se vidisse referret.**  
Hanc pelagi rector templo **vitiassse** Minervae  
**dicitur:** *aversa est et castos aegide vultus  
nata Iovis textit, neve hoc inpune fuisset,  
Gorgoneum crinem turpes mutavit in hydros.  
Nunc quoque, ut attonitos formidine terreat hostes,  
pectore in adverso, quos fecit, sustinet angues.* »<sup>50</sup>*

Divine beauté, surtout en ce qui concerne les cheveux, Persée dit d'avoir trouvé un témoin 'oculaire' (ou, du moins, celui-ci *disait* de l'avoir vu) de l'aspect originaire de la Gorgone (v. 796); après, *on dit /on raconte* que le roi de la mer ait violée (v. 797) Méduse dans le temple de Minerve. La déesse se détourne, couvre de son égide son visage, et pour ne pas laisser impuni ce qui s'est passé, elle change les cheveux de Méduse en serpents.

Les derniers deux vers anticipent une phase postérieure, car Persée n'a pas encore rendu le fétiche à la déesse, toutefois le récit montre Méduse et son ennemie déjà comme un ensemble, car une partie de la Gorgone, les serpents, deviennent source d'effroi sur la poitrine de

<sup>48</sup>**Ovide, Métamorphoses, IV. 790-792** : «Il se tait cependant plus tôt qu'on ne le désire. Un des convives lui demande pourquoi seule, parmi ses sœurs, elle avait les cheveux entremêlés de serpents».

<sup>49</sup>**Ovide, Métamorphoses, IV. 793-794** : «L'hôte de Céphée répond : «*Ce que vous me demandez mérite d'être raconté ; apprenez-en la cause*».

<sup>50</sup>**Ovide, Métamorphoses, IV. 793-802** : «*Célèbre par sa beauté, Méduse fut l'objet des vœux de mille prétendants, et la cause de leur rivalité jalouse ; parmi tous ses attraits, ce qui charmait surtout les regards, c'était sa chevelure ; j'ai connu des personnes qui m'ont assuré l'avoir vue. Le souverain des mers profana, dit-on, sa beauté dans un temple de Minerve. La fille de Jupiter détourna les yeux, couvrit de l'égide son chaste visage, et, pour ne pas laisser cet attentat impuni, elle changea les cheveux de la Gorgone en d'horribles serpents ; maintenant même, afin de frapper ses ennemis d'épouvante et d'horreur, elle porte sur l'égide qui couvre son sein les serpents qu'elle fit naître*».



Minerve.

#### 4. L'impie' Phinée (V, 1-12)

Les clameurs qui annoncent les fureurs de combat interrompent à nouveau le récit; il s'agit de Phinée, frère de Céphée et promis époux d'Andromède avant la tragédie, et ses copains, armés pour soustraire la fille à Persée. Encore une fois, le héros doit faire face à celui qui doute de sa paternité divine et par surcroît il s'agit d'un traître, qui prétend une épouse sur laquelle il n'a plus aucun droit:

*Primus in his Phineus, belli temerarius auctor  
fraxineam quatiens aeratae cuspidis hastam,  
«En» ait «en adsum praereptae coniugis ultor,  
nec mihi te pennae **nec falsum versus in aurum**  
**Iuppiter eripiet»**<sup>51</sup>*

Tels mots inconsidérés et la menace traître de son frère poussent Céphée, père d'Andromède, à réprimander avec force l'impie Phinée, qui toutefois ne renonce pas à jeter son javelot contre Persée; le tire ne rejoint pas le héros qui, fâché, le rend à Phinée. Le traître échappe au javelot en se cachant derrière un autel, cependant le coup ne va pas à vide, car l'arme tue Rhoetus; il s'agit de l'ouverture des hostilités, pendant lesquelles les impies, en défiant imprudemment la force de Persée et de son arme magique, devraient se soumettre à la loi divine.

Encore une fois l'aide de Minerve ne manque pas : « *Bellica Pallas adest et protegit aegide fratrem/ datque animos* »<sup>52</sup>; mais bientôt le nombre des traîtres affaiblit les forces du héros qui, malgré lui, doit recourir à l'arme définitive:

*Verum ubi virtutem turbae succumbere vidit,  
«Auxilium» Perseus «quoniam sic cogitis ipsi»,  
dixit «**ab hoste petam**. Vultus avertite vestros,  
siquis amicus adest». Et **Gorgonis** extulit **ora**.<sup>53</sup>*

<sup>51</sup> **Ovide, Métamorphoses, V. 8-12** : «A la tête des turbulents, le téméraire auteur de cette guerre, Phinée, brandit un javelot de frêne, armé d'une pointe d'airain : «*Me voici, dit-il, me voici, prêt à venger le rapt de mon épouse : ni tes ailes, ni Jupiter que tu prétends s'être changé en or pour te donner le jour, ne pourront te dérober à ma fureur*».

<sup>52</sup> **Ovide, Métamorphoses, V. 46-47** : «La guerrière Pallas vole au secours de son frère ; elle le couvre de son égide et soutient son courage».

<sup>53</sup> **Ovide, Métamorphoses, V. 178-181** : «Voyant enfin que son courage allait succomber sous le nombre, il s'écrie : «*C'est vous-même qui m'y forcez ; eh bien ! j'emprunterai le secours d'un ennemi vaincu : détournez vos regards, ô mes amis ! si j'ai des amis en ces lieux*». Et il présente la tête de la Gorgone ».

Le visage de Méduse est l'**ennemi**: bien loin d'être vaincu cet ennemi garde un pouvoir si extraordinaire que même celui qui l'a tué ne peut pas dire de l'avoir maîtrisé. Comme il ne peut pas se sauver sans faire appel au visage interdit, toutefois Persée avertisse ceux qui les veulent écouter, qu'ils détournent le regard. L'honnêteté du héros s'affronte avec la superbe arrogance des mécréants, d'abord Thescélus qui lui répond : «quaere alium, tua quem moveant miracula»<sup>54</sup>; celui-ci reste pourtant pétrifié sur le champ: *utque manu iaculum fatale parabat / mittere, in hoc haesit signum de marmore gestu*<sup>55</sup>. Le même destin rejoint Ampyx, qui est à coté de Thescélus.

Ensuite, Nilée, un autre ennemi qui se vantait *faussement* d'être issu du Nil, se transforme en pierre juste après avoir vantée une fois de trop sa race présumée (v. 188-195). Mais toutes ces pétrifications ne convainquent pas Éryx, qui accuse de lâcheté ses compagnons:

*Increpat hos «Vitio» que «animi, non viribus» inquit  
«Gorgoneis torpetis» Eryx, «incurrite mecum  
et prosternite humi iuvenem magica arma moventem!».*<sup>56</sup>

Persée, le jeune qui ne saurait pas se battre qu'avec des armes magiques, a effrayé les ennemis avec des vaines menaces; telle est la pensée d'Éryx, et pourtant son élan ne va pas plus loin de ses paroles hâtées, car il suit bientôt le destin des autres guerriers qui ont bien mérité la punition. Mais Méduse reste elle aussi un ennemi, son regard est sans contrôle, et en effet Acontée, un soldat de Persée, regarde par erreur le visage interdit: tout de suite il devient une statue de marbre, et Astyage, croyant qu'il vit encore, le frappe de son épée; l'étonnement est la dernière expression que celui-ci garde après avoir vu lui aussi la Gorgone:

*quem ratus Astyages etiamnum vivere, longo  
ense ferit: sonuit tinnitibus ensis acutis;  
**dum stupet Astyages, naturam traxit eandem,  
marmoreoque manet vultus mirantis in ore.***<sup>57</sup>

<sup>54</sup> Ovide, *Métamorphoses*, V. 182: «Cherche ailleurs quelqu'un qui se laisse effrayer par tes prestiges».

<sup>55</sup> Ovide, *Métamorphoses*, V. 183-184: «et, levant sa main pour lancer un trait fatal, il est changé en statue de marbre, et demeure immobile dans cette attitude».

<sup>56</sup> Ovide, *Métamorphoses*, V. 195-197: «C'est votre lâcheté, et non la tête de la Gorgone, qui vous glace, leur crie Eryx en fureur : accourez avec moi, et faites mordre la poussière à ce jeune audacieux, qui n'a pour armes que des enchantements».

<sup>57</sup> Ovide, *Métamorphoses*, V. 204-207: «mais un des soldats de Persée, Acontée, en combattant pour lui, regarde la Gorgone, et soudain il se transforme en rocher. Astyage le croit encore vivant et le frappe de sa longue épée, qui rend des sons aigus. Tandis qu'il s'étonne, il subit la même métamorphose».

Et, dernier entre ses copains pétrifiés, Phinée, qui n'ose pas encore croire à l'affreux prodige, ne peut que supplier Persée d'avoir pitié de lui:

*«Vincis» ait «Perseu! Remove tua monstra tuaeque saxificos vultus, **quaecumque ea**, tolle Medusae: tolle, precor.»<sup>58</sup>*

Le mystère qui encore reste, cette Méduse, que Phinée ne saurait pas expliquer, c'est le seul souci du vaincu; il est si effrayé que il n'ose néanmoins regarder Persée pendant qu'il lui parle. Le prix de la trahison de Phinée sera devenir statue dans la maison de son frère, afin qu'Andromède se console avec l'image de son prétendant:

*quin etiam mansura dabo **monimenta per aevum**,  
inque domo soceri semper spectabere nostri,  
ut mea se sponsi soletur imagine coniunx».<sup>59</sup>*

Cela établi, Persée place la tête de Méduse sous les yeux du traître, qui dévient l'image du lâche, avec le visage peureux et l'attitude humble:

*dixit et in partem Phorcynida transtulit illam,  
ad quam se trepido Phineus obverterat ore.  
Tum quoque conanti sua vertere lumina cervix  
deriguit, saxoque oculorum induruit umor;  
sed tamen os timidum vultusque in marmore supplex  
submissaeque manus faciesque obnoxia mansit.»<sup>60</sup>*

### **5. Fin des entreprises de Persée (V. 237-250)**

Il s'agit, encore un fois, de la question du mérite et de la justice. Puisque le *Leitmotiv* du mythe de Persée semble être celui de l'incroyance et de sa punition, c'est pas surprenant que le récit s'achève avec la distribution des punitions, fonctionnelles au rétablissement de l'équilibre troublé.

D'abord, Persée venge son grand-père Acrisius, qui pourtant ne le mérite pas (v 238:

<sup>58</sup> **Ovide, Métamorphoses, V. 217-219:** «Tu triomphes, dit-il, ô Persée ! éloigne ce monstre terrible ; écarte cette tête de Méduse qui enfante des rochers ; écarte-la, je t'en conjure ».

<sup>59</sup> **Ovide, Métamorphoses, V. 228-230:** «Je ferai plus : tu seras un monument éternel de ma clémence. On te verra toujours dans le palais de mon beau-père, et l'image de celui qui lui fut destiné sera pour mon épouse une consolation».

<sup>60</sup> **Ovide, Métamorphoses, V. 231-236:** «A ces mots, il présente la tête de la fille de Phorcus, du côté vers lequel Phinée détournait ses regards effrayés. C'est en vain que ses yeux veulent encore l'éviter, sa tête se roidit ; ses yeux sont du marbre, ses larmes du cristal. Son visage respire la crainte ; sous la pierre, son air est humble, sa main suppliante, et son front marqué du sceau des remords».

inmeriti vindex ultorque parentis). Si venger Acrisius n'est pas 'juste', punir Prétus signifie, au contraire, rétablir l'ordre, car celui-ci avait détrôné son frère avec la violence, et Méduse ne pardonne pas: *nam fratre per arma fugato / Acrisioneas Proetus possederat arces, / sed nec ope armorum nec, quam male ceperat, arce / torva colubriferi superavit lumina monstri.*<sup>61</sup>

Après, on trouve la rencontre entre l'ennemi principal de Persée, le roi Polydecte et le héros; c'était le roi de Sériphos, qui voulait Danaé contre l'avis du fils et qui avait prétendu de celui-ci la tête de la Gorgone, en espérant que Persée mourut dans l'entreprise.

Maintenant, sans montrer aucune pitié ni pour les dangers affrontés par le jeune ni pour sa valeur (v. 245-246: *inexorabile durus / exerces odium, nec iniqua finis in ira est*) Polydectès accuse Persée de fausseté, en déniait le meurtre même de Méduse: «*Detrectas etiam laudem fictamque Medusae / arguis esse necem*».<sup>62</sup>

La réponse du héros mérite bien d'être soulignée car, achevé son parcours, l'évidence du vrai doit triompher sur le dernier incroyant: «**Dabimus tibi pignora veri.** / Parcite luminibus!» *Perseus ait oraque regis / ore Medusaeo silicem sine sanguine fecit.*<sup>63</sup>

### ***Le côté 'léger' du mythe de Méduse: Minerve, Pégase, les Muses***

Le mythe de Persée achevé, le livre V des *Métamorphoses* suit le vol de Minerve jusqu'au mont Hélicon, séjour des Muses. Elle a désormais laissé son frère Persée, qui a accompli son dernière entreprise, afin de voir personnellement la source qu'on dit jaillie par un coup de sabot du cheval Pégase. Les neuf vierges confirment cette version et montrent la source à la déesse qui, admirée par les eaux sacrées et par les paysage autour d'elle, se félicite avec les déesses de la Connaissance pour la beauté du lieu où elles habitent.

De la lourdeur de la pierre à l'espace des Cieux, le feu se déplace d'abord sur le mauvais destin de celui qui prétend obtenir la connaissance, mais sans en avoir aucun mérite (récit de

---

<sup>61</sup> **Ovide, *Métamorphoses*, V. 239-242:** «Prétus, qui prit les armes contre son frère, le mit en fuite et s'empara d'Acrisium. Mais ni la force de ses armes, ni la citadelle dont il s'était rendu maître par une trahison, ne peuvent le faire triompher de l'aspect terrible du monstre hérissé de serpents».

<sup>62</sup> **Ovide, *Métamorphoses*, V. 245-246:** «dans ton cœur inflexible, tu nourris une haine mortelle, car les haines injustes n'ont pas de terme»; **V. 247-248:** «tu rabaisse même sa gloire, et tu traites d'imposture la mort de Méduse».

<sup>63</sup> **Ovide, *Métamorphoses*, V. 248-250:** «Je vais te donner une preuve de la vérité, dit Persée : amis ! détournes les yeux». Il élève la tête de Méduse, et le roi de Sériphos n'est plus qu'un rocher inanimé».

Pyréné<sup>64</sup> qui, en ayant cherché d'emprisonner les Muses, prétendait les suivre bien qu'elle s'envolent, et ainsi il se jette du sommet d'une tour en causant sa mort).

Le restant du livre V est destiné à la compétition poétique des Muses et des filles de Piéros. Ce qui est intéressant dans le cadre de notre argumentation est, substantiellement, la *cause* de la punition des arrogantes Piérides, qui n'est pas seulement la démesure entre l'habileté poétique de Calliope et celle des défiantes, où la nécessité de rétablir l'ordre en soumettant des sottises mortelles aux déesses, mais plutôt l'intolérable mise en ridicule des dieux de l'Olympe. Il s'agit encore une fois de l'impiété arrogante qu'avait été le fil rouge des adversaires de Persée, tous destinés à la défaite et parfois à la pétrification.

En effet, la pire erreur des Piérides semble être l'*argument* de leur chant poétique, qui attribue aux Géants une gloire mensongère et rabaisse les exploits des grands dieux:

*bella canit superum falsoque in honore Gigantas /ponit et extenuat magnorum facta deorum.*<sup>65</sup>

Bref, le chant décrit les dieux comme un troupeau de lâches, qui s'enfuient partout pour n'être pas aperçus par le géant Typhée, effrayés au point qu'ils ne dédaignent néanmoins de se transformer en formes viles comme celles de simples animaux. Le plus comique entre eux est certainement Jupiter lui-même, transformé en bélier: «*Dux*» que «*gregis*» dixit «*fit Iuppiter: unde recurvis /nunc quoque formatus Libys est cum cornibus Ammon;*<sup>66</sup>» pourtant, les autres dieux ne recevaient pas meilleur traitement, l'un transformé en corbeau, l'autre en bouc, etc.

En quoi s'agit donc la différence entre les chants? Les premiers vers prononcés par Calliope sont un hommage à Cérès, objet de sa poésie:

*Cereris sunt omnia munus.  
Illa canenda mihi est; utinam modo dicere possim  
carmina digna dea! Certe dea carmine digna est.*<sup>67</sup>

<sup>64</sup> Ovide, *Métamorphoses*, V. 273-293.

<sup>65</sup> Ovide, *Métamorphoses*, V. 320-321: «chante la guerre des dieux, exalte injustement la gloire des géants, et rabaisse celle des immortels».

<sup>66</sup> Ovide, *Métamorphoses*, V. 328-329: «Jupiter, dit-elle, était le chef de ce troupeau, et c'est depuis ce temps que la Lybie, lui donnant des cornes recourbées, l'adore sous le nom d'Ammon».

<sup>67</sup> Ovide, *Métamorphoses*, V. 344-346: «toute chose est un bienfait de Cérès : c'est elle que je vais chanter ; puisse-je faire entendre des chants dignes de la déesse, car la déesse est digne de mes chants !»

La règle impose aux poètes, humains et divins, de rendre hommage aux dieux qui président à la poésie, seule garantie pour acquérir renommé avec un chant qui ait un *objet digne de poésie*, requis ce dernier qui manque lui aussi au chant de Piérides. En outre, le mythe de Cérès et Proserpine narre d'une situation très délicate où la médiation du père des dieux a été déterminante pour rendre Cérès à sa mère et à son époux au même temps.

La victoire des Muses, qui décrète la supériorité indiscutable de Calliope sur les Piérides, est aussi le renouvellement de la victoire des dieux supères – Jupiter et ses fils, Minerve et Persée – sur les impies mécréants et, en même temps, sur les forces chthoniennes du chaos et du dionysiaque, Méduse désormais réduite à une tête sur l'égide de la déesse et sa partie 'ailée' délivrée aux Cieux, afin de faire jaillir la source d'Hélicon.

Comme dans le cas du mythe de Persée, les impies n'acceptent pas la défaite, au contraire la victoire des Muses provoque la fureur et l'indignation des Piérides; d'abord les injures et après le mépris avec lequel les filles de Piéros accueillent les menaces des Muses leur mérite la punition d'être transformées en un type d'oiseaux qui conservent leur rauque bavardage et leur envie démesurée de parler.

### ***Mythes de croyance et de connaissance. Le tabou qui est Méduse***

Sous le commun dénominateur de l'auguste présence de Minerve et du respect dû à la puissance de Jupiter et de sa lignée, les livres IV et V des *Métamorphoses* alignent beaucoup d'exemples d'*orgueil puni*; il s'agit d'humains qui osent défier les dieux, Jupiter spécialement, convaincus de posséder des qualités ou des connaissances supérieures à celles des dieux et, parfois, leur intelligence superbe doute de la divinité des fils de Jupiter nés de mère mortelle.

Dans ce contexte, on a vu donc comment le noeud du mythe de Méduse se déroule entre le livre IV et le livre V des *Métamorphoses*, en position central aussi par rapport à la matière du mythe-cadre de Persée; on a vu aussi que les effets de la présence de la Gorgone se prolongent dans le livre V avec les nombreuses métamorphoses en pierre de Phinée et copains et aussi avec le déplacement de Minerve au mont Hélicon pour voir la source née des coups de sabot de Pégase, fils de Méduse. Mais le livre IV aussi présente un certain nombre de thèmes liés à

cette figure, qui en anticipent les épiphanies et on a vu comment les symboles du serpent et de la pierre/statue se multiplient dans les mythes précédents comme dans le mythe de Persée.

Quelles sont donc les caractéristiques qui distinguent le sous-mythe de Méduse des autres présents dans les livres IV et V? D'abord, il s'agit d'un mythe qui n'a pas de narration: il ne peut pas exister sans celui de Persée et, bien sûr, celui de Persée est inséparable de celui de la Gorgone, parce que ce dernier est son nœud principal. La figure de Méduse existe pour l'univers narratif seulement lorsque Persée s'envole avec son sacoché au contenu mystérieux; après il l'utilise comme arme – et avec une particulière précaution – mais on ne sait rien d'elle jusqu'au moment où le héros décide d'en narrer l'histoire et cela n'arrive que par l'insistance des invités aux noces<sup>68</sup>.

Ortega souligne qu'il y a depuis toujours une *limite* en ce qu'on peut dire: Ovide a glissé le problème en chargeant Persée de l'incommode, et celui-ci aussi ne montre pas trop de loquacité sur ce sujet, bien qu'on puisse entendre que normalement il aime parler de ses entreprises (voir IV, 641). En outre, si on observe attentivement la narration de Persée, on voit que le récit, traité de façon essentielle, ressemble plutôt à un résumé, qu'à une 'chanson de geste'; l'histoire accélère jusqu'à se transformer en un vrai résumé, achevé par le narrateur et

---

<sup>68</sup> Plus grands les douleurs soufferts, plus grande la réticence à les rappeler et à les narrer ; ainsi Ulysse auprès d'Alcinoos, et Énée, à la table de Didon :

**Odyssee, VII. 207-243.** Traduction par Leconte de Lisle : «Et le prudent Odysseus lui répondit : – Alkinoos, que d'autres pensées soient dans ton esprit. Je ne suis point semblable aux immortels qui habitent le large Ouranos ni par l'aspect, ni par la démarche ; mais je ressemble aux hommes mortels, de ceux que vous savez être le plus accablés de misères. C'est à ceux-ci que je suis semblable par mes maux. Et les douleurs infinies que je pourrais raconter, certes, je les ai toutes souffertes par la volonté des dieux [207-214].

Et elle dit à Odysseus ces paroles ailées : – Mon hôte, je t'interrogerai la première. Qui es-tu ? D'où viens-tu ? Qui t'a donné ces vêtements ? Ne dis-tu pas qu'errant sur la mer, tu es venu ici ? Et le prudent Odysseus lui répondit : – Il me serait difficile, reine, de raconter de suite tous les maux dont les dieux Ouraniens m'ont accablé ; mais je te dirai ce que tu me demandes d'abord» [236-243].

**Énéide, I. 753-756 et II. 1-6.** Traduction par Anne-Marie Boxus et Jacques Poucet :

« Mais, allons, cher hôte, raconte-nous plutôt, dès le début,  
les pièges des Danaens, et les malheurs des tiens,  
et tes propres errances ; car voici sept étés déjà  
que tu es en route, emporté partout à travers terres et mers ». [I. 753-756]

« Toute l'assistance se tut, les visages étaient tendus vers le grand Énée.

Alors, de son lit surélevé, le héros commença ainsi :

« Tu m'ordonnes, reine, de raviver une souffrance indicible,  
en te racontant la manière dont l'opulente Troie et son lamentable royaume  
furent mis à sac par les Danaens, les malheurs affreux dont je fus témoin,  
et la parte importante que j'y pris moi aussi ». [II. 1-6]

non plus par le héros<sup>69</sup>.

Le silence qui suit suscite un certaine perplexité dans l'auditoire et un des invités adresse à Persée une nouvelle question: « pourquoi Méduse avait des cheveux-serpents? » L'argument, 'digne de narration' selon le héros, n'occupe que les vers 793-802. Neuf vers, où la description de la métamorphose de la belle fille en monstre, le noeud central du récit, *est absente*: *Gorgoneum crinem turpes mutavit in hydros.*<sup>70</sup> C'est bizarre, on ne sait rien de plus qu'auparavant, sauf que Méduse avait l'aspect du monstre à cause d'une faute qui serait plutôt de Neptune; la contradiction a dû susciter des problèmes, car la tradition suivante accepte *in toto* la version ovidienne sauf que ce petit détail.

Mais il y a d'autres aspects intéressants en ce récit. La réaction de Minerve à la présence de l'outrage, ne serait-elle pas le geste qu'il faudra toujours faire si on veut éviter la pétrification? « *aversa est et castos aegide vultus / nata Iovis textit* ». <sup>71</sup>

Non différemment que sa soeur, Persée a réussi grâce à la vision déplacée et il est contraint à se tourner vers gauche chaque fois qu'il extrait la Gorgone de sa sacoche.

Les vers 801-802, comme déjà souligné, montrent Minerve avec le *gorgoneion* sur l'égide, mais le moment où le héros rend le fétiche à la déesse n'est pas raconté et surtout il est nécessairement postérieur au banquet de noces.

L'astuce d'Ovide en souligner l'*impossibilité* de cette narration fait que le récit soit interrompu à nouveau; cette fois il s'agit de l'irruption de Phinée et copains. C'est toujours le même jeu de montrer ou pas la Gorgone, la vue de l'abîme qui tue aussi celui qui est fidèle (V. 201-203), même si Persée avait prévenu tout le monde de ne pas regarder. Le problème est que Méduse est morte, mais son pouvoir par contre a été accru: Persée l'a obtenue avec la ruse, il ne l'a jamais regardée et donc il ne la maîtrise pas; en outre elle est évidemment trop dangereuse

---

<sup>69</sup> Le récit de Persée se déroule dans les vers 771-785 et, quant au résumé du narrateur, il occupe le vers 786-788.

<sup>70</sup> **Ovide, *Métamorphoses*, V. 800:** «elle changea les cheveux de la Gorgone en d'horribles serpents».

<sup>71</sup> **Ovide, *Métamorphoses*, V. 798-799:** «La fille de Jupiter détourna les yeux, couvrit de l'égide son chaste visage».



pour les mortels, car Minerve la fonde avec son armure.

Cela peut être parce que, comme le dit Pierre Brunel:<sup>72</sup> *Qui cherche Minerve [est destiné à] rencontre[r] Méduse?*

### ***Les Métamorphoses d'Ovide du Moyen Âge à la Renaissance***

Parmi les nombreuses sources anciennes du mythe, la version d'Ovide – les *Métamorphoses* et les vulgarisations et réécritures plus tardives – a donné non seulement ses traits fondamentaux à la figure de Méduse, mais aussi de nouvelles variantes, qui n'ont pas de témoignage dans la littérature ancienne.

En tant que recueil de mythes, les *Métamorphoses* ont été le texte le plus connu et utilisé en Europe depuis le Moyen Âge jusqu'au moins au XVII<sup>e</sup> siècle, et particulièrement pour ce qui concerne la période XVI<sup>e</sup> - XVII<sup>e</sup> siècle, lorsqu'on trouve de nombreuses traductions en langue vulgaire de l'œuvre et beaucoup de réécritures, parmi lesquelles il avait des œuvres de vrai prestige, culturel et littéraire.

Comme pour ce qui concerne la tradition précédente, le texte latin a connu même dans cette période une réélaboration remarquable, mais en s'éloignant d'elle quant aux buts et à la méthode, et surtout quant au choix de la matière poétique.

Dès 1493 la *Bible des Poètes* contient une sélection des fables ovidiennes, selon le jugement du compilateur<sup>73</sup> : celles qui ne lui paraissaient pas convenables étaient omises et remplacées par des autres, sans doute plus *riches d'enseignements*. Cette habitude remonte toutefois aux premiers exemples de réécriture des *Métamorphoses*, car déjà les textes du XII<sup>e</sup> siècle ont la tendance à corroborer l'hypothèse qu'Ovide avait eu connaissance de Dieu avant l'Incarnation, comme confirmé par le *De Vetula* (1230 ca.) ; toutefois l'auteur de l'*Ovide moralisé* devait penser que les *Métamorphoses* avaient un but politique, c'est à dire celui d'accréditer l'apothéose final de César, afin d'obtenir le pardon d'Auguste.

---

<sup>72</sup> Pierre Brunel, *O Méduse, ô soleil*, en *Dictionnaire des mythes littéraires*, cit.

<sup>73</sup> Ghislaine Amielle, *Recherches sur des traductions françaises des "Métamorphoses" d'Ovide illustrées et publiées en France à la fin du XV<sup>e</sup> siècle et au XVI<sup>e</sup> siècle*, Paris : J. Touzot, 1989.

Mais, quels que fussent les intentions du poète latin, celui qui propose à nouveau le texte de *Métamorphoses* n'a pas conscience de sa matière que sous le voile du filtre chrétien. Le langage poétique, qui expose les mythes du point de vue allégorique, est essentiellement figuratif, et la fable sert à voiler le *vrai* au dessous de sa lettre.

L'intention éducative dont l'auteur se charge, afin d'instruire le lecteur pas averti, fait que les nœuds interprétatifs du texte soient résolus par le commentaire toujours présent.

C'est en particulier entre le 1550 et le 1575 que le commentaire propose une analyse du poème et l'avant propos suit souvent une ligne strictement morale, surtout lorsqu'il s'agit de poèmes moralement douteux, comme dans le cas des *Héroïdes*<sup>74</sup>.

Encore, selon la réécriture d'Emile Aneau, à son tour emprunté des *Emblemata* d'Alciati, les mythes ovidiens étaient considérés comme des reflets de la vérité biblique.

Il éprouve encore le besoin de justifier l'étude des Anciens car on continue à s'interroger sur la validité de ce *credo*. La poésie est à ses yeux une philosophie et une théologie de la nature, les anciens poètes n'ayant connu Dieu que par ses effets.

À côté des versions qui interprètent librement le texte et des moralisations, les versions 'philologiques' deviennent à cette époque de plus en plus nombreuses, et avec elles des versions latines désormais assez proches de celles qu'on connaît aujourd'hui.

C'est le cas de la réécriture de Renouard, dont la traduction des *Métamorphoses*, complétée par *Quinze Discours contenant l'Explication Morale et Historique des fables*, prévaudra jusqu'au milieu du siècle. En tant que traducteur, il montre un esprit critique et un respect de la source vraiment étonnant par rapport à l'usage courant – plutôt enclin à la réécriture libre de la source – et, toutefois, dans les *Discours*, il veut s'employer à révéler la signification cachée des histoires fabuleuses; on suppose que ses interprétations sont empruntées par celles de Sabinus ou de celles de Conti.

Enfin, qu'elles soient en vers ou en prose, les *Métamorphoses* en langue vernaculaire, parues dans la seconde moitié du XVIe siècle, sont désormais fidèles au texte, lu mot à mot.

Les œuvres de Marot et d'Aneau eux-aussi s'attachent à restituer les propres termes d'Ovide.

---

<sup>74</sup> Ann Moss, *Ovid in renaissance France : a survey of the Latin editions of Ovid and commentaries printed in France before 1600*, London : Warburg institute : University of London, 1982.

Le sens littéral supplantait enfin l'interprétation allégorique. Pourtant, aucune analyse formelle n'accompagnait le texte<sup>75</sup>.

Le texte latin lui aussi ne manque pas d'étonner, car les nouvelles éditions anglaises présentent une version assez proche de l'original, selon l'idée moderne d'une édition critique du texte ancien, critère philologique assez éloigné de l'idée d'édition des classiques à l'époque.

On peut donc affirmer que les *Métamorphoses* anciennes et modernes ont donné ses traits les plus répandus à Méduse, bien entendu que les versions des autres auteurs latins et en quelque cas grecs aussi ont été fondamentales pour la survivance de cette figure mythique; et toutefois on verra que, faites sauves les limitations débite, Méduse est devenue essentiellement telle qu'Ovide et ses vulgarisateurs l'on voulue.

### ***Interpréter Méduse***

#### ***La Méduse d'Ovide entre XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècle. Images du silence auprès du Vrai inaccessible***

- ***La narration "impossible"***

« L'épreuve imposée à Persée par le roi Polydectès, qui compte bien se débarrasser ainsi du fils encombrant de Danaé, consiste à trionpher d'un interdit visuel. S'emparer de ce dont la vision et le regard donnent la mort. Agir sans regarder et sans être aperçu. Condition qui inverse l'équivalence, fondamentale pour les Grecs, entre vivre et voir. Car devant Méduse, voir et – contrepartie indissociable – être vu signifient mourir. Mais le triomphe ne sera complet que lorsqu'il aura vu l'impossible vision. Et là, Athéna l'artisane intervient pour faire apparaître le reflet. Une Athéna patronne et représentante des inventeurs d'images, qui à travers son intention réfléchissent (sur) leur propre pratique. Ceux-ci, les peintres surtout, semblent avoir très tôt utilisé la figure de Méduse pour exprimer le paradoxe d'une figuration de l'incontemplable.<sup>76</sup> »

C'est ainsi que Françoise Frontisi-Ducroux trace les lignes d'une interprétation du récit mythique où le cœur est le lien entre l'impossible vision et la mort, dont celle-ci est directe conséquence de l'interdit violé. Conséquence ultérieure d'une mort parfois symbolique, la parole elle-même, qui naît forcément de l'acte d'apprendre, devient impossible; la connaissance, qui est possible parce qu'on peut *voir*, est déplacée au-delà des facultés

---

<sup>75</sup> Ghislaine Amielle, *Recherches sur des traductions françaises des "Métamorphoses" d'Ovide illustrées et publiées en France à la fin du XV<sup>e</sup> siècle et au XVI<sup>e</sup> siècle*, cit.

<sup>76</sup> *Andromède et la naissance du corail*, in Stella Georgoudi, Jean-Pierre Vernant, *Mythes grecs au figuré de l'antiquité au baroque*, Paris : Gallimard, 1996, p.156.

humaines et donc la parole ne peut plus exister, dès lors que le contact avec le monde du connaissable est perdu.

Athéna, qui agit dans le récit mythique comme une *artiste*, en donnant l'image du vrai grâce au reflet du bouclier, permet à Persée de tuer Méduse et au même temps elle rend possible la représentation de *l'incontemplable*. La pensée de Platon, selon laquelle la représentation artistique est une *copie* de la *copie*, est le fondement de cette interprétation, dont la déesse dégrade la vérité au niveau de ce que l'on peut essayer. En d'autres termes, on peut penser Méduse comme une *Idée pure* ou, plus exactement, comme la forme d'un monde indicible que Athéna – la Connaissance – rend connaissable à travers son reflet.

Donc, pour aider son demi-frère Persée dans cette impossible entreprise, Athéna rend visible un reflet de la vérité;<sup>77</sup> c'est grâce à l'aide de la déesse que le héros arrive à atteindre son objectif et pourtant sa victoire n'est pas totalement positive. En effet, depuis la décollation, le pouvoir du monstre devient 'actif' dans le monde des vivants, circonstance presque impossible auparavant car, selon les anciens,<sup>78</sup> Méduse ne s'écartait pas des *lieux à la limite* où elle vivait, qu'il s'agît d'endroits géographiquement considérés comme existants mais au même temps entourés de mystère, comme certaines régions d'Afrique ou, au contraire, d'espaces plus précisément métaphysiques, parfois situés entre le monde des morts et des vivants, dont elle était une sorte de gardienne.<sup>79</sup>

Par conséquent, ses victimes étaient ceux qui avaient eu la mauvaise chance de la rencontrer,<sup>80</sup> indifféremment hommes ou animaux; au contraire, dès le déplacement de sa tête, les victimes de la Gorgone se multiplient sur les traces de Persée,<sup>81</sup> qui se sert d'elle comme d'une arme définitive en plusieurs situations de grave danger. Toutefois, après avoir rétabli la paix et l'ordre, le héros renonce à cette arme formidable, en donnant le fétiche à Athéna, qui le place sur son égide.

Selon Pierre Brunel<sup>82</sup>, la tête de la Gorgone sur l'égide de la déesse est une sorte

---

<sup>77</sup> Voir Platon, *L'allégorie de la caverne*, *La République*, VII, 514a-517a-c.

<sup>78</sup> Selon Diodore de Sicile, *Bibliothèque historique*, III, 52 Méduse est la reine d'un peuple de vierges guerrières, et chez Pausanias, *Description de la Grèce*, II, 21.5 la Gorgone est une femme sauvage et agressive.

<sup>79</sup> Lucain, *Pharsale*, IX, 619-704.

<sup>80</sup> Voir Ovide *Métamorphoses*, IV, 778-781.

<sup>81</sup> Pindare, *Pythique XII*: *Jadis cette déesse voulut imiter les accents douloureux des formidables Gorgones, et les sifflements des serpents nombreux qui hérissaient les têtes de ces audacieuses filles de Phorcys, lorsqu'à force de fatigues Persée trancha la tête à une des trois soeurs et remporta, dans Sériphe, le sanglant trophée, fatal aux maritimes habitants de cette île.* [Traduit du grec par R. Tourlet].

<sup>82</sup> Pierre Brunel, *Dictionnaire des mythes littéraires*, Paris : Rocher, 1988.

d'avertissement : celui qui veut *connaître* cherche Athéna, mais il rencontre Méduse.

Où le *hybris* pousse les humains à trop oser, le danger de se perdre soi-même est grand. Rejoindre le monde des Idées est une entreprise qui n'est pas à la portée de n'importe qui. Ensuite, le *folle volo d'Ulisse* rappelle aux hommes de l'Occident qu'il y a des limites qu'on ne peut pas dépasser.

Dès l'aventure de Persée, Athéna et Méduse sont donc unies, comme le deux faces d'une médaille : en même temps le soleil de la connaissance et de l'ordre et le soleil noir du chaos et des pulsions irrationnelles.

La volonté de connaissance et la présence de l'interdiction de l'atteindre, dangereuse au point qu'on risque sa vie pour la dépasser, sont donc les noyaux de beaucoup des dynamiques évoquées par ce mythe, condensé dans l'image même de la Gorgone décollée ; la terreur inspirée par ce monstre est telle qu'elle contraint l'artiste – soit-il écrivain, peintre ou sculpteur – à s'arrêter à sa présence.

Parce que Méduse est, avant tout, un *NON*. *Ne pas regarder, ne pas connaître, ne pas parler, ne pas vivre*. Il s'agit de l'impossible paradoxe d'un mort qui vit et, par surcroît, qui tue celui qui a la mésaventure de le rencontrer. Cependant, la renommée de cette figure mythique et le poids qu'elle a eu dans la culture européenne est si remarquable qu'elle a traversé le temps sous beaucoup de formes d'art visuel comme dans les témoignages de l'écriture, depuis les premières et fondamentales œuvres de la culture occidentale jusqu'à nos jours, en conservant ses caractéristiques principales presque inchangées tout au long des siècles.

Parmi les nombreuses sources anciennes du mythe,<sup>83</sup> la version d'Ovide spécialement a contribué à déterminer les traits fondamentaux du récit et les caractéristiques de la figure de Méduse ; ensuite, les réélaborations des *Métamorphoses* – les vulgarisations et les réécritures les plus tardives – ont ajoutés des nouvelles variantes, qui n'ont pas de témoignage dans la littérature ancienne.

En tant que recueil de mythes, les *Métamorphoses* ont été le texte le plus connu et utilisé en Europe depuis le Moyen Âge jusqu'au moins au XVII<sup>e</sup> siècle, et particulièrement pour ce qui concerne la période XVI<sup>e</sup> - XVII<sup>e</sup> siècle, lorsqu'on trouve de nombreuses traductions en langue vulgaire de l'oeuvre et aussi le texte original en langue latine.

---

<sup>83</sup>Hésiode, *La Théogonie*, v. 270-283; Homère, *Illiade*, V, 729-742; VIII, 345-349; XI, 29-41; *Odyssée*, XI, 630-635; Eschyle, *Prométhée enchaîné*, II; Euripide, *Alceste* II, *Électre* I-II, *Ion*, *Oreste*; Hérodote, *L'Enquête*, II.2.

À côté des versions qui interprètent librement le texte et des moralisations, apparaissent des versions qu'on pourrait définir 'philologiques'<sup>84</sup> pour ce qui concerne le respect de la lettre et du sens de la source; mais les versions latines elles-même sont désormais assez proches de celles qu'on connaît aujourd'hui, puisque l'interprétation morale a maintenant sa place distinguée du texte, ce qui permet parfois de lire une version en bon latin.

Plus ou moins fidèles à l'original, les *Métamorphoses* anciennes et modernes ont donné ses traits les plus répandus à Méduse, grâce à leur remarquable diffusion et à leur 'facilité' de lecture; on peut donc dire que la Gorgone est devenue telle qu'Ovide et ses vulgarisateurs l'on voulue.

- ***Le milieu européen. XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècle***

Si l'image de la Gorgone dans la littérature comme dans l'art figuratif n'a été jamais complètement abandonnée du tout après l'antiquité, car elle fait son apparition dans un certain nombre de textes capitaux de la littérature européenne, sa présence devient toutefois remarquable dès la seconde moitié du XVI<sup>e</sup> siècle et, tout au moins, la fin du XVI<sup>e</sup>, et au début du XVII<sup>e</sup>, en Angleterre comme en France, Espagne et Italie. Elle présente souvent les mêmes caractéristiques, déclinées en plusieurs variantes, grâce à une production littéraire et artistique autant riche que variée.

Peut-être n'y a-t-il pas plus grand défi pour l'artiste qu'une représentation qu'on juge presque *impossible*, et l'artiste de cette époque, avec son goût du théâtre et, en même temps, son désir de profondeur, a fait de Méduse un sujet récurrent, parfois protagoniste indiscutable de l'œuvre d'art.

Si le cœur de l'œuvre est la tête hurlante et ensanglantée, le sujet acquiert par là son maximum de visibilité ; là, le peintre s'attarde de préférence sur les détails les plus effrayants de cette tête découpée dont le fait d'être encore vivante est souligné par l'expression étonnée et bouleversée des yeux.

Si, au contraire, Méduse fait partie d'une représentation de la fable de Persée, elle est traitée de façon marginale, réduite plutôt à un symbole nécessaire pour caractériser le héros,

---

<sup>84</sup> Notamment, les réécritures de Renouard et de Sandys constituent des exemples de réélaboration très proche de l'idée contemporaine de traduction, où le texte cible vise à garder la lettre et le sens du texte original.

avec des traits schématisés; selon Stéphane Loire<sup>85</sup> l'épisode du mythe de Persée le plus fréquemment représenté chez les peintres italiens du XVII<sup>e</sup> siècle est la décollation de Méduse, suivi par la délivrance d'Andromède, bien que dans l'un comme dans l'autre cas les personnages les plus en évidence soient naturellement le héros ou Andromède, parfois les deux.

La sculpture elle aussi possède des œuvres vraiment remarquables à ce sujet, comme le Persée avec la tête de Méduse de Benvenuto Cellini (1545-54) et la Méduse de Gian Lorenzo Bernini (1630) pour n'en citer que deux parmi les plus célèbres, mais l'art dit *mineur* des décorateurs en bronze et en métaux nobles présente également beaucoup d'exemplaires de camées, tasses, verres et brocs et aussi des parties des armures, égides et boucliers surtout, décorés avec la tête de Méduse. Ces œuvres sont notamment issues du milieu des Médicis, qui commandent ce sujet très fréquemment.

Mais, là où la Gorgone est peut-être plus cachée et touche son maximum de puissance expressive et symbolique en même temps, c'est en littérature.

Pour ce qui concerne les références du nom Méduse/Gorgone, on trouve beaucoup d'occurrences douées d'un contexte significatif, c'est-à-dire précédées ou suivies d'une description de la pétrification – il s'agit souvent de la réaction de l'amant-poète à la vue du visage de la femme bien aimée<sup>86</sup> – qui se produit à travers la vision des yeux ou des cheveux - serpents, parfois les deux éléments ensemble.

Le nom et les caractéristiques de Méduse évoquent des passions incontrôlables qui bouleversent l'âme et entravent la rationalité<sup>87</sup> mais, si l'émergence du dionysiaque représente une partie habituelle de l'imaginaire lié au masque de la Gorgone, il faut souligner par contre que l'aspect du déséquilibre est souvent limité au moment de l'épiphanie du monstre, alors que c'est le silence qui s'impose à la fin en bloquant le récit, celui-ci se terminant parfois par la défaite du poète vaincu.

Le même silence absolu se produit lorsqu'il y a une situation de grave danger ou d'horreur inexprimable,<sup>88</sup> où les personnages se trouvent littéralement pétrifiés par le choc :

<sup>85</sup> Stéphane Loire, *Le mythe de Persée et Andromède dans la peinture italienne du XVII<sup>e</sup> siècle*, in *Andromède ou le héros à l'épreuve de la beauté*, Paris : Klincksieck, 1996, p. 111-141.

<sup>86</sup> L'amour qui pétrifie comme les Gorgones on le trouve déjà chez Xénophon [*Le banquet* IV. 24]: *Avant, en effet, quand il le regardait, il était pétrifié comme ceux qui fixent les Gorgones et il ne le quittait jamais*[traduit par Pierre Chambry, Paris : Garnier, 1954].

<sup>87</sup> Ronsard (1524-1585 ; *Amours* [1552-53]; *Le premier livre des sonnets pour Hélène* [1578]). Philippe Desportes (1546-1606 ; *Amours d'Hyppolite* [1573]).

<sup>88</sup> Shakespeare (*Macbeth*, 1605-07), acte II scène III.

l'événement médusant oblige dans ce cas à changer le sujet, et l'épisode qui à suscité l'épiphanie de la Gorgone se clôt comme une scène isolée, une sorte de cul de sac, sans possibilité de développement ultérieur.

Cet effet de distanciation s'affaiblit, ou est mieux assimilé par le texte, là où une narration-première poursuit au delà de l'épiphanie de la Gorgone, en l'ayant englobée comme un épisode nécessaire à la compréhension du récit principal et toutefois assez isolé pour l'influencer seulement de façon secondaire.

Le contexte, dans ce cas, est de préférence celui des *Métamorphoses*, souvent dans le cadre du mythe de Persée.<sup>89</sup>

En effet, l'histoire de Méduse est incluse dans le mythe de Persée presque dès ses origines et si le texte moderne est en prose on y trouve avant tout le mythe *cadre*, préféré soit pour ses caractéristiques aventureuses soit parce qu'il s'agit d'une vraie narration, bien plus apte à la réécriture qu'une sélection de scènes ponctuelles et d'intense *pathos*, comme celles du viol et de la décollation qui sont les plus célèbres en ce qui concerne le mythe de la Gorgone.

Il ne faut pas oublier toutefois l'utilisation du mythe de Méduse pour véhiculer une quantité de significations grâce à la forme d'essai, où l'auteur explique le sens *autre* du personnage mythique; ses qualités y sont également analysées dans le détail pour y voir toute sorte de symbolique; les analyses parviennent aux résultats les plus divers possibles, et traitent une vaste gamme de sujets, la politique comme le savoir<sup>90</sup>, l'art<sup>91</sup> et la littérature.

Les *ekphrasis*<sup>92</sup> aussi sont très répandues, d'œuvres réelles ou imaginaires, dont le cœur est la représentation de la Gorgone; on peut trouver des références à ce personnage dans les

---

<sup>89</sup> Philippe Desportes, *Les Amours d'Hippolyte*, sonnet XLI; Pierre Corneille, *Andromède*, acte IV scène IV; Calderón de la Barca; *Fortunas de Andromeda y Perseo* (comedia); *Andromeda y Perseo* (auto sacramental).

<sup>90</sup> Cosimo Bartoli, *Ragionamenti accademici*, 1567; Giordano Bruno, *Lo spaccio della bestia trionfante*, Dialogo Secondo. Seconda parte del secondo dialogo, 1584; Giovan Paolo Lomazzo, *Della forma delle Muse: Medusa, madre di Pegaso, allegoria della Fama, figura come il terrore*, 1591; Cesare Ripa, *Iconologia*, 1593, etc.

<sup>91</sup> Vincenzo Cartari, *Le imagini de i dei degli antichi*, Vicenza : Neri Pozza, 1996.

<sup>92</sup> Deux traités : *Poesie toscane, et latine sopra il Perseo statva di bronzo, e il Crocifisso Statua di Marmo fatte da Messer Benvenuto Cellini*; Giorgio Vasari, *Vita di Lionardo da Vinci Pittore, et Scultore Fiorentino*, en *Le vite de' piu eccellenti pittori, scultori, e architettori* (1568), description de la tête de Méduse attribué à Léonarde; Raffaele Borghini, *Il riposo di Raffaello Borghini 1584, Descrizione della Testa di Medusa dipinta da Leonardo da Vinci*; Francesco Bocchi, *Le bellezze della città di Firenze, Descrizione della statua del Perseo di Benvenuto Cellini*, 1591; Giovambattista Marino, *La Galeria*, 1619, *le Pitture*, Perseo che uccide Medusa di Giovanni Lanfranco; ibidem, *La testa di Medusa in una rotella di Michelagnolo da Caravaggio, nella Galeria del Gran Duca di Toscana; le Sculture, Medusa*.



énumérations de choses remarquables et fait curieux, sous la typologie de la narration *scientifique*<sup>93</sup> ou de voyage<sup>94</sup>.

Mais tous ces textes ne contiennent que des récits marginaux sur la Gorgone, aucune œuvre ne lui est entièrement consacrée, bien que son importance dans l'œuvre "hôte" soit tout à fait évidente.

Depuis ses origines, Méduse a été douée d'un très grand potentiel symbolique et toutefois elle apparaît le plus souvent dans le contexte d'un récit assez pauvre; voici pourquoi elle fait son apparition la plus significative dans des images isolées, quasiment une série des portraits instantanés d'une épiphanie. Le changement de signe qui se produit alors dans le texte est la conséquence de sa présence : la femme bien aimée devient une maîtresse cruelle, l'ange un démon, la mort et l'horreur le plus effrayants prennent ses traits, la chair de l'artiste lui même devient pierre.

Dès lors que le changement en monstre a déplacé Méduse en un état qu'on peut définir 'limite' entre la nature et l'Idée pure, où il n'y a pas ni la parole – elle aussi, comme tous les personnages qui l'entourent, est une figure qu'on pourrait définir du silence<sup>95</sup> – ni l'image, l'artiste peut oser reproduire son visage mais il ne peut pas se soustraire à son pouvoir. L'image insoutenable de la Gorgone c'est la dernière frontière de l'artiste du théâtre du monde, qui ose regarder *la mort dans les yeux*.<sup>96</sup>

- ***Méduse et le jeu de la connaissance***

« *Le regard, qui assure à notre conscience une issue hors du lieu qu'occupe notre corps, constitue, au sens le plus rigoureux, un excès. D'où la sévérité des Pères de l'Église... La « concupiscence des yeux » inclut et résume toutes les autres : elle est le mal par excellence.* »<sup>97</sup>

L'image de la belle fille, punie pour avoir offensé la pudeur d'Athéna,<sup>98</sup> a été élaborée par les

---

<sup>93</sup> *Libri tre di M. Lodouico Dolce, ne i quali si tratta delle diuerse sorti delle gemme che produce la natura, della qualità, grandezza, bellezza, et virtù loro.* In Venetia : appresso Gio. Battista, Marchio Sessa, et fratelli (1565).

<sup>94</sup> Giovanni Battista Ramusio, *Navigazioni e viaggi* [1550]; VI vol., a cura di Marica Milanese, Torino : Einaudi, 1978-1988.

<sup>95</sup> Méduse est un personnage actif sur la scène et donc doué de parole en certaines pièces théâtrales espagnoles du siècle d'or; voir Lope de Vega, *El Perseo*, et Pedro Calderón de la Barca, *Las fortunas de Andromeda y Perseo* et l'auto *Andromeda y Perseo*.

<sup>96</sup> Jean-Pierre Vernant, *La mort dans les yeux: figures de l'autre en Grèce ancienne. Artémis, Gorgô*, Paris : Hachette, 1998.

<sup>97</sup> Jean Starobinski, *L'œil vivant. Corneille, Racine, La Bruyère, Rousseau, Stendhal*, Paris : Gallimard, 1961, p.14.

auteurs chrétiens jusqu'à transformer presque entièrement la figure de Méduse. Elle est encore elle-même – ou, du moins, la Gôrgo homérique – jusqu'à la *Comédie* de Dante,<sup>99</sup> mais déjà la *donna petra* des *Rimes* et surtout le *Chansonnier* de Pétrarque véhiculent parfois une image de femme sans merci qui pétrifie l'homme.

Pendant une brève pause entre la femme d'une cruauté pure à une sorcière coupable de mauvaieseté,<sup>100</sup> Méduse a été la maîtresse irrésistible et fatale des poètes de la *Pléiade*, sans pour cela que son pouvoir destructeur n'ait jamais été oublié. Selon Jean Clair, le visage de Méduse devient beauté mélancolique lorsqu'il révèle une certaine conscience de sûreté de l'homme par rapport au monde, qu'il perçoit comme mesurable; la beauté dolente de la gorgone toutefois ne peut jamais cacher du tout son inquiétante étrangeté. Fatalement, elle retourne très tôt à signifier la mort, déjà Philippe Desportes<sup>101</sup> montre un fort penchant pour cette tendance.

Plus tard le personnage s'enrichit d'une composante magique qui le porte parfois à se mélanger avec Circé, sans renoncer toutefois à certaines caractéristiques pertinents à Méduse exclusivement; c'est ainsi que, si Méduse-Circé dispense surtout le mal, Méduse-Circé peut dispenser la salut aussi, grâce à l'antinomie du pouvoir ancien du sang de la Gorgone, en même temps venimeux et sauveur.<sup>102</sup>

La différence d'effet qu'elle sortira semble reposer dans la ruse de son rival et dans la faveur des dieux ensemble. Tuer Gôrgo est l'impossible entreprise, sauf que pour Persée, qui est assez sage de ne pas l'affronter à visage ouvert; en effet il réussit grâce à l'aide divin (Athéna et Hermès) et à son astuce. Circé transforme tous les hommes en porcs, sauf Ulysse, qui à été prévenu par Hermès (le dieu), qui lui procure aussi le médicament magique (l'herbe moly) nécessaire à neutraliser les effets du pouvoir de la sorcière.

Dans les deux cas, l'intelligence du héros n'est pas suffisante, bien que nécessaire, au

---

<sup>98</sup> Ovide, *Métamorphoses*, IV. 799-801.

<sup>99</sup> Giovanni Cerri, *Dante e Omero. Il volto di Medusa*, Lecce : Argo, 2007.

<sup>100</sup> Mario Praz, *La bellezza medusea*, capitolo I, p. 19-40 in *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, Firenze : Sansoni, 1976. Intéressant aussi pour ce qui concerne l'évolution romantique du thème, voir aussi le chapitre IV du même volume, *La belle dame sans merci*, p. 139-212.

<sup>101</sup> Philippe Desportes, *Les Amours d'Hippolyte*, V.

<sup>102</sup> On se réfère au mythe selon lequel Asclépios reçut en cadeau d'Athéna les deux fioles du sang de Méduse. [Diodore de Sicile, V 74 6; Apollodore, III 10 3; Euripide, *Ion* 999 et suivants.]

succès de l'entreprise; il lui faut l'aide surnaturel et des objets magiques pour réussir. Une connaissance appropriée représente donc la seule défense contre un pouvoir manipulateur comme celui de qui utilise la connaissance pour subjuguier l'inerte.

Persée comme Ulysse, donc. D'ailleurs, leurs ennemies sont perçues très proche l'une de l'autre. En effet, elles s'occupent du monde enfer et utilisent le pouvoir du serpent,<sup>103</sup> mortel et curatif au même temps. D'aspect changeant, douées d'un charme dangereux, Méduse et Circé représentent un énorme danger, mais, une fois vaincues, elles se transforment dans une efficace remède pour des maux plus grand encore d'elles.

Cependant, Méduse et Circé ne sont pas la même chose, chez les anciens. Il sera suffisant de rappeler que Méduse est surtout la Terreur, tête de mort qui condamne à mort; Circé est une sorcière qui trompe grâce à sa remarquable beauté. D'ailleurs, Méduse est "forcée" à tuer, pour Circé il s'agit plutôt d'obtenir un résultat.

La différence fondamentale entre les deux figures s'affaiblit sensiblement lorsque Méduse arrive à dispenser *consciemment* son pouvoir de mort, seule condition pour lui attribuer la *culpabilité*. La Faute par excellence est toujours celui de la pomme prohibée. La pomme prohibée est la Connaissance. Le Serpent est là pour tenter l'homme. Méduse-Circé-Serpent est la Faute, la Tentation, la Mort.

C'est peut-être pas par hasard si le siècle de Galilée, célèbre pour un renouvelé esprit de recherche et pour l'obsession de voir 'clairement', voit une prolifération de représentations d'interdiction à la vue comme celle de Gôrgo et, parmi celles-ci, les plus célèbres.<sup>104</sup> Il s'agit d'avertissements à ce qui reste à découvrir, le mystère interdit dont la séduction devient toujours plus forte parce que, pour la première fois, il est perçu comme saisissable, en dépit de tout obstacle et d'un parmi les tabous les plus effrayants.

Selon Ezio Pellizer, jusqu'au XVII<sup>e</sup> siècle l'horreur préolympique des *gorgoneion* archaïques n'avait jamais été égalée, ni jamais auparavant on avait regardé la tête décollée de

---

<sup>103</sup> Ezio Pellizer, *Favole d'identità, favole di paura. Storie di caccia e altri racconti della Grecia antica*, Roma : Bibliotheca biographica Treccani.

<sup>104</sup> Têtes de Méduse: Caravage [1595-98], Peter Paul Rubens [1617-18], Gian Lorenzo Bernini [1630], pseudo-Leonarde [école flamande, ante 1667].

Gôrgo de si près et avec une telle surabondance de détails. Les philosophes et les artistes l'utilisent souvent dans leur symbolique, où elle est présente avec toutes ses implications mystérieuses.

# I

## *L'exégèse de Méduse*



Cavalier d'Arpino (pseud.) Giuseppe Cesari, *Spavento*, 1618

Interpréter le mythe. Voici la première approche critique à la religion des anciens, qui connaît son majeur et plus influent antécédent en Platon, dont l'attitude au traitement de l'irrationnel des poètes est double.

S'il organise une révision critique du mythe comme Homère le concevait, c'est vrai qu'il a utilisé à son tour une série de mythes afin de mieux instruire ses lecteurs.

La valeur du mythe réside donc dans sa capacité de véhiculer des sens *hauts*, complexes et abstraits avec la simplicité et l'efficace des images.

Il n'y manquera pas des durs reproches sur ce point, car la valeur de vérité sous-jacente au mythe sera évaluée de fois en fois de façon différente, par rapport aux croyances courantes et aux buts de chaque auteur.

Tout cela pour justifier la présence du mythe au delà de sa lettre, jugée fausse ou sans importance quand même. Car croire aux dieux indignes sera absurde, mais la beauté et la force des récits mythiques représentent des valeurs en leur même, et c'est pour cela qu'il faut qu'ils survivent.

Et ils survivent en effet, mais à quel prix ? Parfois la matière mythique est si mêlée avec les soustraites interprétatifs qu'on a du mal à reconnaître les informations les plus anciennes parmi les nouveautés et les ajoutes. Et cela à cause aussi des nombreuses réécritures dont elle a été l'objet pendant les siècles, lesquelles ont donné un nouvel aspect au mythe.

La surabondance des interprètes nous contraint à opérer des choix drastiques pour rejoindre notre but, qui sera celui de décrire le plus précisément possible la figure mythique de Méduse telle que l'artiste de la Renaissance et de l'âge baroque l'avait connue.

Voilà pourquoi notre analyse commence pour ainsi dire *in media re*, avec les témoignages d'auteurs de la moitié du XVIe siècle jusqu'à ceux du XVIIe siècle, en passant sous silences les nombreux antécédents du Moyen Âge. La seule exception à cet avant propos sera Boccace, à cause de son importance fondamentale pour les auteurs objet de notre travail.

### ***La reine aux cheveux d'or. Méduse selon Boccace***

Un précieux antécédent des exégètes de la Renaissance est sans doute le Boccace, mythographe renommé et influent. Avec son œuvre principal sur le mythe, la *Genealogia deorum gentilium* (1350-1374), dont l'étendue encyclopédique et la variété et typologie des sources sont typique du Moyen Âge, il donne ses traits les plus répandus à l'histoire de Méduse; mais c'est dans le *De mulieribus claris* (1361-62), recueil de biographies des femmes célèbres, que la perspective sur la Gorgone et sur sa principale antagoniste, la déesse Pallas, ouvre à la totale re-interprétation en clé rationnelle du mythe.

- ***La vraie Pallas et la vraie Méduse***

C'est l'œuvre de Boccace dédiée aux femmes célèbres, *De mulieribus claris*, qui nous raconte les histoires à l'origine du mythe de Pallas et de Méduse.

Dans la traduction de Maestro Donato da Casentino, suivant de peus d'années (1397) la composition de l'original, on a la mesure de l'immédiate popularité de cette œuvre chez les contemporains de Boccace. De son œuvre la plus célèbre sur les mythes anciens, la *Généalogie*, l'auteur a emprunté certains morceaux pour ce nouveau travail, qui suivra de peus d'années la publication du premier recueil ; d'empreinte moralisante, le *De mulieribus claris* présente une série de portraits féminins, autant d'exemples de bonne et mauvaise conduite. L'effort de dévoiler le mythe s'appuie sur une tradition assez nourrie, mais la notion d'erreur est chrétiennement au centre de la réflexion de ces pages.

Donc l'explication de la divinité présumée de Pallas réside dans sa vertu incroyable :

*Minerva, que et Pallas, virgo tanta claritate conspicua fuit ut non illi fuisse mortalem originem stolidi arbitrati sint homines. [...] non solum apud rudes Affros, verum apud Grecos, qui ea tempestate prudentia anteibant ceteros, absque matre ex Iovis cerebro genitam et e celo lapsam creditum est. Cui ridiculo errori tanto plus fidei auctum est quanto occultior eius fuit origo.*<sup>105</sup>

Cette excellence avait tellement touché l'imagination des peuples, que même des gens cultivés comme les Grecs n'avaient pas échappé à l'idolâtrie. Et, puisque c'était la virginité de Pallas à être si surprenante, voici prête une explication *mythique* de cette vertu :

*Hanc ante alia voluere perpetua floruisse virginitate; quod ut pleniori credatur fide, finxere Vulcanum, ignis deum, id est concupiscentie carnis fervorem, diu cum ea luctatum superatumque*<sup>106</sup>.

Toutefois, cette chasteté n'était pas la seule caractéristique exceptionnelle de Pallas, mais une nombreuse série de mythes en soulignait ses qualités les plus remarquables. Boccace attribue à Pallas l'invention de la laine à filer<sup>107</sup>, l'art de presser les olives pour en obtenir l'huile,<sup>108</sup>

<sup>105</sup> **De mulieribus claris, VI. Trad:** *Minerve, autrement nommée Pallas, fut par ses vertus innumérables tant fameuse qu'il y en eut plusieurs qui creurent fermement qu'elle fut Déesse immortelle [...] non seulement les Africains, hommes encore lourds, et de gros esprit, mais les Grecs aussi, qui pour lors surpassaient de beaucoup tous autres peuples en prudence, teindrent pour certain qu'elle eust este engendrée sans mère du cerveau de Jupiter, et miraculeusement envoyée en terre: et tant de plus s'accroit ceste sottise opinion pour vraie, que moins on cognoissoyt son parentage. (Des dames de renom, VI. Traduction par Guillaume Rouville)*

<sup>106</sup> **De mulieribus claris, VI. Trad:** *On asseuroit qu'elle garda toujours inviolablement le prix et fleur de sa virginité: et, afin que telle chose fut plus facilement creue par le peuple, on feignit qu'elle avait longtemps combattu contre Vulcan, Dieu du feu (c'est à dire contre la concupiscence charnelle) et enfin l'avoir vaincu.*

<sup>107</sup> **De mulieribus claris, VI:** *Huius insuper, incognitum omnino omnibus ante, lanificium inventum fuisse volunt; nam, ostenso quo ordine purgata superfluitatibus lana eaque dentibus mollita ferreis apponeretur colo atque demum digitis deduceretur in filum, textrine excogitavit offitium eoque docuit quo pacto internecterentur invicem fila et tractu pectinis iungerentur et calce solidaretur intextum. In cuius opificii laudem pugna illa insignis eiusdem et Aragnis colophonie recitatur.*

**Trad:** *L'on dit aussi qu'elle trouva l'art d'apprester, carder, filer, tordre, ourdir, tistre, et draper la laine: en louenge de laquelle invention se racompte le débat si fameux d'entre elle et Arachné de Colophon.*

l'invention des nombres<sup>109</sup>, des armes de fer<sup>110</sup> et aussi de la flûte<sup>111</sup>; tous cela justifié par autant de mythes, explications fabuleuses de vérités remarquables et pourtant quotidiennes. Donc, conclut Boccace, «*Quid multa? Ob tot comperta, prodiga deitatum largitrix<sup>112</sup>, antiquitas eidem sapientie numen attribuit*»<sup>113</sup>.

Le fait d'être nommé dieu, est tout simplement la conséquence d'une excellence des qualités chez quelqu'un (ou même chez un groupe d'individus<sup>114</sup>) qui devient objet de révérence; ainsi Pallas est figure de la connaissance, qui suscite la timidité de ceux qui ne peuvent pas en comprendre la pensée. Bref, la peur de l'ignare cause l'idolâtrie, et celle-ci à son tour multiplie les fausses dévotions, qui s'expliquent dans la dédicace d'une ville au nom de la nouvelle divinité comme dans la consécration de temples à son culte<sup>115</sup>. Même dans le complexe

---

<sup>108</sup> **De mulieribus claris, VI:** *Usum insuper olei, eo usque mortalibus inauditum, hec invenit docuitque Acticos bachas mola terere trapetisque premere. Quod, quia multum utilitatis afferre visum sit, ei adversus Neptunum in nominandis a se Athenis attributa victoria creditur.*

**Trad:** *Ce fut elle aussi (je dis Pallas) qui enseigna aux Athéniens l'usage de l'huile, qu'ils n'avoient encore jamais connu jusque à ce temps là. Ce qui leur sembla de si grand profit que (comme l'on tient) pour ceste cause ils jugèrent contre Neptune, en la contention qu'eux deux en avoient ensemble, qu'elle devait donner le nom à leur cité d'Athènes.*

<sup>109</sup> **De mulieribus claris, VI:** *Dicunt preterea eam numeros invenisse et in ordinem deduxisse, quem inhodiernum usque servamus.*

**Trad:** *Elle trouva les règles de compter par nombres : qui est ce dequoy nous usons encor pour le iourd'hui.*

<sup>110</sup> **De mulieribus claris, VI:** *Volunt etiam huius fuisse opus, cum iam quadrigarum prima repperisset usum, ferrum in arma arte convertere, armis corpus tegere, aciem bellantium ordinare et leges omnes, quibus eatur in pugnam, edocere.*

**Trad:** *Elle trouva l'usage du char à quatre roues. Elle fut la première qui de fer fait armeures, à ce que, moyennant icelles, les hommes marchassent plus hardiment en bataille.*

<sup>111</sup> **De mulieribus claris, VI:** *Ceterum ex osse cruris alicuius avis, seu ex palustri potius calamo, eam tibus seu pastorales fistulas primam composuisse credidere easque in terras ex celo deiecisse, eo quod flantis redderent tradidit en plusieurs opinions de plusieurs, elle fut celle qui trouva, par le moyen des os des cuisses de quelque oiseau, ou (comme il semble plus vraisemblable) avec des tuyaux de canne des marests, la manière de faire sonner les cornemuses, et les flageolets des pastoreaux : lesquels depuis elle ietta du ciel en terre, voyant comme en sonnans tels instruments elle s'enflait la bouche, et avoit la face torse, qui pis estoit.*

<sup>112</sup> Ces mots peuvent avoir été suggérées par la pensée d'Évhémère, lorsqu'elles supposent un critère rationaliste de concevoir la descendance divine, attribuée par des hommes à autant d'hommes.

<sup>113</sup> **De mulieribus claris, VI. Trad [absente dans la version de Rouville]:** *Mais pourquoi dis-je trop de mots pour autant de choses merveilleuses ? L'antiquité, donatrice des divinités, attribua à celle-là la divinité.*

<sup>114</sup> **De mulieribus claris, VI:** *Sunt tamen non nulli gravissimi viri asserentes non unius Minerve, sed plurium que dicta sunt fuisse comperta. Quod ego libenter assentiam, ut clare mulieres ampliores sint numero.*

**Trad [absente dans la version de Rouville]:** *Néanmoins, il y a des hommes illustres qui affirment que les dites choses n'ont pas été d'une Minerve, mais de plusieurs; auxquelles je vais consentir bien volontiers, afin que les femmes célèbres aient été nombreuses.*

<sup>115</sup> **De mulieribus claris, VI:** *Quo intuitu tracti, Athenienses ab ea nuncupati; et eo quod civitas studiis apta*



représentation de l'objet adoré, qui présente souvent des caractéristiques fixes, se manifeste la cristallisation de l'explication mythique de son exceptionnalité et chaque détail se charge d'une symbolique spéciale :

*in eodem illam effigiavere oculis torvam, eo quod raro noscatur in quem finis sapientis tendat. intem tum; galeatam, volentes ob id sapientum tecta et armata significari consilia; indutam lorica, eo quod ad quoscum que fortune ictus semper armatus sit sapiens; longissima munitam hasta, ut comprehendatur sapientem in longinquo spicula figere<sup>116</sup>;*

Le regard de la "déesse" doit se montrer effrayant parce qu'il signifie l'intensité et l'acuité de la pensée qu'il cache.<sup>117</sup>

Enfin, elle porte le bouclier de cristal avec la tête de Méduse, parce que le savoir du serpent voit au delà de quelconque couverture; cette vue infaillible pétrifie les ignares:

*preterea cristallino egide, et in eo Gorgonis caput infixum, protectam, pretendentes ob hoc lucida sapienti omnia esse tegumenta, eosque serpentina semper astutia adeo premunitos, ut saxeï eorum intuitu videantur ignari<sup>118</sup>;*

Remarquable aussi l'explication normalisant sur l'armure de la déesse : le mystère de Gôrgo vivante sur le bouclier/égide est ici reconduit tout simplement à une reproduction en bas-relief de la tête de Méduse.

L'erreur, qui a changé en idolâtrie le respect qu'on doit au savant, est toutefois là, dans l'excès de l'incompréhensible:

*videretur, per que quisque fit prudens et sapiens, eam in suam sumpsere tutelam eique arcem dicavere et, ingenti templo constructo suoque numini consecrato,[...]*

**Trad:** et pour cest égard les Atheniens, ainsi nommés déjà par elle, comme nous avons dit ci dessus, l'élurent pour leur patronne : parce que leur ville se montrait propre à l'étude des lettres, par le moyen desquelles chacun peut devenir prudent et sage. Après, lui ayans déjà basti une grande tour, avec un très beau Temple, consacrèrent le tout à son honneur.

<sup>116</sup>**De mulieribus claris, VI. Trad:** y mettant sa statue, qui regardoit de travers, pour dénoter que l'on ne cognoist pas souvent à quelle fin tend l'intention de l'homme prudent. Elle avoit sur la tête un armet, voulant signifier par là que les conseils des hommes sages sont secrets et seurs. Elle portoit en dos une cuirace, pour démonstrer que le Sage est continuellement armé contre tous coups de fortune, quels qu'ils soyent. En l'une de ses mains elle tenoit une longue hache, pour faire entendre que l'homme prudent, prévoyant, avec sa lumière de bon advis, les dangers, les pousse au loing.

<sup>117</sup>**De mulieribus claris, VI:** eiusque in tutelam noctuam posuere, firmantes, prout in luce, sic et in tenebris videre prudentes.

**Trad:** Ils lui dédièrent aussi la Chouette, voulant témoigner par cela que les personnes sages voyent aussi bien durant les ténèbres qu'emmi le jour.

<sup>118</sup>**De mulieribus claris, VI. Trad:** En l'autre main elle avoit un escu de Cristal, sur lequel estoit plantée la tête de Méduse Gorgonienne, voulant exprimer par cela que toutes choses, obscures et cachées, sont claires et découvertes aux hommes sages : lesquels à la mode des serpents sont toujours tellement munis de prudence, qu'en comparaison d'eux, les ignorants semblent proprement insensibles comme Pierres.

*Tandem huius mulieris fama atque numinis reverentia se adeo longe lateque diffudit tantumque favit illi veterum error, ut fere per universum eius in honorem templa construerentur et celebrarentur sacra*<sup>119</sup>;

Mais l'effort normalisateur s'exerce de façon encore plus drastique sur le mythe de Méduse, figure elle aussi qui appartient au nombre des femmes célèbres. De la même façon que pour la figure de Pallas, chaque aspect magique ou mystérieux est justifié par une explication rationnelle qui doit rendre compte des variantes et des différentes traditions, afin de purifier le récit de toute absurde fable.

*Medusa Phorci ditissimi regis heres fuit et filia eique opulentissimum regnum extitit in athlantiaco mari, quod Hesperidas fuisse insulas non nulli credidere*<sup>120</sup>.

Princesse héritière, elle était si belle qu'elle suscitait la merveille, comme chose non naturelle, bref, un *miracle*:

*[...] tam admirande fuit pulchritudinis, ut non solum excederet ceteras, sed, quasi quoddam preter naturam mirabile, quam plurimos ad se videndam exciret homines*<sup>121</sup>.

La description des beautés de Méduse souligne le détail des cheveux d'or, mais aussi la *vigueur* de ses yeux, tellement extraordinaire que si elle regardait quelqu'un, il restait immobile et amoureux :

*Fuit quidem illi capillitium aureum et numerosum, faciei decus precipuum et digna proceritate corpus elatum; sed inter cetera tam grandis ac placidus oculorum illi fuit vigor ut, quos benigne respiceret, fere immobiles et sui nescios redderet*<sup>122</sup>.

Aussi le fait qu'elle était appelée Gôrgo reçoit explication dans les qualités d'excellent agronome de Méduse, que celle-ci avait employées pour accroître les richesses héritées par son père.

La renommée de sa beauté et de ses richesses attire l'attention de Persée, une sorte de 'pirate', qui part sur son bâtiment de guerre afin de soustraire ses richesses à la reine, et de voir une si

---

<sup>119</sup> **De mulieribus claris, VI. Trad:** Pour fin de compte le renom des vertus et sainteté de ceste Dame s'en alla si fort épanchant, et luy fut l'opinion, que les Anciens avoyent de sa Deité, si favorable, que presque par tout le monde  
**De mulieribus claris, XXI. Trad:** Méduse, fille et héritière de Phorcis, Roy très riche, fut Reine d'un royaume très fertile, séant en la mer Atlantique: lequel aucuns ont soutenus être les Iles Hespérides. (**Des dames de renom, XX.** Traduction par Guillaume Rouville)

<sup>121</sup> **De mulieribus claris, XXII. Trad:** Ceste Dame fut douée d'une tant merveilleuse beauté (si nous devons aiouster foy à nos anciens) que non seulement elle outrepassoit en icelle, de beaucoup, toutes les autres Dames, mais encor attiroit, comme chose miraculeuse, grand multitude d'hommes à la venir veoir.

<sup>122</sup> **De mulieribus claris, XXII. Trad:** Elle avait les cheveux drus et longs, et de couleur d'or, pour principal ornement de son chef: et la stature grande bien et deuement proportionnée. Mais, entre ses autres dons de beauté, elle avait la force des yeux tant vive et gracieuse que ceux, qui en estoyent doucement regardés, demouroyent presque immobiles; et hors de soi.

extraordinaire beauté.

*Verum inter alios celebri rumore ad Argivos delata est, quos inter Perseus iuventutis achyve florentissimus, audito talium relatu, in desiderium incidit et videndi spetiosissimam feminam et occupandi thesauros*<sup>123</sup>;

Le cheval ailé Pégase s'explique avec l'identification du navire et de son enseigne, bref une figure rhétorique; grâce à sa ruse et aux armes, Persée arrive à dérober la reine de son trésor et après il fait retourne en Grèce, avec beaucoup de richesse<sup>124</sup>.

C'est pourtant vrai qu'on connaissait le mythe en d'autres termes, et en effet Boccace résume en peu de lignes le récit selon sa variante la plus répandue:

*Ex his locum sibi poetica adinvenit fictio qua legimus Medusam gorgonem assuetam saxeos facere quos inspiceret eiusque crines versos in angues ira Minerve, eo quod templum eius Neptuni concubitu vitiasset peperissetque Pegasus; et Perseum, equo insidentem alato, eius in regnum evolasse et Pallantei egyptis usu superasse*<sup>125</sup>.

On peut dire assez aisément que le récit ici rappelé est presque coïncidente avec celui ovidien, sauf pour le détail (très répandu) qui fait de Persée le chevalier de Pégase.

Mais le sens caché de la belle fable est sans doute le cœur du récit de Boccace, qui vise à montrer le malheur du possesseur de richesses: en étant elles à l'origine des suspects et des peurs qui empêchent de bien vivre, l'homme courtois reconnais sa bonne chance lorsqu'elles sont perdues pour un cas de la fortune<sup>126</sup>.

---

<sup>123</sup>**De mulieribus claris, XXII. Trad:** elle devient très fameuse jusque aux autres nations plus lointaines: tellement qu'entre celles, auxquelles son bruit vola, les Argives furent des premiers. Pour lors y était Perseus, jeune gentil homme, vaillant sur tous les autres: lequel, étant ému de tel bruit, prit envie de voir ceste tant belle Dame, et de conquister ses trésors, s'il pouvait.

<sup>124</sup>**De mulieribus claris, XXII:** et sic, navi conscensa, cui Pegasus equus erat insigne, in occasum celeritate mirabili devectus est; ibique prudentia usus et armis reginam occupavit et aurum; et opima honestus preda remeavit ad suos.

**Trad:** Et de fait, en telle délibération monta sur mer, en une nef qui portait pour enseigne le cheval Pegasus, et en grande diligence se fait porter en Ponent: ou il besogna si bien tant par prudence que par armes, qu'il prit la Reine Méduse, et s'en retourna en son país, tout chargé d'or, et enrichi de si belle proie.

<sup>125</sup>**De mulieribus claris, XXII. Trad:**

Pour les considérations des choses sudictes, et par l'evenement d'icelles, les Poètes ont feint que ceste Méduse Gorgonienne avait accoustumé de muer en pierres tous ceux qui la regardaient, et que ces cheveux furent tournez en serpents, par l'ire de Minerve: pource qu'elle avait pollu le Temple de ceste Déesse, prenant son plaisir amoureux avec Neptune: dequoy fut engendré Pegasus: et que Perseus, monté sur un cheval volant, fut porté au Royaume d'icelle, estant couvert d'un bouclier de Minerve, nommé Egis, qui le garda d'estre mué en pierre.

<sup>126</sup>**De mulieribus claris, XXII:** Infelix auri possessio est; quod, si lateat, possessori nullius est comodi; si fulgeat, mille concupiscentium nascuntur insidie; et si stent violentorum manus, non cessant possidentis anxie cure; fugatur enim quies animi, subtrahitur somnus, timor ingeritur, fides minuitur, augetur suspicio et omnis breviter vite usus impeditur misero; si vero casu quocunque pereat, anxietatibus excarnificatur, pauper factus, avarus, laudat liberalis, ridet invidus, consolatur inops et omne vulgus dolentis canit in fabulam.

**Trad:** [absente dans la version de Rouville] Posséder de l'or est un malheur: puisque, si on le garde caché, il n'est d'aucune utilité ni de commodité pour le possesseur; s'il resplendit on en naissent d'innombrables

L'aspect et les caractéristiques ainsi figées marquent une partie substantielle de l'exégèse des siècles suivants, et avec eux, la littérature et l'art.

La figure de Pallas en étant presque constamment le double de Méduse, ne peut pas être traitée séparément, car l'une conditionne très souvent l'autre et vice versa. La disposition même de l'argument, on le verra, reste la façon de traiter la matière mythique lorsqu'on veut expliquer le sens de la fable.

Le choix même de traiter de Méduse en deux tranches (elle seule et avec ses sœurs les Gorgones), qui caractérise la matière dans les *Généalogies* de Boccace, sera suivi par Natale Conti dans les *Mythologie*, et presque dans les mêmes termes.

Sans doute la renommée des *Généalogies* de Boccace, le précédent le plus suivi et illustre parmi les mythographes d'âge médiévale, mérite une attention spéciale, car sa définition de Méduse rejoint une diffusion vraiment remarquable, jusqu'à empreindre une très large partie de l'exégèse des époques suivantes.

Bien que Boccace ait travaillé à cette œuvre avant la publication du *De mulieribus claris*, la façon à traiter le mythe qu'on trouve dans les *Généalogies* est décidément plus complexe et scrupuleuse en ce qui concerne les sources. La destination, l'utilité de cette œuvre, si on veut, peut déterminer les différences avec le *De mulieribus claris*, mais l'aspect le plus intéressant est que le sens de Méduse ne change pas de façon significative ; si on a la sensation d'une tractation qu'on pourrait définir 'scientifique' de la matière, les qualités qui sont fondamentales dans l'œuvre sur les femmes célèbres restent le cœur aussi de la tractation de l'œuvre la plus importante sur le mythe. C'est pourtant vrai qu'il utilise de préférence des sources tardives, ce qui explique certains malentendus et interpolations destinés à être gardés par les mythographes des époques suivantes.

---

*pièges de la partie des avides ; et si les voleurs ne bougent pas, il ne cessent pourtant pas les soucis des possesseurs ; parce que, chassé le repos de l'âme, s'en perd le sommeil et il entre la peur, la foi se modifie, le suspect s'accroît, bref, l'usage entier de cette misérable vie est empêché ; et si par hasard il arrive qu'on le perde, devenu pauvre, l'avare est tourmenté par la cupidité, le courtois loue le fait, l'envieux rit, le pauvre le console et le peuple transforme en fable celui-ci tout plein de douleur.*

Parmi les superpositions d'époque tardive, celle la plus répandue est sans doute la coïncidence entre Gorgones et Grées, avec les problèmes dues aux inconciliables qualités des deux groupes : la beauté supposée des premières et la vieillesse des secondes, ainsi que le détail de l'oeil unique, indispensable au déroulement du mythe de Persée.

Le groupe des gorgones résulte donc caractérisé par un ensemble de qualités hétérogènes, fantastiques et 'rationnelles' au même temps; les sources anciennes et modernes sont mélangées de façon variée, jusqu'à rejoindre une nouvelle et étrange version du mythe :

*Medusa, Stennio, et Euriale Phorci filie et ex monstro marino suscepte fuere, ut Theodontius dicit. He quidem Gorgones appellate fuere, et, vetere testante fama, inter omnes tres unum tantum oculum habuere, quo utebantur vicissim*<sup>127</sup>;

Boccace attribue aussi le lien entre les Gorgones (et Méduse) et les richesses de Phorcys à ce même *Theodontius*, source douteuse, dont il aurait tiré aussi l'étymologie Gôrgo ▷ agriculteur:

*Gorgones vero dicte sunt, quia, ut dicit Theodontius, cum moriente patre ditissime remansissent, adeo rem curavere suam, ut auctis divitiis plurimum a suis hoc vocarentur cognomine, quod sonat terre cultrices; nam Grece georgi agricultores dicuntur*<sup>128</sup>.

Quant à la présumée beauté de Méduse et ses conséquences, donc caractéristiques exclusive de celle-ci, Boccace l'applique indifféremment aux trois gorgones, en justifiant aussi la pétrification des hommes qui avaient la mésaventure de les voir avec la stupeur qui suscite un extrême beauté :

*et quia equo modo Phorcinides mirabili pulchritudine sua ad se videndas omnes attrahebant homines, monstri filie dicte sunt.[...] Quod autem prospectantes in saxa converterent, ob id fictum existimo, quia tam grandis esset earum pulchritudo, quod eis visis obstupescerent intuentes, et muti atque immobiles non aliter quam essent saxei devenirent*<sup>129</sup>.

Après il donne compte des variantes de sens, attribuées cette fois à Fulgence, que Boccace

---

<sup>127</sup> **Genealogie deorum gentilium libri, X. X. Trad:** Méduse Stennio et Euriale furent filles de Phorcus et d'ung monstre marin comme Theodonce dit elles furent appelées et nommées gorgones et comme l'ancienne renommée témoigne elles trois avaient tant seulement un œil duquel elles usoient par fois l'une après l'autre. [Boccace, **De la généalogie des dieux, 1498**. Manuscrit édité par A. Vêrard. Bibliothèque nationale de France, département Réserve des livres rares, Rés. J-845].

<sup>128</sup> **Genealogie deorum gentilium libri, X. X. Trad:** Car comme Theodonce écrit après la mort de leur père, elles demeurèrent très riches par bien gouverner leurs choses et par augmenter leurs biens et richesses. Elles furent surnommées gorgones qui sonne autant que laboureresse de terre. Car georgien grec signifie en français laboureur de terre.

<sup>129</sup> **Genealogie deorum gentilium libri, X. X. Trad:** Et parce que pareillement les dictes filles de Phorcus pour leur merveilleuse beauté tiraient tous les hommes à les voir elles sont dictes filles de monstre. [...] Qu'elles convertissaient en pierre ceux qui les regardaient je cuide pour ce être feingt. Car la beauté d'elles était si grande que ceux qui les regardaient étaient ébahis sans parler et immobiles et devenaient comme pierres, elles sont dictes gorgones.

accueil de façon critique en n'étant pas convaincu de la tripartition des terreurs qui signifieraient les sœurs Gorgones:

*Fulgentius quidem longe aliter sentit. Dicit enim tria esse terroris genera, que per nomina harum demonstrantur. Stennio namque debilitas interpretatur, id est timoris initium, quod tantum mentem debilitat. Euriale vero idem est quod lata profunditas, id est stupor vel amentia, que profundo quodam terrore mentem debilitatam spargit. Medusa autem oblivionem significat, que non tantum mentis turbat intuitum, verum etiam caliginem ingerit visus. Haec terror in omnibus operatur<sup>130</sup>.*

L'oubli, qui empêche de voir les images de l'esprit, est lié aux sens les plus archaïques de Méduse, et il introduit le thème de la perte de la conscience dans la mort, qu'on retrouvera dans les *Emblèmes* d'Aneau.

Toutefois, il exprime sa perplexité par rapport au sens de *merveille* que la tradition attribue à Méduse; en effet, il retient incohérent le rapprochement entre merveille et terreur, et on verra que plusieurs mythographes montreront les mêmes perplexités, sans pourtant se résoudre pour l'une ou l'autre acception :

*Sed, salva semper Fulgentii reverentia, ista non videntur de mente fingentium, cum hec non terrorem, sed admirationem inferrent<sup>131</sup>.*

En étant une figure qui fait partie d'un ensemble de trois éléments, Méduse est une des Gorgones, bien sûr ; mais son destin et ses qualités exigent un traitement différent par rapport à la stratégie du groupe. La duplicité de Méduse, d'être une et multiple, crée une ambiguïté de fond qui parfois absorbe le groupe des Gorgones dans sa figure, au point que sa beauté supposée et ses pouvoir pétrifiant deviennent caractéristiques communes aux trois sœurs.

Si Boccace dédie un chapitre à la seule Méduse, après avoir traité des Gorgones, on constate pourtant qu'il n'y a pas des significatives différences de substance entre le deux chapitres. Il s'agit dans ce dernier cas d'un précis des variantes du mythe de Persée, tiré substantiellement

---

<sup>130</sup> **Genealogie deorum gentilium libri, X. X. Trad:** Fulgence ce moult autrement opine de ceste matière. Car il dit qu'il y a trois manières de terreur (de peur, lesquels sont montrées par les noms de ces trois femmes Stennio est interprétée débilité, c'est à entendre commencement de peur, la quelle débilité seulement la pensée. Euriale signifie stupeur et baissement ou folie, laquelle remplit d'un profond ébahissement la pensée débilitée. Méduse signifie oubliance, laquelle ne trouble pas seulement le regard de la pensée mais aussi amaine veue obscure. Ce terreur et peur besognent en tous.

<sup>131</sup> **Genealogie deorum gentilium libri, X. X. Trad:** Certes sauve toujours la révérence de Fulgence ces choses semblent point être selon l'entendement et vouloir des feignans veu que ces trois dessus dictes ne sont point terreur, mais sont admiration.

de la tradition ovidienne, mais avec l'ajoute de nouveaux sens lui attribués par les mythographes tard anciens. Très intéressante, dans cette dernière partie, l'explication du viol sur Méduse et la superposition entre le dieu Neptune et le demi-dieu Persée, les deux attirés par les richesses de la reine :

*Medusam crines habuisse aureos ideo fictum reor, ut intelligamus eam fuisse ditissimam, cum per crines summantur substantie temporales, propter has autem substantias Neptunus, id est exterus homo, ut fuit Perseus, in concupiscentiam eius trahitur, et eam in templo Minerve opprimit, id est intra terminos prudentis consilii illam superat<sup>132</sup>;*

On voit que Boccace suppose ses explications sur le mythe, dans l'efforce normalisateur qu'on a déjà trouvé dans le *De mulieribus claris*, mais avec une certaine précaution ; il choisit *la* ou *les* sources selon ses connaissances et ses buts, mais sans le goût de la narration romanesque qui caractérisait l'autre oeuvre.

Pourtant, il construit l'entier chapitre sur le thème des richesses, en expliquant tous les éléments symboliques de la figure de Gôrgo avec ce noyau sémantique:

*Crines autem in serpentes vertuntur, quotiens quis ratione substantiarum suarum opprimitur; nam que consueverant splendoris esse causam, possidenti in mordentes sollicitudines curasque vertuntur. Caput enim tunc Meduse absciditur, cum substantiis spoliatur, per quas vivere et multa posse videbatur.[...]Testatur autem Eusebius in libro Temporum, hanc Medusam a Perseo preda divitiarum tracto superatam, atque regno divitiisque privatam<sup>133</sup>,*

Les cheveux serpents sont le symbole du changement de sort, lorsque les richesses se transforment en préoccupations, et la fable de Persée est l'exemple le plus évident du destin de celui qui possède trop de fortune.

Mais aussi la symbolique qui entoure chaque personnage de ce récit est destinée à une longue tradition, car le bouclier de cristal de Pallas signifie la prudence, et en particulier en guerre, où le conseil du sage capitaine rend vains les desseins des ennemis:

*quod etiam per scutum Palladis demonstratur, qui crystallinus erat, ut per eum summatur*

---

<sup>132</sup> **Genealogie deorum gentilium libri, X. XI. Trad:** Je crois être feingt Méduse avoir eu cheveux dorés afin que nous entendons qu'elle fut très riche. Veux que par les cheveux sont entendues les substances corporelles. Par lesquelles Neptune, c'est à entendre l'homme étranger comme Perseus fut tiré à la concupiscence d'elle. Et l'opprime au temple de Minerve c'est à entendre la surmonte dedans les termes de conseil prudent.

<sup>133</sup> **Genealogie deorum gentilium libri, X. XI. Trad:** Les cheveux sont convertis en serpents toutes les fois que aucun est opprimé pour ses substances et biens car les choses qui par costume étaient au possesseur à honneur et resplendeur sont converties en cures et sollicitudes mordantes. Le chief de Méduse est lors tranché quand il est dépouillé de ses substances, par lesquelles semblait vivre et moult pouvoir. [...] Eusebe en son livre des temps écrit que ceste Méduse fut surmontée et défaite par Perseus attiré par le pillage de ses richesses, et qu'elle fut privée de ses richesses et de son royaume.

*prudentis circumspectio; habet enim hoc cristallum, ut reddat oculis intuentis quicquid extra se geritur; sic et dux discretus consilio, quid possint hostes agere, intuetur, et sic se tutum facit, dum illorum a se previsa frustratur consilia*<sup>134</sup>.

Quant à Pégase, il signifie sans doute la renommée, comme souligne Boccace:

*Ex compressu autem prudentis et exteri ducis oritur Pegasus equus, id est fama, ut in sequentibus, ubi de eo, patebit latius*<sup>135</sup>.

Il faut souligner que le chef prudent et étranger, père de Pégase, est le dieu Neptune; ce passage n'est pas gardé dans le *De mulieribus claris*, où il aurait été incompatible avec la normalisation totale du mythe, et en effet, on a vu que dans ce dernier texte Pégase est le décor du navire de Persée.

Donc, bien que Boccace ait travaillé très longtemps aux *Généalogies*, même après avoir achevé le *De mulieribus claris*, son interprétation du mythe de Méduse garde une partie plus grande de fantastique par rapport aux biographies des femmes illustres; sa méthode est le point de départ pour les autres mythographes les plus célèbres de la Renaissance, naturellement avec des différences parfois radicales, qui seraient objet des paragraphes suivants.

### ***La symbolique méduséenne des Emblèmes***

Les *Emblèmes* d'Alciati (*editio princeps* d'Auguste 1531) sont objet d'une très célèbre traduction en français assez proche de leur sortie (1549), ce qui est indice évident de la diffusion et de l'importance de ce texte pour l'horizon iconographique et littéraire européen; cette traduction par Barthélemy Aneau se conforme avec une admirable précision à sa source et se fait véhicule des contenus symboliques et iconographiques d'Alciati à l'Europe du Nord.

L'image de Méduse – mieux, du *gorgoneion* – qu'on en trait n'est qu'une partie de la symbolique qui entoure cette figure, bien plus riche, et qu'on trouve si bien expliquée dans cette oeuvre.

---

<sup>134</sup> ***Genealogie deorum gentilium libri, X. XI. Trad:*** Ce que est aussi démontré par l'escu de Pallas qui était cristallin afin que par lui soit prise la circonspection de l'homme prudent. Car la nature de cristal est de rendre aux yeux du regardant ce qui est fait par dehors. Pareillement le capitaine sage arregarde par conseil ce que les adversaires peuvent faire. Et ainsi s'assure quant il romp et adnichile les conseils de ses adversaires qu'il a prévenus.

<sup>135</sup> ***Genealogie deorum gentilium libri, X. XI. Trad:*** De la compression du prudent et étranger capitaine sourt et vient le cheval Pegasus c'est à entendre renommée ainsi qu'il apparaîtra après là où il fera plus amplement parler de lui.



Il faudra donc rendre compte brièvement d'une série de fragments de sens qui pourraient donner un cadre le plus exhaustif possible de la symbolique méduséenne, comme on la trouvera en littérature.

Le premier fragment objet de cette analyse est la description d'une image d'homme au corps de serpents, au doigt qui indique le ciel:



LA SAPIENCE HUMAINE EST FOLIE ENVERS DIEU  
[c.22]  
*Quel dirai je être, ou nommerai ce  
Monstre ?  
Qui d'homme n'a ni de serpent la  
monstre ?  
Mais est serpent sans chef: et sans  
pieds homme ?  
Donc serpenpied, Hommenchef je le  
nomme.*

Il s'agit d'une figure assez simple à lire:  
l'homme serpent qui est superbe envers Dieu.

Mais la partie la plus intéressante on la trouve dans les vers suivants:

*Serpent il est en queue et homme en teste, /Fin d'homme n'a, ne Principe de beste.  
Cecrops tel Monstre, en Athenes régna / La terre, telz ses filz Geans forma.  
Tel Monstre, monstre ung homme sage en soy, / Qui terre aimant, ne tient ne Dieu, ne Foy.*

Créature hybride, mais avec la queue et pas la tête de bête, nait en Athènes (ville des savants) engendré par la terre, mère des Géants (les rebelles contre Jupiter). Il aime donc seulement sa mère, il est sage et toutefois il ne reconnaît ni Dieu ni foi.

*Par ce monstre sont notez ceulx /qui formez d'ame raisonnable, et / d'esprit coeleste : toutefois ne esperent autre vie que terrestre.*

Les meilleurs qualités, l'âme fournie de raison, l'esprit céleste. Et toutefois ceux qui sont ainsi représentés n'espèrent autre vie que celle terrestre. Bref, ils sont damnés.

Donc, on a les premiers noeuds de sens à souligner:

1. le serpent, emblème du savant damné
2. le fait d'être sans tête (du serpent il n'a que la queue)

3. la parentèle avec le Géants

4. le fait d'être figure d'homme (la Gorgone n'était ni complètement homme ni complètement femme)

Encore, toujours parmi les Vices, il y a la Folie, mélange de fureur et rage et terreur des



hommes:

**FOLIE. FUREUR ET RAGE. [c.80]**

*Et l'escu est ung Lyon en fureur.*

*Autour escript, Des hommes la terreur.*

*Armes iadis telles avec l'Aenigme Agamennon portale magnanime.*

*Icy sont notez les cruelz gens de guerre: qui leur furieuse, et enragée cruauté tesmoignent par les cruelles bestes, et divises blasonnées en leurs escuz.*

L'image qui mieux représente ce vice est le bouclier à la tête de lion. On verra que Ripa choisira la même symbolique dans son *Iconologie* et que cet animal substitue parfois le *gorgoneion* dans la même acception de sens et dans le même contexte. Il faut en outre souligner que ce bouclier est reconduit à celui d'Agamemnon,

un ulterieur détail accueilli par Ripa et qui nous rappelle les *gorgoneion* sur le bouclier homérique. Encore, l'ire s'identifie avec le lion, lorsqu'il représente l'homme proie de ses complexions et dehors de raison:



**FOLIE. IRE. [c.86]**

*Du fier Lyon la queue est dicte ALCE, D'ond il se bat, quand il est courroucé. Quand la cholere, et le fiel amer monte, Fureur s'esmeut que raison point ne dompte.*

*Ire faict oublier raison, et ainsi transforme l'homme en beste furieuse qui se cuyct à elle mesme.*

Ce qui est particulièrement intéressant à ce propos, est le processus de la transformation médusante qui s'empare de l'homme qui ne peut

plus supporter le fardeau de la douleur ou de la faute (ou le deux ensemble); la fonction de cet emblème est justement celle de souligner le 'dehors de soi' typique du guerrier (comme dans la tradition ancienne où le visage d'Hector à la bataille est le *gorgoneion*) mais aussi et en général la transformation de l'homme en bête furieuse (voir l'Hercule d'Euripide ou l'Oreste de Racine), ce qui appelle avec force l'épiphanie de Méduse.

Mais Méduse connaîtra sa plus grande renommée comme la belle femme qui tue, et surtout au XVII<sup>e</sup> siècle, sa figure se superpose parfois à celui de Circé, fille au Soleil. Très intéressant pour notre analyse est donc aussi le rôle qui assume la magicienne Circé auprès des pécheresses paillardes:

**GARDER SE FAULT DES PAILLARDES.** [c.99]

*Tel pouvoir heut Circe fille au Soleil, / Qu'elle muoit l'homme e beste soubz l'oeil:  
Tesmoing de Pic, et de Scylla l'histoire, / Et des Ithacz faictz porceaulx, apres boire:  
Circé Putain est en comparaison, / Qui putain aime il perd sens, et raison.*

Elle est *la* putain pour définition: sa caractéristique spécifique est le pouvoir de changer les hommes en bêtes, seulement en les regardant; aimer Circé signifie, avant tout, la perte de la raison. Voici donc que le pouvoir du regard, qui aveugle l'esprit comme les yeux, concourt à la superposition en littérature de la magicienne et de la Gorgone, les deux liées à la symbolique du Soleil. En outre, la bestialité des victimes de la magicienne se rapproche bien de la pétrification des victimes de Méduse, là où elle signifie une dégradation morale de la personne humaine qui est comparable à la chute à l'état animal, en tant que dépourvu d'âme. Ainsi, Méduse arrive à signifier aussi la mort sans espoir du pécheur, le *mort* en vie.

L'aspect toutefois le plus surprenant du mythe de Méduse est, peut-être, la naissance d'elle d'un espoir, de la source elle-même de la connaissance; les exégètes rappellent de préférence l'aspect le plus positif de Pégase et, en effet, le sens qu'il véhicule reste toujours le même (ou à peu près). Chez les mythographes il change parfois de chevalier, mais dans le cas des *Emblèmes* on trouve la couple originale, Bellérophon<sup>136</sup> et Pégase, qui signifient ensemble la puissance des vertus humaines, capable de surmonter les pires obstacles:

---

<sup>136</sup> Voir à ce propos, Bruno Basile, *Poëta melancholicus. Tradizione classica e follia nell'ultimo Tasso*, cit.



**PRUDENCE. PAR CONSEIL, ET VERTU, LES PLUSFORS /TROMPEURS ESTRE SURMONTEZ. APOSTROPHE. [c.35]**

*Bellérophon, comme preux Chevalier Peut la Chimère en pieces detailler.  
Et ainsi toi, sur Pegas hault volant  
Tu vas par l'air les fiers monstres foulant.  
La fabuleuse histoire de Bellérophon qui surmonta  
la Chimère (mont inaccessible) donne à entendre  
que adresse, et conseil valent mieux que force.*

Enfin, le triomphe de raison et de prudence sur les pires trompeurs; ces caractéristiques

sont le plus souvent attribuées à Pallas, ou au bouclier de cristal de Persée, car Pégase est plutôt la renommée, comme le voulait déjà Boccace. Toutefois, la valeur de cette créature n'est jamais vue en rapport à la figure de la mère, qui reste le contraste négatif, l'origine obscure de la lumière emporté par le fils ailé, dont on préfère plutôt rappeler le père<sup>137</sup>.

- ***La Gorgone ou la mort***

Dans les *Emblèmes* le *Gorgoneion* retrouve son utilise le plus archaïque, en tant que motif ornemental funéraire; la figure montre une tombe monumentale où le visage de la Gorgone est au centre du sarcophage, et encadrée par les volutes de deux dauphins:



**SUR LA TROP HASTIVE MORT, D'UNG BEAU IEUNE FILZ. APOSTROPHE, ET PROSOPOPOEIE. [c.191-192]**

[...]

*En terre iras. Mais Gorgonne, et Daulphin Signes donront de ta piteuse fin.*

*Deploration de l'amy mort, en la personne de l'aimant, constinuant pour memoire les daulphins, amis de l'homme pour l'Amour: et la teste Gorgonne, ostant le sentiment, et mouvement, pour la Mort.*

<sup>137</sup> Giovanni Boccaccio, *Genealogie deorum gentilium libri*, X. XI, op. cit.

Une brève notation sur la Gorgone clôt la plainte funèbre de l'aimant pour la mort précoce de son bien-aimé; le motif décoratif des dauphins signifie le mouvement (et donc la vie) là où le visage de Méduse est symbole de l'immobilité, conséquence de la mort. Le penchant pour le mouvement typique de l'art baroque peut, peut être, montrer la mesure du drame que Méduse – en tant que négation du mouvement – introduit dans la narration comme dans la représentation visuelle.

On retrouve donc dans le recueil des *Emblèmes* presque tous les sens de la figure de Méduse, bien que dispersés en une constellation de figures différentes; cette méthode est suivie aussi par les autres mythographes les plus célèbres de la Renaissance et constitue une source d'exemples imagés extrêmement variée pour les artistes et surtout pour les poètes, qui parfois construisent un réseau de rappels dans le tissu du texte, visant à créer le *pathos* nécessaire à l'épiphanie de Méduse.

### ***La Méduse du géographe. Les Navigations et voyages de Ramusio***

L'anthologie de voyage *Navigazioni et viaggi* a été publiée en trois volumes, dans les années 1550 et 1559, à Venise, chez l'éditeur Tommaso Giunti, fils de Lucantonio il Vecchio. Pendant les XVI<sup>e</sup> siècle le recueil fut réédité et amplifié, jusqu'à devenir la *vulgata*, pour une partie des textes, et pour des autres documents, elle a été le seul témoignage existant.

L'ouvrage est divisée en « zones homogènes d'occupation humaine<sup>138</sup> », selon une idée extraordinairement moderne qui ne prévut pas des continents séparés mais des côtes lointaines reliées par les mers et les océans.

- ***Méduse l'Amazone, reine guerrière d'Afrique.***

Ramusio s'occupe du mythe de Méduse lorsqu'il se réfère au voyage en navire d'Annone de Carthage, dont la source citée est la narration de Pline:

*Si trovano ancora nelli memoriali di Annone, capitano de' Cartaginesi nel tempo che la sua repubblica fioriva, come dal senato suo li fu commesso che con l'armata andasse a scoprire e ben considerare tutta la costa di fuori dell'Africa.*<sup>139</sup>

<sup>138</sup> Cette définition appartient à Milanese en Ramusio, *Navigazioni*, I, *Introduzione*, p. XXVI.

<sup>139</sup> **Trad:** On trouve aussi dans les mémoriaux d'Annone, capitaine des Carthaginois au temps où la république fleurissait, de quelle façon son sénat lui ordonnait de partir avec son armée, afin de découvrir et bien considérer toute la côte externe d'Afrique.

Il s'agit donc d'un voyage de découverte, exactement le genre (d'un point de vue plus moderne) traité par Ramusio, dont l'intérêt s'appuie surtout sur la description géographique des côtes d'Afrique. Et c'est là qu'on trouve une normalisation du mythe (déjà d'époque tardive latine) selon laquelle Méduse était reine d'un peuple des guerrières plutôt redoutables qui faisait des nombreuses incursions sur les côtes du continent et qui provenait d'un archipel dit Gorgone. Toutefois, les légendes se superposent, et il y a aussi une variante du mythe qui se réfère à un archipel dit des Gorgones.

Voici donc ce que Pline narrait à propos de ces îles africaines:

*Ancora il detto Plinio, scrivendo dell'isole Gorgone, dice: «Venne a queste isole Annone, capitano de' Cartaginesi, e scrisse che le femmine hanno i corpi del tutto pilosi, e che gli uomini scamparono per la velocità del correre. E per miracolo e perpetua memoria ch'egli fusse stato nelle dette isole, portò due pelli di gorgone e lasciòle nel tempio di Giunone, le quali durarono insino al tempo della rovina di Cartagine.<sup>140</sup>*

La description suggère plutôt une sorte d'animal qu'un peuple de femmes guerrières, et en effet Annone emmène de l'Afrique deux peaux de singes en disant qu'elles appartenaient à ces femmes mythiques. D'ailleurs, la préoccupation que le lecteur moderne puisse douter de la véracité de cette narration fait que Ramusio ajoute une petite remarque au discours:

*In questa navigazione di Annone ancor che vi siano molte cose che alla prima vista pareno a chi le legge fabulose, nondimeno chi trascorre li libri degli istorici greci comprende ch'egli determinatamente le volse scriver a questo modo.<sup>141</sup>*

C'est à dire qu'il s'agit d'un style d'écriture, typique des historiens grecs, qui peut paraître fabuleux, et quand même il faut croire qu'il s'agit d'un discours absolument digne de la plus grande considération. D'ailleurs, en étant donné que l'explication de l'inconnu avec des légendes et des mythes était d'usage courant, même à l'époque de Ramusio, l'élément fantastique n'est pas si précisément distingué des faits 'véritables'; d'ailleurs le *Million* lui

---

<sup>140</sup> **Trad:** Le dit Pline, en écrivant des Îles Gorgones, dit aussi: « Annone parvint à ces îles, il était capitaine des Carthagoises, et il écrivit que les femmes ont les corps complètement poilus, et que les hommes se sauvèrent grâce à leur vitesse dans la course. Et pour miracle et mémoire perpétuelle du fait qu'il avait été à ces îles, il emmena deux peaux de gorgone et il les laissa dans le temple de Junon, et celles-ci durèrent jusqu'au temps de la ruine de Carthage.

<sup>141</sup> **Trad:** Dans cette navigation d'Annone, bien qu'il y ait beaucoup de choses qui sur le moment paraissent fabuleuses à celui qui les lit, cependant celui qui feuillette les livres des historiens grecs il comprend que celui-ci voulait les écrire exactement de cette manière-là.

même avait été constitué d'un mélange de récit de voyage et de narration fabuleuse.

Une seconde version du mythe, décidément incertaine quant à source, veut Méduse reine des Amazons; cette version aussi est rappelée par Ramusio, qui s'exprime en ces termes:

*Narrano ancora in questa parte de l'Etiopia esser state fatte molte imprese e guerre, e che vi era una nazione di femmine che signoreggiavano, dette gorgone, quali abitavano in una isola, la quale per esser verso ponente si chiamava Espera.*<sup>142</sup>

La collocation 'géographique' du royaume des Gorgones coïncide avec la plupart des sources anciennes, qui voulaient mieux définir cet endroit-limite entre le monde des vivants et des morts; le jardin des Hespérides prend ici son nom de sa position à l'Ouest du monde connu, et en effet les sources anciennes avaient situé au coucher du Soleil le royaume de la Nuit, créature génératrice de la race de Méduse aussi.

Toutefois, la notion de monstre a été substituée avec celle de guerrière, et les Gorgones re-introduites à la nature des choses en qualité d'appartenantes à une plus soutenable société primitive et matriarcale. D'ailleurs, cette tentative d'expliquer le mythe était d'ancienne mémoire<sup>143</sup>, et selon la même intention que Ramusio, qui ajoute aussi quelques notes à propos du paysage africain:

*E che questa isola era nella palude detta Tritonide, appresso il mare Oceano e vicina ad un monte altissimo di tutta quella costa, detto Atlante; e che Perseo figliuolo di Giove vi andò con esercito e, combattendo con quelle, uccise la loro regina, detta Medusa.*<sup>144</sup>

<sup>142</sup> **Trad:** On narre aussi que dans cette partie d'Éthiopie on a fait beaucoup d'entreprises et de guerres, et qu'il y avait une nation de femmes qui dominaient, dites gorgones, lesquelles habitaient sur une île, laquelle s'appelait Hespéra, parce qu'elle se trouve envers l'ouest.

<sup>143</sup> **Diodore de Sicile**, dans sa *Bibliothèque historique*, avait narré l'histoire des Amazones de Libye et des guerrières Gorgones: **III. 52.** *Or, il y a eu en Libye plusieurs races de femmes guerrières d'une bravoure prodigieuse. On sait par tradition que la race des Gorgones, contre lesquelles Persée combattit, a été extrêmement courageuse; ce qui prouverait la valeur et la puissance de ces femmes, c'est que ce fils de Jupiter, de son temps le plus vaillant des Grecs, regarda cette expédition comme un grand exploit.*

Les analogies entre les deux textes sont nombreuses, et concernent aussi une série d'indications géographiques très précises, presque coïncidant dans les deux oeuvres: **III. 53.** *Selon la tradition, les Amazones habitaient une île appelée Hespéra, et située à l'occident, dans le lac Tritonis. Ce lac, qui est près de l'Océan, qui environne la terre, tire son nom du fleuve Triton, qui s'y jette. Le lac Tritonis se trouve dans le voisinage de l'Éthiopie au pied de la plus haute montagne de ce pays-là, que les Grecs appellent Atlas, et qui touche à l'Océan. L'île Hespéra est assez spacieuse, et pleine d'arbres fruitiers de toutes espèces, qui fournissent aux besoins des habitants.*

En outre, on trouve aussi dans la *Bibliothèque* de Diodore l'indication qui veut Méduse reine des Gorgones: **III. LV.** *Les Gorgones s'étant multipliées dans la suite, furent aussi attaquées par Persée, fils de Jupiter; Méduse était alors leur reine.* (traduction française par Ferdinand HOEFER, Paris 1851)

<sup>144</sup> **Trad:** Et que cette île se trouvait dans le marais dit Tritonide, près de la mer Océan et proche à un mont très

On voit que la version de Ramusio soutient l'historicité de la figure de Méduse, qui fait d'elle une reine africaine, de la même façon que Boccace, bien qu'il ait suivi de préférence la version de Diodore de Sicile. Quelle que soit sa source, Ramusio se préoccupe plutôt de souligner l'authenticité des notions historiennes et géographiques de son oeuvre:

*Nondimeno ai tempi presenti si conosce apertamente quanta poca cognizione aveano gli antichi come stessero le parti del mondo.*<sup>145</sup> [...]

Et toutefois la descriptions de l'île des Gorgones faite d'un pilote portugais coïncide presque complètement avec celle des anciens:

*E tutta la descrizione di questo capitano era simile a quella per alcuni scrittori greci, quali, parlando dell'isola delle Gorgone, dicono quella esser un'isola in mezzo de una palude.*<sup>146</sup>

L'honnêteté de l'auteur s'explique donc, comme était d'usage à l'époque classique aussi, avec une narration sans doute authentique, vécue par un témoin oculaire; le pilote portugais n'avait pas vu des femmes poilues et sauvages sur cette île, et toutefois il a supposé qu'elle pouvaient être disparues au long des siècles:

*E conciosiacosaché avea inteso che li poeti dicevan le gorgone esser femine terribili, però scrisse che le erano pelose: che veramente questa tal specie di femine vi fusse al tempo di Annone, e che al presente non si veda, diceva il detto piloto che non si dovea l'uomo maravigliare, conciosiacosaché la revoluzione del cielo va di continuo alterando le cose di questo mondo, e questi e simili altri monstri sono sottoposti, come tutto il resto, a varie mortalità e mutazioni.*<sup>147</sup>

En outre, on apprend ici qu'il s'agit de notice poétique, l'existence des Gorgones; le même limite à la véridicité littérale de la narration sera posé dans ceux de lignes:

*Ma a detto piloto pareva piú verisimile di pensare che, avendo Annone inteso nei libri de' poeti (quali appresso gli antichi erano in somma venerazione) esser scritto come Perseo era stato per aere a questa isola, e di quivi reportata la testa di Medusa, essendo egli ambizioso di far creder al mondo che lui vi fusse andato per mare, e dar riputazion a questo suo viaggio di esser penetrato fino dove era stato Perseo, volesse portar due pelli di gorgone e dedicarle nel tempio*

---

haut de toute cette côte, dit Atlas; et que Persée, fils de Jupiter, y alla avec une armée et, en combattant avec elles, il tua leur reine, dite Méduse.

<sup>145</sup> **Trad:** Néanmoins aux temps présents on connaît manifestement comme les anciens avaient peu de cognition de la nature des parties du monde, [...]

<sup>146</sup> **Trad:** Et l'entière description de ce capitaine était semblable à celle-là pour quelques écrivains grecs, lesquels, en parlant de l'île des Gorgones, disent qu'elle est un île au milieu d'un marais;

<sup>147</sup> **Trad:** Et avec cela il avait entendu que les poètes disaient que les gorgones étaient des femmes épouvantables, et toutefois il écrivit qu'elles étaient poilues: qu'il y avait véritablement cette espèce de femmes à l'époque d'Annone, et qu'au présent il n'y voie pas, le dit pilote disait qu'on ne devait pas s'émerveiller, car la révolution du ciel altère tout le temps les choses de ce monde, et que ceux-ci et d'autres monstres pareils sont soumis, comme tout le reste, à mortalités variées et à mutations.



*di Giunone*<sup>148</sup>:

Bref, les légendes des poètes, vraies autorités chez les anciens, auraient soutenu les mensonges d'Annone, capitaine ambitieux et menteur qui, en voulaient donner du crédit à son voyage par la mer, aurait amené deux peaux de gorgone pour le temple de Junon.

Mais, en étant les Gorgones objet d'invention (ou le voyage, qui n'aurait jamais été accompli), Annone aurait trouvé des peaux de singes (de taille assez grande pour sembler à des peaux humaines) assez facilement, car la terre d'Afrique est renommée par les différents types de grandes singes dont elle est riche:

*si trovino infinite di quelle simie grandi, che pareno persone umane, dette babuini, le pelli delle quali poteva far egli credere ad ogniuno che fussero state di femmine.*<sup>149</sup>

En outre les éléments fantastiques (et traditionnels) du mythe se signalent pour la première fois dans la narration: d'abord, Persée est arrivé en Afrique ne pas sur un navire mais en volant – *per aere* – et, après avoir décollée Méduse, il serait rentré avec le fétiche.

Donc le mythe perde sa portée persuasive et la narration des anciens, loin d'être une *auctoritas*, devient une fable poétique qui, seulement chez eux, pouvait avoir la valeur de vérité:

*Queste e simil cose andava discorrendo il detto pilotto sopra questa navigazione di Annone, la qual, per la pratica che avea di quella costa, si sforzava di accordar con le navigazioni moderne.*<sup>150</sup>

La conclusion du discours porte donc sur la 'crédulité' du témoin oculaire, dont l'expérience contraste avec l'*auctoritas* et pourtant il ne semble pas accepter la fausseté évidente du récit ancien.

### **La Méduse de Natale Conti. Excès de luxure**

<sup>148</sup> **Trad:** Mais au dit pilote paraissait le plus vraisemblable de penser que, puisque Annone avait entendu dans les livres des poètes (lesquels étaient en maxime vénération auprès des anciens) que Persée était arrivé sur cette île par air, et que d'ici il avait emporté la tête de Méduse, comme il était ambitieux de faire croire au monde qu'il y avait allé par mer, et afin d'avoir la réputation d'être allé, en ce voyage, jusqu'aux lieux où Persée était allé, il avait voulu emporter deux peaux de gorgone et les dédier dans le temple de Junon:

<sup>149</sup> **Trad:** On y trouve beaucoup de ces singes grandes, qui semblent des individus humains, dites babouin, les peaux desquelles il pouvait faire croire à tout le monde qui avaient appartenu à des femmes.

<sup>150</sup> **Trad:** Ces choses là et pareilles étaient sujet du discours du dit pilote à propos de cette navigation d'Annone, laquelle, pour la pratique qu'il avait de cette côte, il s'efforçait de l'accorder aux navigations modernes.

Les *Mythologies* de Natale Conti ont été édités pour la première fois par Aldo Manuzio en 1551 et une seconde fois en 1568, avec dédicace au roi Charles IX de France et puis encore en 1581 avec des notes de Geoffroy Linoicer<sup>151</sup>.

Mythographe qui connaît une remarquable renommée en France, car son œuvre y sera traduite déjà à partir du 1604 et suivie de beaucoup d'autres éditions, il se distingue par rapport aux autres mythographes ses contemporains, bien qu'il utilise les mêmes sources d'où ont atteint ses collègues.

Par exemple, il montre une majeure attention à la littérature grecque des épigrammes, aux idylles et aux *ekphrasis* et sa narration du mythe est plutôt liée à des modèles littéraires que à des écritures philologiques ou divulgatrices.

En effet, dans sa introduction il dédie un long et détaillé paragraphe au sens des fables anciennes, à leur méthode de composition, aux artifices de la rhétorique et cela en s'inspirant au célèbre motif de *l'ut pictura poësis*. En outre, il garde beaucoup de place pour les explications allégoriques, selon l'exégèse historique, morale et physique, avec un penchant assez accentué pour le néoplatonisme<sup>152</sup>, autre caractéristique qui le distingue par rapport à Giraldi et Cartari.

L'œuvre de Conti dédie un entier chapitre à la figure de Méduse et un aussi à ses sœurs les Gorgones, ce qui est vraiment remarquable par rapport aux brèves notes dont ce personnage est expliqué chez les autres mythographes. Il suit donc l'exemple de Boccace mais avec une plus grande attention aux sources grecques anciennes, présentes avec leurs traductions éditées par l'auteur lui-même, qui révèle une culture et un traitement du mythe qu'on pourrait définir presque 'scientifique'.

D'ailleurs, cette organisation *moderne* de la matière, n'empêche pas à Conti de formuler une série d'interprétations complètement au dehors de l'esprit du mythe ancien, qui portent surtout sur l'interprétation symbolique médiévale et ses réécritures postérieures.

---

<sup>151</sup> L'analyse s'appuie sur le manuscrit: **Natalis Comitum *Mythologiae, sive explicationis fabularum, libri decem: In quibus omnia prope Naturalis et Moralis Philosophia dogmata contenta fuisse demonstratur.***

Nuper ab ipso autore recogniti et locupletati. Eiusdem libri IIII de Venatione. Cum Indice triplici, rerum memorabilium, urbium et locorum à variis heroibus denominatorum, ac plantarum et animalium singulis Diis dicatorum. Addita Mythologia Musarum a Geofredo Linocerio uno libello comprehenda, et nunc recens à F.S. multis et foedis mendio expurgata. Parisiis, apud Stephanum Rolandum, Lemovix. MD. LXX. V.

<sup>152</sup> Voir à ce propos Caterina Volpi, *Le immagini degli dei di Vincenzo Cartari*, Roma : De Luca, 1996.

Les sources, on l'a vu, ne peuvent parler aux auteurs que à travers des philtres moralisantes et la lettre reste toujours pliée au *vrai* sens :

*Medusa etiam ob libidinem et Veneris immoderatum desiderium acerbissimam Deorum iram in se convertit: cum vel in templo Minervae Neptunum passa sit*<sup>153</sup>.

Ici Méduse devient le symbole de l'excès de luxure, ce qui lui mérite le drame de la punition divine; très intéressante à ce propos voir comment la traduction de Jean de Montlyard<sup>154</sup> (1627), le plus souvent très proche de l'original, arrive à donner une différente perspective sur le personnage, bien que l'auteur respecte le sens ultime de sa source :

*Méduse estoit très belle femme; et entre autres grâces embellissant le sexe, avoit le poil blonde comme de l'or. [VII, XII. De Méduse]*

Ainsi Méduse, femme très belle et séduisante aux cheveux d'or (détail celui-ci emprunté probablement par Boccace) est une pécheresse qui se tache avec le dieu de la mer dans le sacré du temple de Minerve. Comme on peut voir le sens est respecté mais l'empreinte rigoureusement moralisante est abandonnée pour laisser de la place à la narration 'romanesque'.

La source et son traducteur se montrent beaucoup plus concordés en ce qui concerne la description de la réaction de Pallas, offensée par l'impudence de Méduse :

*Propter viol, tum igitur templum, cum piaculum ibi commissum fuisset, irata Dea, ne tantum scelus inultum esset, comam primum, propter cuius pulchritudinem Neptuno placuerat, in serpentes convertit: deinde dedit illi hanc vim, ut quicumque illam aspicerent, fierent lapides [...]*

*Minerve fut si fâchée de voir son temple pollué, et sa majesté tant criminellement offensée que pour ni laisser un si grand forfait impuny, elle convertit premièrement les cheveux de Méduse (par la beauté desquels elle avoit tant agréé à Neptune) en serpens, puis luy donna cette vertu pour la rendre odieuse et abominable à tout le monde, que tous ceux qui l'envisageroient, seroient transformez en pierres. [VII, XII. De Méduse]*

En dépit de l'interprétation moralisante, la connaissance des sources est évidente dans tout le chapitre et en particulier Conti utilise la source ovidienne. La moralisation, bien sûr, contraint l'auteur à faire de Méduse une créature coupable, qui mérite la punition terrible de la méta-

---

<sup>153</sup> **Trad:** En outre, Méduse suscitait l'ire affreuse des Dieux à cause de sa luxure et de son excessif désir de Venus: ou bien, lorsqu'elle fut soumise par Neptune dans le temple de Pallas.

<sup>154</sup> L'analyse s'appuie sur le manuscrit: *Mythologie, ou Explication des fables, oeuvre d'eminente doctrine, & d'agreable lecture. Cy-devant traduite par Jean de Montlyard; Exactly revue en cette dernière édition, & augmentée d'un Traitté des Muses; de plusieurs remarques fort curieuses; de diverses moralitez touchant les principaux dieux; et d'un Abbrégé de leurs images, par J. Baudoin.* A Paris, chez Pierre Chevalier, rue S. Jacques à l'Image S. Pierre, près les Mathurins, et Samuel Thiboust, au Palais en la gallerie des prisonniers. M. DC XXVII.

morphose.

L'hypothèse que la version du mythe ici rappelée soit celle d'Ovide est autant plus convaincante lorsqu'on considère la manque d'explication du pouvoir de pétrifier ; les auteurs – Conti et Jean de Montlyard, son traducteur – parlent de *Vim/Vertu* qui pétrifie, car, en effet, le poète ancien ne lie pas l'effet pétrifiant aux yeux de Méduse, mais il souligne plutôt la laideur de sa chevelure.

Est-ce que la version ancienne suffit au mythographe? Peut-être que le fondement de toute interprétation du mythe soit le texte d'Ovide, mais l'explication allégorique qui en clôt l'analyse reste la partie fondamentale du chapitre :

*Quid ergo est? Cum pulcherrima esse diceretur omnium mulierum Medusa, quid prohibet illam voluptatem aut libidinem censerit? Est enim vis illa voluptatum, ut et Deorum cultus et omnis humanitatis, et officii, omnique utilitatis nos oblivisci cogat, si illarum arbitrio nos dedamus: quare cum nomine inutiles rebus caeteris efficiantur, praeclare dicti sunt in lapides soliti converti.*

*Qu'y pouvons-nous donc découvrir ? Comme ainsi soit que Méduse eut la réputation d'être la plus belle femme de son temps, qui nous empêchera de dire que par elle les Anciens ont entendu la volupté et le désir des actes vénériens ? Car leur force est telle qu'ils nous font mettre en oubli le service de Dieu, la pitié, l'humanité, tout office, devoir et profit pour les assouvir, si nous nous laissons asservir à leurs appétits. Puis donc que ce faisant les hommes deviennent inutiles à toutes autres choses, c'est à bon titre qu'on dit qu'elle les transformait en rochers. [VII, XII. De Méduse]*

La beauté de Méduse (il faut rappeler qu'il s'agit d'un particulier absente des premières versions du mythe) devient la *vrai* cause du pouvoir de pétrifier; c'est donc la mauvaiseté de la beauté en soi-même le danger pour le bon chrétien.

Mais Conti n'oublie pas que le mythe a des variantes, et donc il ajoute :

*Alii superbiae et arrogantiae et temeritati vim Medusae attribuerunt:*

*Les autres attribuent cette violence de Méduse à l'orgueil arrogance et témérité. [VII, XII. De Méduse]*

Il cherche alors une explication qui puisse justifier les deux versions au même temps:

*quare duplex est de illa sententia, quod ob libidinem Dee templum profanavit scilicet, et quod de pulchritudine capillorum ausa sit cum Dea contendere.*

*Pourquoi nous en pouvons tirer double sens : c'est que par son incontinence elle pollua le Temple de Minerve ; et par sa fierté osa bien contester avec cette Déesse touchant la beauté de ses cheveux. [VII, XII. De Méduse]*

Si la fable conseille la continence, selon l'interprétation courante qui veut le domaine des passions afin de garder sa lucidité, l'auteur y ajoute aussi une explication ultérieure à propos de l'excès d'orgueil:

*Admonemur igitur per hanc fabulam ut libidinem fugiamus, cum illa sit et Diis invisā, et nobis iniucunda denique: ut superbia ne nimis efferamur, quoniam omnis temeritatis vindex est Deus[...]*

*Ainsi nous sommes donc averti par cette Fable à fuir l'incontinence, puisqu'elle est mal voulue des Dieux ; et messéant, voir des dangereux rapport aux hommes : et aussi à ne nous enorgueillir plus que de raison, d'autant que Dieu, est vengeur de toute témérité. [VII, XII. De Méduse]*

Ensuite, il poursuit sur ce motif, qu'il juge beaucoup plus pertinente quant au vrai sens du mythe de la Gorgone ; elle devient donc l'emblème du changement de fortune car, après sa transformation, le désir qu'elle d'habitude suscitait s'est retourné en mépris et dédaigne.

De la même façon, ceux qu'ont obtenu des grâces et ont montré trop d'orgueil pour cela, sans doute seraient puni par Dieu et ils perdraient la bonne chance et les amis au même temps.

Le point de départ pour toucher de la superbe est donc l'excès de vanité (pour une beauté foudroyante), sentiment qui mène à défier les dieux; ainsi la réaction de Pallas est la logique conséquence d'une attitude inconsidérée qui ne peut que se terminer en tragédie.

Mais l'interprétation ne s'arrête pas là; le chapitre dédié aux soeurs de Méduse est matière pour renforcer cette vision du mythe.

Ce que ne signifie pas, on l'a déjà vu, une insuffisante connaissance des sources, au contraire.

Conti connaît bien même les sources grecques du mythe, et en effet il les cite souvent, la *Théogonie* en particulier. Ce texte représente sa source principale en ce qui concerne la généalogie des Méduse et de ses sœurs, et aussi pour la généalogie de Phorcys et Céto, dont il rappelle l'histoire.

L'extraordinaire richesse d'informations produite sur le sujet traité et la capacité critique de l'auteur de rendre compte de chacune version ne manquent pas d'étonner. On a à faire avec une panoramique des caractéristiques des gorgones obtenue par une comparaison scrupuleuse parmi les sources les plus variées.

L'interrogation reste, bien sûr. Le mythe, on a le devoir de le dévoiler; voici donc ce que les anciens ont voulu signifier par l'histoire des soeurs Gorgones:

*Quid igitur per haec significabant antiqui? Ut rem summatim colligam, idem erat ac si dicerent: quod vita humana multis voluptatibus circumventa est, quae nos in perniciem et perpetuas aerumnas trahent: cum sit animadvertendum ne nos tanquam stupidos ab his adduci patiamur. Et quoniam ex altera parte multa nos circumstant pericula, cavendum ne cedamus, sed forti animo illa superanda: in quibus utrique uti convenit prudencia nostra, et divinum implorare auxilium, quod nemini sincero animo petenti deesse consuevit.*

*Qu'est ce donc que les Anciens voulaient dire par tels contes, pour colliger sommairement ce discours?*

*C'est que la vie humaine est assaillie, voir déçue par beaucoup de voluptés, qui nous emportent à notre propre ruine et désolation; si nous ne prenons garde qu'ils ne nous font pas comme gens stupides laisser fléchir à leurs allèchements. Et parce que d'autre côté beaucoup de dangers nous environnent, il faut aviser que n'y succombions, ainsi que les vainquions courageusement, en toutes lesquelles choses il nous faut servir de notre prudence et bon avis, avec l'invocation du nom et aide de Dieu, qu'il n'a pas accoutumé de refuser à quiconque l'en requiert avec sincérité.*  
**[VII, XII. De Méduse]**

L'auteur se réfère par là aux assauts des Gorgones mais aussi à l'épreuve des Grées au seul dent, en voyant en elles des voluptés insidieuses qui cachent des graves dangers; la prudence, avec son rôle central dans le symbolique littéraire, et l'aide divin – qu'il faut demander d'esprit sincère – représenté par les cadeaux des divinités au héros et parfois aussi par l'intervention directe de Pallas, sont qualités indispensables à la réussite de l'entreprise.

Bref, la figure de Méduse se multiplie en six personnages, qui gardent leur propre identité et qui, au même temps, prennent des caractéristiques habituellement réservées à la Gorgone la plus célèbre. En effet, si la figure de Méduse se prête assez facilement aux interprétations (moralisantes ou allégoriques) ses soeurs les Gorgones sont décidément moins lisibles, ce qui en limite fortement la présence dans la littérature comme dans l'art.

Ainsi Natale Conti se sert de l'interprétation de Méduse afin de comprendre l'entier univers mythique qui entoure cette figure, en sauvant les sources les plus anciennes de l'oubli.

### ***Méduse, l'éclat du Savoir. Les Images de Cartari et ses sources grecques***

Les *Images des dieux des anciens* de Vincenzo Cartari se distinguent des autres oeuvres pareilles sous beaucoup d'aspects.

De façon différente par rapport à Boccace ou à Conti, lesquels retiennent légitime le dévoilement des sens inexprimés du mythe, il est conscient que à ce propos il est licite seulement de rappeler les opinions explicitement attestées par les auteurs anciens, qui ont le valeur aussi des témoignages de la religion et du coutume d'une époque<sup>155</sup>.

Les emblèmes, grâce à leurs nature hybride, visuelle et verbale – la didascalie explique dans le détail le sens de l'image – sont destinées non seulement aux artistes mais aussi à un publique moins sélectionné et fasciné par le monde ancien. Cartari renonce à une organisation qui s'occupe des généalogies des dieux et aussi de tout ce qui concerne leur identité astrale.

La perspective historique elle aussi est soignée beaucoup mieux que chez les autres mythographes, qui privilégient une perspective 'moderne' dans l'exégèse et dans le jugement.

Quant aux sources, il faut rappeler la source principale de l'analyse, c'est à dire le *Periegesis* de Pausania, que Cartari connaissait dans la traduction latine, de la même façon que les autres sources grecques qu'il cite. Les images, quant à elle, sont tirés surtout de Giraldi (*De deis gentium*) où il n' y a aucune dédiée à Méduse ou assez significative pour notre discours; toutefois, le traité se montre autonome par rapport aux images et parfois aux sources, et beaucoup plus riche que l'apparat iconographique. Donc l'image de Pallas en particulier est objet d'une longue description, où l'auteur explique dans le détail les variantes du mythe de Méduse aussi.

Il faudra toutefois dédier une brève remarque à l'introduction des l'oeuvre, où Cartari expose les prémisses de son discours sur le mythe:

«Di tutte le perfezioni date alla natura umana, altra non è che sia maggiore né più propria all'uomo della religione, e perciò non fu gente alcuna mai che di questa non partecipasse in qualche modo.<sup>156</sup>»

---

<sup>155</sup> Manlio Pastore Stocchi «Disegno queste imagini con la penna» in Vincenzo Cartari, *Le imagini de i dei degli antichi*, Vicenza : Neri Pozza, 1996.

Ainsi Cartari ouvre son traité sur la *religion des anciens* et leurs représentations; il s'occupe ensuite d'expliquer les raisons du développement du polythéisme et des ses évolutions et aussi de la conséquence que ce type de religion devait apporter, c'est à dire l'usage d'adorer les 'simulacres'.

Il s'agit donc d'expliquer les sens dans les détails de ces statues et de ces peintures des anciens, dédiées au culte des dieux; la perspective adoptée vise à donner une cadre le plus précis possible de chacun motif ornemental, qui fait d'une image celle d'un dieu en particulier, parfaitement reconnaissable.

C'est grâce à cette organisation de la matière que le masque de la gorgone trouve sa place parmi les autres figures traitées dans le texte; en étant perçue comme un détail 'signifiant' de l'armure de Pallas ou de la toge d'Apollon, elle mérite attention et explication.

Le *gorgoneion* est caractéristique de l'armure de Pallas au point d'être considéré une sorte d'emblème de la déesse; là où il se manifeste, il signifie par antonomase les qualités fondamentales de la déesse guerrière, même s'il se trouve sur le manteau d'Apollon:

### III - APOLLO, FEBO, IL SOLE

*Fu poi aggiunto alle spalle il panno con il capo di Medusa, che è insegna propria di Minerva, perche, come dice Porfirio, Minerva non è altro che quella virtù del Sole, la quale rischiara gli humani intelletti, e manda la prudenza nelle menti de i mortali*<sup>157</sup>.

La symbolique du serpent solaire<sup>158</sup> ne manque pas de marquer nettement cette représentation du dieu, sous forme d'élément qui le lie à la terre et à Pallas, chargé d'envoyer la prudence dans les esprits des mortels. Il faut souligner que déjà les *Emblèmes* d'Alciati avaient lié Pégase, fils de Méduse, à la prudence; d'ailleurs, la naissance du cheval ailé est due à la décollation de la Gorgone, qui a été possible grâce à l'intervention de Pallas. Ce symbole du serpent est recourant<sup>159</sup> aussi dans la description de Pallas, et avec le même sens qu'on

---

<sup>156</sup> **Trad:** Parmi toutes les perfections propres à la nature humaine, il n'y a aucune qui soit plus grande ni plus apte à l'homme de la religion; voilà pourquoi il n'y a jamais été des gens qui n'en avait pas à faire

<sup>157</sup> **Trad:** Apollon, Phoebus, le Soleil.

*Ensuite, il fut ajouté aux épaules le drap avec la tête de Méduse, qui est enseigne propre de Pallas, parce que, comme dit Porfire, Pallas n'est pas autre chose que la vertu du Soleil, laquelle éclaire les intellects humains, et qui envie la prudence dans les esprits des mortels.*

<sup>158</sup> **Ultérieurs repères au serpent dans la description d'Apollon :** *à gli homeri haveva un panno con il capo di Medusa circondato di Serpenti: [...]e davanti à i piedi una imagine di femina, che dall'un lato, e dall'altro haveva due altre imagine parimente di femina, le quali con flessuosi giri annodava un gran Serpente.*

<sup>159</sup> Le premier paragraphe du chapitre, dédié à la description de Pallas, est complètement construit sous le signe



avait vu à propos d'Apollon: « così dico del Serpente<sup>160</sup>, che fu dato à Minerva per segno di accortezza, e di prudenza<sup>161</sup>».

Cartari poursuit son analyse en décrivant les habits de la déesse, composés par la toge et la cuirasse, que les anciens auraient trait des costumes des Amazones de la Libye<sup>162</sup>; cet argument porte à analyser l'égide ou le bouclier de Pallas, et donc le *gorgoneion* qui le décore. Pour un seul motif ornemental, Cartari donne au moins quatre différentes interprétations, avec autant de variantes sur le même mythe; d'abord il décrit brièvement l'aspect du *gorgoneion* archaïque: « la Gorgone, che fu il capo di Medusa crinito di serpenti, e che cacciava fuori la lingua». <sup>163</sup>

La notation est tout à fait surprenante, car le particulier de la langue exorbitée est très rare après l'époque archaïque et le *Periegesis*, comme la plus grande partie des sources littéraires, ne le rappelle pas. Mais Cartari poursuit son analyse avec une explication assez douteuse sur la nature de l'égide, et il narre le mythe ancien de la chèvre Amaltea et aussi des variantes postérieures de ce mythe, qu'il attribue à Higinie, où le nom 'égide' se réfère à une fille du Soleil d'extraordinaire beauté, qui toutefois pétrifiait les hommes par la terreur qu'elle suscitait.<sup>164</sup>

Tout cela introduit la première et, peut être, la plus surprenante parmi les variantes du mythe de Méduse, selon laquelle la Gorgone était une espèce de chèvre, au corps recouvert d'écailles,

---

du serpent: *in Roma dinanzi al gran simulacro di Minerva giu à piedi stava il Serpente tutto in se rivolto, se non che alzava la testa su dietro allo scudo, ch'ella teneva al braccio, come dice Servio, ove Virgilio fa, che i due serpenti, quali uccisero Laocoonte, e gli figliuoli, se ne andarono diritto al tempio di Minerva, e quivi si posero à piedi della Dea, e sotto lo scudo.*

<sup>160</sup> Le Serpent, dans la tradition biblique *in primis*, est l'animal le plus malin du monde. Voir Gen 3, 1. et 4. à propos du fruit prohibé: «Non è vero che morirete, - disse il serpente - anzi, Dio sa bene che se ne mangerete i vostri occhi si apriranno, diventerete come lui: avrete la conoscenza di tutto».

<sup>161</sup> **Trad:** Je dit cela à propos du serpent, qui fut attribué à Pallas pour signifier adresse et prudence.

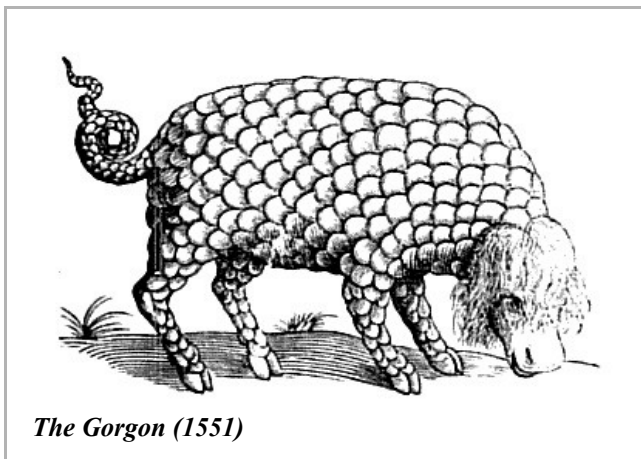
<sup>162</sup> Les femmes en toge et cuirasse seraient africaines, et elles habiteraient la région près du marais de Triton: *Della tonica di costei con la corazza sopra scrive Herodoto, che i Greci tolsero questo modo di vestire dalle donne di Africa, che habitano intorno alla Tritonide palude.*

<sup>163</sup> **Trad:** La Gorgone, qui fut la tête de Méduse à la chevelure des serpents, et à la langue exorbitée.

<sup>164</sup> Voici le récit complet du mythe de l'égide: *[..]nello scudo, che fu parimente chiamato Egida da alcuni, perche Diodoro scrive, che Giove lo coperse della pelle della capra Amaltea, e lo donò poi à Minerva. Ma piu sovente per la Egida si intende dell'armatura del petto, la quale scrive Higinio che fu così detta non da Ega, tolta per la Capra; ma da una figliuola del Sole di questo nome, che fu, come raccontano le favole, di maravigliosa bianchezza con uno splendore stupendo, ma non bella però, anzi tanto horribile à vedere, che, subito che si mostrava à i Titani, nimici di Giove, restavano tutti spaventati, e storditi.*

avec la tête disproportionnée et tellement lourde qu'elle était contrainte à baisser le regard au sol. Son regard avait le pouvoir de pétrifier et son haleine tuait les animaux qui s'approchaient d'elle:

*anchora che scrive Atheneo che appresso de Nomadi nella Libia fu certa bestia di questo nome, simile alle pecore, o, come altri vogliono, à vitelli, di così pernicioso fiato, che amazzava con questo solamente tutte l'altre bestie, che le si accostavano, e con la vista parimente uccideva altrui, qual volta scuotendo il capo si levava dinanzi certo crine, che, discendendo giù per la fronte, le copriva gli occhi;*<sup>165</sup>



En outre, sa peau était si spéciale qu'elle avait été donnée au temple d'Hercule en tant que chose merveilleuse. Pausanias lui-même écrit de façon assez générique qu'on peut trouver en Libye des animaux 'extraordinaires' quant à la forme et à la dimension,<sup>166</sup> mais il ne s'arrête pas beaucoup sur l'argument.

Une illustration de cet étrange aspect de la Gorgone on le trouve aussi en un bestiaire de l'époque, les *Historiae Animalium* de Conrad Gesner, dit le Plin suisse, dont l'oeuvre avait été publiée entre les années 1551-58 et après en 1587 à Zurich. Il s'agit du premier ouvrage zoologique moderne, d'étendue encyclopédique, qui s'occupe de la description de tous les animaux connus; il obtient une certaine popularité surtout lorsque Edward Topsell le traduisit et le résuma avec le titre de *Historie of foure-footed beastes* (London: William Jaggard, 1607).

Une ultérieure variante du mythe concerne la narration de Procle de Carthage (et pas Annone) qui selon Pausanias aurait inventé l'histoire des singes-gorgones, presque dans les termes du récit géographique de Ramusio:

*Proclo Cartaginese scrisse, come riferisce Pausania, che fra le molte, e diverse bestie, che erano ne i deserti dell'Africa, vi furono anco huomini, e femine selvaggie, e bestiali, e ch'ei ne vide già*

---

<sup>165</sup> **Trad:** Athenée écrit aussi que près des Nomades vivait en Libye une bête avec ce nom, semblable aux brebis ou, selon l'opinion d'autrui, aux veaux. Cette bête avait une haleine si pernicieuse qu'elle tuait avec cela seulement toutes les autres bêtes qui s'approchaient d'elle; de la même façon elle tuait par la vue, si parfois elle, en secouant la tête, écartait les crins qu'elle portait par-devant et qui, en descendant en bas sur le front, couvraient ses yeux.

<sup>166</sup> **Pausanias, Periegesis, II. 21. 6:** Mais Proclès de Carthage fils d'Eucratès en parle d'une manière qui me paraît plus vraisemblable. Il dit que dans les déserts de la Libye on voit assez communément des bêtes d'une forme et d'une grandeur extraordinaires; que les hommes et les femmes y sont sauvages, et tiennent du prodige comme les bêtes.

uno portato à Roma, e voleva credere, che Medusa fosse stata una di quelle femine<sup>167</sup>, [...]

Cependant, Cartari, comme Ramusio, suppose que l'histoire des Amazones libyennes soit une vérité historique: « Diodoro scrive, che le Gorgone furono femine bellicose nell'Africa, le quali furono superate da Perseo, che uccise anco Medusa, loro regina, e questo potrebbe essere historia<sup>168</sup> ».

D'ailleurs, ce type d'interprétation avait été soutenue surtout par les historiens et les géographes, ce qui avait une certaine renommée de 'scientificité' des contenus du récit.

Cartari, en effet, documente aussi les variantes 'poétiques' du mythe, qu'il appelle 'fables':

Ma le favole dicono, come si legge appresso di Apollodoro,<sup>169</sup> che le Gorgone furono tre sorelle, le quali Medusa solamente poteva morire: le altre due nomate Euriale, e Steno, erano immortali, et havevano tutte il capo involto di scagliosi serpi, havevano gli denti grandi come di porco, le mani di rame, e l'ali d'oro, con le quali volavano à loro piacere, e mutavano in sasso qualunque era visto da loro<sup>170</sup>

La description des Gorgones, à la chevelure des serpents, gros dents, mains de bronze et ailes d'or, Apollodore le tire du pseudo-Hésiode; Cartari choisit comme le thème le plus accrédité des fables poétiques cette variante, aussi pour ce qui concerne le mythe de Persée, emprunté par certains détails de Pindare:

e che Perseo, havendole trovate, che dormivano tagliò il capo à Medusa, lo portò via, e donollo poi à Minerva, dalla quale fu aiutato assai à questo fare, perche da lei hebbe lo scudo; si come da Mercurio hebbe la scimitarra, e gli Talari, l'elmo di Orco, che faceva altrui invisibile, e certa bisaccia, nella quale portò il terribile capo, da alcune ninfe, che gli furono insegnate da tre altre sorelle delle Gorgone\*, per rihavere l'occhio, et il dente rubato loro da lui, percioche di queste si

<sup>167</sup> **Trad:** Procle de Carthage écrivit, comme dit Pausanias, que parmi les nombreuses et différentes bêtes qu'habitaient les déserts d'Afrique, il y avait aussi des hommes et des femmes sauvages et bestiaux, et qu'il vit un de ceux-ci qu'avait été amené à Rome, et il voulait croire que Méduse avait été une de celles-là.

<sup>168</sup> **Trad:** Diodore écrit que les Gorgones étaient des femmes belliqueuses d'Afrique, lesquelles avaient été vaincues par Persée, qui tuait Méduse elle-même, leur reine, et cela pourrait être histoire.

<sup>169</sup> Apollodore, Bibliothèque, II. 4. 2: il trouva les Gorgones endormies. Elles étaient trois : Sthéno, Euryale et Méduse. Seule Méduse était mortelle : c'est pourquoi Persée devait s'emparer de la tête de cette dernière. À la place des cheveux, les Gorgones avaient des serpents entortillés, hérissés d'écailles ; et elles avaient d'énormes défenses de sangliers, et des mains de bronze, et des ailes en or qui leur permettaient de voler. Quiconque les regardait était changé en pierre. [traduction de Ugo Bratelli, 2001]

<sup>170</sup> **Trad:** Mais les fables disent, comme on lit près d'Apollodore, que les Gorgones étaient trois soeurs, desquelles seulement Méduse pouvait mourir: les autres deux, nommées Euryale et Sthéno, étaient immortelles, et avaient la tête enveloppée par des serpents écailleux, et elles avaient les dents grands comme ceux du pourceau, les mains de cuivre et les ailes d'or, grâce auxquelles elle volaient selon leur plaisir, et elles transformaient en pierre quiconque était vu par leur.

\* Il s'agit des Grées, elles aussi filles de Phorcys et Ceto. Apollodore, Bibliothèque, II. 4. 2: Alors Persée, guidé par Hermès et Athéna, se rendit chez les filles de Phorcys et de Ceto : Ényo, Péphrédos et Dino. Elles étaient les soeurs de la Gorgone, et vieilles depuis leur naissance.

*legge, ch'elle nacquero vecchie, et hebbero un occhio solamente, et un dente solo fra loro, e se ne servivano a vicenda mò l'una, mò l'altra.*<sup>171</sup>

Mais il faut souligner surtout la dernière variante 'fabuleuse' de l'histoire de Méduse, la plus commune (et répandue?) selon l'opinion de Cartari:

*Dicono anchora, e questa è la favola piu commune, che di tre bellissime sorelle, chiamate le Gorgone da certe Isole di simil nome, ove elle habitavano, Medusa fu la piu bella, et haveva gli capelli d'oro. Onde innamoratosene Nettuno giacque con lei nel tempio di Minerva, la quale perciò sdegnata, et adirata grandemente fece diventare Medusa di bella, e piacevole, ch'ella era prima da vedere, tutta terribile, e spaventevole, cangiandole gli dorati crini in brutti serpenti: e volle, che fosse mutato subito in sasso chiunque piu la guardasse ma, non potendo il mondo sopportare cosi strano mostro, Perseo l'uccise con l'aiuto, ch'io dissi, e ne diede il capo à Minerva, che lo portò poi sempre nello scudo, o nel petto della corazza*<sup>172</sup>.

La rivalité entre Athéna et Méduse, à cause de la beauté et de l'arrogance de la Gorgone, est une notice présente aussi dans la *Bibliothèque* de Apollodore<sup>173</sup>, mais le détail des cheveux d'or et l'entière construction du récit sont probablement de mémoire beaucoup plus récente, peut-être souvenir de Boccace (ou de Theodontius, sa source).

Sans doute de façon bien plus prudente par rapport aux lectures des autres mythographes, Cartari clôt cette note érudite sur une brève considération d'ordre symbolique-morale:

*Le quali cose mostrano la forza del sapere, e della prudenza: perche questa con l'opere maravigliose, e co' saggi consigli fa stupire altrui, e restare quasi sasso immobile di maraviglia, si che facilmente ottiene poi ciò che vuole, pure che lo sappi acconciamente esporre, che per.*

---

<sup>171</sup> **Trad:** Et que Persée, lorsqu'il les avait trouvées endormies, coupa la tête à Méduse et l'emportait sur soi et après il le donna à Pallas, qui l'avait aidé dans son entreprise, car elle lui avait donné le bouclier. De la même façon, Mercure lui avait donné l'épée, les sandales, le casque d'Ogre (qui rendait invisible); la besace dans laquelle il transportait la tête terrifiante lui avait été donnée par des Nymphes, dont il avait eu notice des autres soeurs des Gorgones, parce qu'elles voulaient en arrière leur oeil et leur dent que Persée lui avait envolé; puisqu'elles, comment on lit, étaient nées vieilles, et auraient un oeil seulement, et une seule dent entre eux, et elles l'utilisaient en alternance, une fois l'une, une fois l'autre.

<sup>172</sup> **Trad:** On dit aussi, et c'est la fable la plus répandue, que parmi trois soeurs très belles, nommées les Gorgones à cause de certaines Iles au nom pareil où elles habitaient, Méduse fut la plus belle, et avait les cheveux d'or. Neptune, qui était tombé amoureux d'elle, il coucha avec elle dans le temple de Pallas; la déesse, courroucée et fortement irritée à cause de cela, transforma Méduse que, de belle et plaisante à la vue, maintenant était devenue terrible et effrayante: ses cheveux d'or avaient été transformés en laids serpents. Pallas voulut aussi que quiconque la regardait se transformait immédiatement en pierre; toutefois, puisque le monde ne pouvait pas supporter un monstre tellement étrange, Persée la tua grâce à l'aide que je dit, et il en donnait la tête à Pallas, qui dès ce moment là la portait toujours sur le bouclier ou sur la poitrine de la cuirasse.

<sup>173</sup> Apollodore, *Bibliothèque*, II. 4. 3 : Il y en a certains qui disent que ce fut Athéna qui décapita Méduse, car la Gorgone avait osé rivaliser de beauté avec la déesse.

questo horribile capo mostra la lingua<sup>174</sup>.

Curieuse interprétation celle-ci, qui superpose la traditionnelle valeur de connaissance de Pallas et son enseigne, le *gorgoneion* archaïque; le pouvoir pétrifiant de Méduse est en effet attribué au savoir et à la prudence (à leur *puissance*) qui dans son exploit le plus éclatant cause le maximum de stupeur et de *merveille*. Il s'agit donc d'un savoir éclairci par la raison, contrôlé par la prudence et *exposé* – montré dans toute son évidence – par l'horrible tête à la langue exorbitée. Car la Gorgone signifie, au delà de toute interprétation et de quelconque variante au récit mythique, « il capo di Medusa, che visto solamente uccideva altrui ». <sup>175</sup>

### ***L'impie Méduse de Lodovico Dolce***

Parmi la production poétique de Lodovico Dolce, figure d'écrivain et polygraphe typique de la Renaissance, figurent aussi des traductions et des réécritures des oeuvres de célèbres poètes et érudites anciens, où le choix lexical du traducteur privilège le style pétrarquiste (sans oublier toutefois les exemples de Dante et de Poliziano) en obéissance au dictat du goût imposé par Bembo, et toujours attentif au *decorum*.<sup>176</sup>

Une parmi ces réécritures de textes anciens est *Le Trasformazioni*,<sup>177</sup> inspirée aux *Métamorphoses* d'Ovide, intéressantes du point de vue de nos sujet parce qu'elles présentent une variante plutôt originelle du mythe de Méduse.

Selon l'oeuvre de Dolce, la Gorgone avait donc transformé trois sœurs jeunes et belles – les Grées – en vieilles à un seul œil, à cause de son aspect effrayant.

Persée, qui raconte son entreprise au chant X du poème, ne parle même pas du pouvoir pétrifiant de la Gorgone, peut-être parce que la transformation des sœurs Grée est incompatible avec le traditionnel effet qu'elle suscite en ceux qui la regardent.

---

<sup>174</sup> **Trad:** Ces choses là montrent la puissance du savoir et de la prudence: parce que celle-ci étonne autrui par ses oeuvres merveilleuses et ses sages conseils; on reste donc presque immobile comme la pierre à cause de la merveille, c'est pourquoi qu'elle obtient facilement ce qu'elle veut, à la condition qu'elle le sache bien exposer, qui montre la langue grâce à cette horrible tête.

<sup>175</sup> **Trad:** La tête de Méduse, qui tuait autrui seulement en le voyant.

<sup>176</sup> Stefano Giazon, *Lodovico Dolce tragediografo tra riscrittura dell'antico e traduzione*, (Thèse. Università degli studi di Padova, 2008).

<sup>177</sup> **Lodovico Dolce, *Le Trasformazioni di M. Lodovico Dolce*, di nuovo ristampate, e da lui ricorrette, et in diversi luoghi ampliate. Con la Tavola delle Favole. Con privilegi**, Venezia, Gabriele Giolito de' Ferrari, 1553, XII, 4 e XXIX, 8. L'editio princeps avait été publié elle aussi en 1553.

Par contre, l'auteur garde les autres caractéristiques les plus célèbres de la Méduse d'Ovide:

[...]il fiero aspetto  
De l'empia, a cui pur fu Medusa nome  
Laqual, si come a molti è stato detto,  
Di velenose serpi avea le chiome  
Ma non poté in me far l'istesso effetto  
Che fece in altri; e intenderete, come  
Dico, che contra la mortale offesa  
Uno scudo cristallino in se difesa

Questa Palla mi die cortese e pia  
Ond'io mi feci uno specchio, e mi copersi  
E trovando Medusa, che dormia  
La nuda spada nel suo sangue immersi  
Così levai la testa a quella ria.<sup>178</sup>

Remarquables en particulier l'aspect effrayant de la Gorgone, la renommée liée à la chevelure serpentine et le bouclier que Pallas offre à Persée, grâce au reflet duquel il peut décoller la Méduse endormie.

Tous ces détails coïncident effectivement avec le récit d'Ovide; la naissance de Pégase du sang de Méduse elle aussi est rappelée par Dolce, qui ajoute:

Udrete ancor maraviglioso caso  
Che del suo sangue un giovinetto nacque  
E alato cavallo, il qual Pegaso  
(E non senza cagion) nomar mi piacque<sup>179</sup>

Le thème de la *merveille* [*maraviglioso caso*] s'applique donc au prodige de cette naissance, en contre-tendance par rapport à la plupart des mythographes, selon lesquels Pégase est figure de la renommée ou de l'entreprise du héros, ou de la transformation de Méduse en monstre.

Mais c'est encore plus intéressante l'opposition entre l'"impie" Méduse et la "pieuse" Pallas, soulignée par l'utilisation des adjectifs *empia/ria* pour Méduse et par la couple *cortese e pia*

---

<sup>178</sup> **Lodovico Dolce, *Le Trasformazioni*. Trad:** *Le cruel aspect/ de l'impie, au quelle fut donné le nom de Méduse/ qui, ainsi comme il fut dit à plusieurs/ avait la chevelure de venimeux serpents/ Mais elle ne pouvait pas faire sur moi le même effet/ qu'elle avait fait aux autres; et vous comprendrez, comme je le dit, que contre la mortelle offense/ un bouclier en soi défense/ Cette Pallas me donna, courtoise et pieuse/ dont je me fis un miroir, et je me couvris/ Et en trouvant Méduse, qui dort/ la nue épée je plongeai dans son sang/ Ainsi je ôtai la tête à cette coupable.*

<sup>179</sup> **In idem. Trad:** *Vous écouterez aussi un merveilleux cas/ Que de son sang naquit un jeune/ et ailé cheval, lequel Pégase/ (Et à raison) j'aimai le nommer.*

pour Pallas; en outre, *pia* et *ria* riment entre eux, de la même façon que *offesa* et *difesa*, un autre binôme de paroles rime qui oppose le danger 'mortel' qui est Méduse au remède/défense représenté par le bouclier de cristal de Pallas.

Enfin, la propriété du bouclier d'être un 'miroir' de cristal, on l'a vu, c'est une variante tardive du mythe, qui souligne, grâce à ce détail, la pureté de la raison qui vainc le péché.

C'est toutefois dans deux essais du 1565 que le *vrai* sens de la fable de Méduse s'explique complètement; le premier, *Dialogo dei colori*, décrit le pouvoir pétrifiant de la Gorgone et 'ouvre' le sens d'impiété lui attribué en expliquant en quoi il consiste exactement:

*MARIO. Chi mandasse il Gorgone di Medusa?*

*CORNELIO. Dinoterebbe che colui a cui si mandasse dovesse stare armato contro le lascivie del mondo che fanno gli uomini divenir sassi, cioè gli priva dei sensi umani e gl'indurisce alle operazioni virtuose in guisa che niuna ne possono fare. Onde Dante: Che se 'l Gorgon si scopre, e tu 'l vedessi, mestier non fora di tornar più suso. E il Petrarca: Se ciò non fosse, andrei non altramente a veder lei, che 'l capo di Medusa, che faceva marmo diventar la gente*<sup>180</sup>.

Les deux *auctoritates* ici rappelées montrent deux aspects différentes du mythe : la première souligne la condamne à rester à l'Enfer dans le cas où on voit le visage de la Gorgone, la seconde égalise le visage de la femme bien-aimée à celui de Méduse, qui pétrifie tout le monde.

Les poèmes de Pétrarque surtout justifient l'image que Lodovico Dolce veut attribuer à Méduse, en faisant d'elle la femme qui soustrait les esprits vitaux aux hommes; ce qui lui permet d'aller au-delà avec l'interprétation et de faire d'elle le symbole des lascivités du monde. Au même temps, il revient à la première autorité: l'habitude aux vices plonge les hommes dans le péché, sans espoir de retour à la lumière divine.

L'explication du sens du bouclier de cristal clôt enfin la digression sur Méduse; défense de Persée, il signifie la *prudence* qu'on obtient grâce au *savoir*:

---

<sup>180</sup> **Lodovico Dolce, *Dialogo dei colori*.**

**Trad: MARIO.** Et celui qui demandât [le sens du] le Gorgone de Méduse?

**CORNELIO.** Il signifierait que celui auquel il serait envoyée, il devrait s'armer contre les lascivités du monde qui transforment les hommes en pierres, c'est à dire qu'elles leur soustraient les sentiments humains et qu'elles les rendent durs aux actions vertueuses, au point qu'ils ne peuvent plus en faire. D'où Dante: Que si le Gorgone se découvre, et tu le visses, on ne pourrait jamais tourner dessous. Et le Pétrarque: Si cela ne fût pas, j'irais à voir elle qui, comme le chef de Méduse, faisait devenir les gens de marbre.

Onde dicono i poeti che Perseo andò ad assalirla con lo scudo cristallino avuto da Minerva; il quale scudo si può interpretar la prudenza che si acquista col mezzo del sapere.<sup>181</sup>

Donc, les poètes racontent du bouclier de cristal afin de signifier l'aide qui réside dans le savoir [Pallas], capable d'armer le bras du héros avec la prudence.

Pour ce qui concerne Pallas, il faudra souligner un autre morceau de texte où l'auteur s'occupe de la couleur de ses yeux, qu'il définit 'cesii':

*CORNELIO. Il ceruleo mi fa ricordare del cesio [...] Il quale (Cicerone) dice nel primo libro della Natura degli Dei, Minerva aver gli occhi cesii, e Nettuno cerulei [...] colui che negli occhi ha questo colore cesio, paia a un cotal modo co' medesimi occhi minacciare uccisione; come dicono i poeti, che erano gli occhi di Minerva, la quale è finta vaga di battaglia e d'uccisione.*<sup>182</sup>

Cette image de Pallas est décidément plus proche de la Gorgone que de la connaissance; en effet, le pouvoir de *mort dans les yeux* que les poètes attribuent depuis toujours à l'une comme à l'autre, contribue à superposer les deux divinités, en dépit de toute interprétation moralisante ou allégorique, qui le voit opposée.

Il y a toutefois une autre interprétation à rappeler, celle donnée par un ultérieur essai de Dolce, *Delle diverse sorti delle Gemme*, publié en 1565 lui aussi.

Le paragraphe qu'on va citer décrit la constellation de Persée; si on reproduit le héros dans un bougeon avec la tête de Méduse en main, il devient une sorte de porte-bonheur capable de défendre des calamités naturelles et des sorcelleries:

*PERSEO è una imagine che ha nella manca mano una spada e nella destra il capo di Medusa. Ponsi nel Tauro e nella parte Settentrionale. Ha la forza di Saturno e di Venere. Se sia scolpita in pietra guarda chi la porta da disaventure e lo conserva da folgori e dalle tempeste, et anco i luoghi ove si contiene lo difendono da strigherie.*<sup>183</sup>

Cette 'image' astronomique porte une épée en la main gauche et la tête de Méduse en la main droite. La première incongruité par rapport au mythe est l'inversion des mains: la tête de

---

<sup>181</sup> **In idem. Trad:** D'où les poètes disent que Persée l'assaillit avec le bouclier de cristal que Minerve lui avait donné; on peut interpréter ce bouclier comme la prudence qu'on acquiert grâce au savoir.

<sup>182</sup> **In idem. Trad:** CORNELIO. Le cérule me rappelle le césium [...] Lequel (Cicéron) dit dans le premier livre de la Nature des Dieux que Minerve avait les yeux 'à la couleur du césium', et Neptune 'cérule' [...] celui qui a les yeux de cette couleur 'césium', il semble de la même façon qu'il menace un meurtrier avec ses mêmes yeux; comme disent les poètes qu'étaient les yeux de Minerve, laquelle est décrite comme désireuse de bataille et de meurtre.

<sup>183</sup> **Lodovico Dolce, Delle diverse sorti delle Gemme, III. 13. Trad:** Persée c'est une image qui porte une épée en la main gauche et la tête de Méduse en la main droite. Elle est placée dans le Taureau, et dans la partie au Nord. Elle a la force de Saturne et de Vénus. Si elle est gravée dans la pierre, elle protège celui qui la porte des mésaventures et le garde des éclairs et des tempêtes, et aussi les lieux où il est contenu il les protège des sorcelleries



Méduse est toujours placé en la main gauche de Persée, ce qui souligne aussi le mouvement de se tourner en arrière, caractéristique du héros au moment de la décollation du monstre.

Encore, cette constellation reçoit les influences des planètes [ici étoiles] Saturne et Vénus, dont le premier sera rappelé par Cosimo Bartoli aussi, avec des autres divinités 'méduséennes'.

Mais la chose la plus intéressante c'est le pouvoir d'antidote aux sorcelleries qu'aurait cette image; en étant la figure de Méduse associé à celui de Circé dans plusieurs textes, on peut par là expliquer assez aisément la logique de cette interprétation, totalement inconnue au mythe ancien.

### ***Méduse la princesse héritière, Minerve la Connaissance au regard dangereux. Les Raisonnements de Cosimo Bartoli***

La supériorité de la peinture fait qu'elle soit la meilleur forme d'art, grâce à laquelle on peut entendre complètement la complexité du sens et prendre au même temps le plaisir de la contemplation de sa belle forme. L'importance d'un travail comme celui de Bartoli<sup>184</sup> réside, selon l'intention déclarée par son auteur, dans l'*utilité* que son discours peut avoir pour les artistes qui, grâce à l'explication détaillée des fables, pourraient choisir la meilleure forme possible pour leurs idées.

La vision sur le mythe ancien, expliquée dans l'introduction à l'oeuvre, ressent la méfiance par des gens jugés 'inférieurs', car le polythéisme est justifié ici comme le moyen le meilleur pour garder à la bride les peuples primitifs. La « vana superstizione di diversi Dii » exprimait donc son utilité lorsqu'on s'agissait d'expliquer des hauts concepts aux 'profanes', souvent pas acculturés.

Comment faire mieux comprendre, pour exemple, les attributs de Dieu? Les dieux des anciens sont là pour rendre concrète, en tant que *figures* des propriétés divines, ces hautes concepts:

[...] *et i governatori de popoli di quel tempo, intendessino per Pallade, (essendo come sapete in Dio molti attributi) altro che la Sapienza che è in Dio, ne altro per Mercurio, che la Intelligenza, et lo essere in uno stante come e Dio per tutto, ne altro per Saturno, che la eternità, ne altro per*

---

<sup>184</sup> **Cosimo BARTOLI**, *Ragionamenti accademici di Cosimo Bartoli gentil'huomo et accademico fiorentino, sopra alcuni luoghi difficili di Dante. Con alcune inventioni et significati et la tavola di piu cose notabili. In Venetia : appresso Francesco de Franceschi Senese. (1567).*

*Nettuno, che la potestà di partorire tutte le forme.*

Remarquable d'abord le choix des divinités, toutes liées au mythe de Méduse.

On a les figures de la Connaissance, de l'Intelligence – Multiplicité dans l'Unité, de la Puissance de création de toute forme et enfin de l'Éternité; les dieux chargés de 'signifier' ces qualités sont Pallas, Mercure, Neptune et Saturne. Seulement ce dernier n'est pas présente dans les versions anciennes du mythe de Méduse et toutefois, on l'a vu, il est rappelé dans la lecture astrologique du mythe de Lodovico Dolce, à propos des qualités de la constellation de Persée.

Mais c'est dans le livre II, *Il cavaliere o vero ragionamento secondo*,<sup>185</sup> où on apprend le vrai sens de la gorgone Méduse. En effet la curiosité d'un interlocuteur, lorsqu'on parle du sens des divinités des anciens, s'appuie en particulier sur la figure de Pallas; il demande donc des explications à propos de la célèbre égide, ou bouclier, à la tête de Gorgone :

*M. L. Dè diteci di gratia Monsignore ch'intesono gli antichi per quella Testa di Medusa, che tanto da ognuno è celebrata, et che sempre si vede o nel petto, o nello scudo di Pallade o di Minerva*<sup>186</sup>.

Dans cet Olympe chrétien, la figure de Méduse est étrangement dépourvue de profondeur métaphysique; l'auteur s'atteste sur une analyse rationnelle du mythe, où l'effet de la pétrification est la conséquence 'logique' d'avoir vu une beauté extraordinaire, une 'merveille':  
*[...] et si dice, che con lo sguardo suo convertiva chiunque la guardava in pietra, cioè che ella era tanto bella, che chiunque volgeva gli occhi suoi, à rimirlarla; ne rimaneva stupido, et insensato, non altrimenti che una Pietra, cioè pieno di Maraviglia*<sup>187</sup>;

Mais en quoi la beauté de Méduse était si extraordinaire ? De la même façon qu'Ovide, Bartoli souligne la beauté des cheveux de cette femme, toutefois il ajoute – en suivant les variantes modernes du mythe – le particulier de l'or, qui lui permet de se rattacher aux substances temporelles dans son analyse du sens second :

*Medusa fu figliuola di Forco Re di una delle Isole Dordade, ancor che alcuni credono di Sardigna: et dopo la Morte del padre, successe questa, nel Regno Paterno, et diventò ricchissima; [...] dicono ancora, ch'ella aveva i Capelli d'oro, et che Nettuno invaghitosi di lei, si congiunse seco*

---

<sup>185</sup> IL CAVALIERE, O VERO RAGIONAMENTO SECONDO. M. LIONARDO DOFFI. M. LODOVICO DE MASI CAVALIERE, MONS. FERRANTE PANDOLFINI. VES. DI TROIA.

<sup>186</sup> **Trad:** Dites nous donc, s'il vous plait, Monseigneur, ce que les anciens avaient entendu avec cette Tête de Méduse, qui est ainsi célèbre, et qu'on voit toujours sur la poitrine ou sur le bouclier de Pallas ou de Minerve.

<sup>187</sup> **Trad:** Et on disait qu'avec son regard elle transformait quiconque la regardait en pierre, c'est-à-dire qu'elle était tellement belle que quiconque tournait ses yeux pour la contempler en restait étonné, et sans sentiments, comme une pierre, c'est-à-dire plein de Merveille.

*nel Tempio di Minerva*<sup>188</sup>.

Donc l'effet de pétrification d'après la transformation se déplace à l'existence de Méduse avant la métamorphose, lorsqu'elle était princesse, la seule héritière du royaume paternel; ses cheveux d'or sont la cause de l'attraction de Neptune envers elle, et cause de la punition reste l'offense à Pallas pour l'étreinte des deux dans son temple :

*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*<sup>189</sup>.

Ensuite il faut rattacher le mythe si conçu au récit de Persée; alors le moment de la renommée (qui la plupart des auteurs signifie en Pégase) se déplace elle aussi en arrière, et c'est la notice de la métamorphose de Méduse qui pousse Persée à l'entreprise :

*La fama della qual cosa, spartasi da per tutto, fu cagione che Perseo venisse armato con lo scudo di Pallade, et le tagliasse la testa*<sup>190</sup>.

En ce qui concerne le sens du récit l'interprétation suit la tradition moderne du mythe, en particulier le récit de Boccace, avec lequel concordent presque tous les détails du récit de Bartoli; les cheveux d'or signifient donc toujours les richesses :

*Il significato della qual favola, se ben mi ricordo è questo, finsono gli Antichi, che ella avesse i capelli d'oro, perché ella era ricchissima; con ciò sia, che i capelli sono stati sempre presi per le sostanze temporali*<sup>191</sup>.

Mais Bartoli amplifie encore le discours, en dédiant quelque explication ultérieure aux détails du mythe.

Dans la section *Bouclier de cristal*, il interprète le bouclier [symbole de prudence] comme la réflexion sage du bon capitaine en bataille, toujours en organisant de façon différente les matériaux qu'il repère chez Boccace :

**Scudo di Cristallo.** *Perseo mediante i termini de suoi prudenti consigli la superasse, il che si*

<sup>188</sup> **Trad:** Méduse fut fille de Phorcys roi d'une des îles Dorcades, bien que quelques-uns pensent de Sardaigne: et après la mort du père, elle lui succédait dans son royaume, et devenait très riche; [...] on dit aussi qu'elle avait les cheveux d'or et que Neptune, tombé amoureux d'elle, coucha avec elle dans le temple de Minerve.

<sup>189</sup> **Trad:** Minerve se fâcha à cause de cela et, en voulant se venger du sacrilège commis, elle transformait les cheveux de celle-là, qu'étaient d'or, en horribles serpents et, de très belles femme qu'elle était, la transforma en un Monstre épouvantable.

<sup>190</sup> **Trad:** La renommée de ces événements, partout répandue, fut la raison du fait que Persée vint armé du bouclier de Pallas, et lui tranchât la tête.

<sup>191</sup> **Trad:** Le sens de cette fable, si je rappelle bien, est ce-ci: les anciens imaginaient qu'elle avait les cheveux d'or parce qu'elle était très riche; c'est à cause de cela que les cheveux ont toujours signifié les substances temporelles.

*dimostra ancora per lo scudo di Minerva o di Pallade; [...] volendo dimostrare che a quei Capitani de gli eserciti; che pensano, et considerano, et esaminano bene le cose de loro avversari, riesce facilmente il sapere i segreti di quegli, et sapendogli non solo possono agevolmente difendere se stessi, ma opprimere, et superare i nemici;*<sup>192</sup>

Ensuite il justifie la transformation des cheveux d'or en serpents et la conséquence décollation de Méduse :

*et allora si convertono i Capelli in Serpenti, quando che alcuno è oppressato, o superato mediante le sue ricchezze. Imperò che quelle sostanze, che gli sollevano mentre, che egli le possedeva esser cagione di bellezza, et di splendore; si convertono, diventandone privo, in mordacissime cure, et pensieri;*<sup>193</sup>

La soustraction des substances temporelles, signifiée par la décollation de la Gorgone, prend l'aspect du Monstre parce qu'elle devient cause de grave préoccupation lorsque les 'cheveux d'or' sont perdus. Ils se montrent alors sous l'aspect d'horribles serpents.

Et voici enfin pourquoi on dit 'décoller Méduse':

*et allora è tagliato il Capo di Medusa ad alcuno, quando che egli è spogliato delle sostanze; mediante le quali e' pareva, ch'ei potesse vivere onoratissimamente, et in grande stato; si che questa è la cagione, per la quale gli antichi attribuirono a Minerva lo scudo di Cristallo, et la testa di Medusa, alludendo come vedete alla favola di Perseo.*<sup>194</sup>

Intéressante aussi la dernier remarque à propos du bouclier de cristal, attribué à Pallas, qui suscite une nouvelle question de l'interlocuteur; l'argument du débat porte cette fois sur la particulière façon de regarder de la déesse de la connaissance:

**Ca.** *Che vuol dire che sempre nelle statue, o nelle pitture antiche ella guarda così con gli occhi accigliati, et feroci, inverso una delle Bande?* **Ves.** *Io credo, che e' facessino questo per mostrare, che le persone prudenti rare volte possono essere ingannate*<sup>195</sup>.

---

<sup>192</sup> **Trad: Bouclier de cristal.** *Persée, grâce à ses prudents conseils, la (Méduse) vainquit; ce qu'on peut démontrer aussi par le bouclier de Minerve ou de Pallas; [...] ce que veut démontrer que certains Capitaines des armées, qui pensent et considèrent et examinent attentivement les choses des leurs ennemis, réussissent facilement à savoir leurs secrets. En savant leurs secrets, ils peuvent non seulement se défendre, mais aussi opprimer et vaincre les ennemis.*

<sup>193</sup> **Trad:** *Et alors les Cheveux deviennent Serpents, lorsqu'on est opprimé, ou vaincu par ses richesses. Parce que ces substances qui sont raison de beauté et de splendeur pour celui qui les possède, se transforment en mordants soucis et préoccupations, lorsqu'elles sont perdues.*

<sup>194</sup> **Trad:** *Et alors on tranche la tête de Méduse à quelqu'un, lorsqu'il est dépouillé des ses substances, grâce auxquelles il paraît qu'il pourrait vivre avec très grand honneur et en grand état. Donc c'est justement pour cela que les anciens attribuèrent à Minerve le bouclier de cristal, et la tête de Méduse, en faisant allusion, comme vous voyez,*

<sup>195</sup> **Trad: Chevalier.** *Qu'est-ce que signifie qu'elle [Minerve] toujours, dans les statues ou dans les peintures anciennes, regarde ainsi, avec les yeux courroucés et féroces envers une côté? **Évêque.** Je pense qu'ils faisaient comme ça pour montrer que très rarement on peut tromper les individus prudents.*

Il s'agit encore une fois d'une particulière acuité du regard, liée à la prudence qu'accompagne la connaissance ; le détail n'est pas casuel, on l'a vu dans les essais de Lodovico Dolce, car le regard qui tue est qualité spécifiquement méduséenne. Toutefois Pallas garde sa spécificité lorsqu'on souligne que le regard n'est pas frontal, mais il se fixe sur le côté.

### ***La vraie Méduse est la Méduse peinte. Les Vite de Giorgio Vasari***

L'oeuvre extraordinaire de Vasari montre le niveau de vérité que la Renaissance prétendait de l'art visuel, appelée à se qualifier comme la reine de la représentation, à un niveau qui arrive jusqu'à disputer le trône aussi à l'écriture poétique, lorsqu'on s'agit de reproduire le vrai au plus haut qui soit possible.

Vasari y utilise pour le premier le terme 'Renaissance' lui-même, pour qualifier son époque, ce qui souligne l'importance indiscutable de cet ouvrage qui, édité une première fois en 1550, connaît une deuxième édition en 1568.

La matière extrêmement riche des *Vite* donne un panorama complet aux artistes, qui comprend les attitudes pratiques du métier comme les règles et les exemples à suivre.

Pour ce qui concerne la figure de Méduse, il faut d'abord rappeler certains paragraphes de la *Vie de Léonard*, où l'artiste est retenu l'auteur d'une célèbre peinture dont le sujet unique est la tête de Méduse. Ensuite, l'objet de cette attribution a été identifié en un tableau d'école



*Tête de Méduse*, école flamande, ante 1667. Galleria degli Uffizi, Firenze.

flamande, à la datation incertaine, qui lui pouvait correspondre, à suivre la description de Vasari.

En effet, la particularité de cette oeuvre réside dans l'habileté du peintre de donner une image détaillée et précise d'un sujet plutôt inhabituel, et aussi dans le

choix de faire de ce sujet le protagoniste d'un entier tableau.

Donc, le choix plutôt étrange du sujet et la remarquable qualité de l'oeuvre auraient pu suggérer Léonard comme auteur de l'oeuvre; mais ce qui est intéressant quant au récit de Vasari est surtout la légende vraiment originale qui lui sert de support à l'attribution. Les arguments apportées sont en effet significatifs non seulement de ce qui *doit être* l'art selon l'auteur, mais aussi de la *puissance* du sujet peint.

Que la matière elle même qui devait servir de toile sur laquelle peindre la Méduse fût irrégulière et scabreuse à la surface, est assez étonnante; en effet, selon la légende, c'était elle qui avait déterminé le choix du sujet. Écrit donc Vasari que monsieur Piero da Vinci avait eu une roulette d'un son campagnard et, en l'ayant trouvée de son goût, la voulait peinte, mais il ne savait pas choisir un sujet.

C'était donc Léonard qui décidait le sujet pour cette roulette, qui devait avoir la caractéristique d'être épouvantable comme Méduse:

*[Leonardo] cominciò a pensare quello che vi si potesse dipignere su, che avesse a spaventare chi le venisse contra, rappresentando lo effetto stesso che la testa già di Medusa.*<sup>196</sup>

Pour rejoindre le maximum d'effet, l'artiste construit de sa main un étrange animal, en l'obtenant de la mixture d'une série d'animaux, surtout reptiles et insectes, qu'il s'était procuré auparavant; le résultat est une créature démoniaque à l'haleine infecte (comme une certaine tradition veut pour Méduse):

*uno animalaccio molto orribile e spaventoso, il quale avvelenava con l'alito e faceva l'aria di fuoco, e quello fece uscire d'una pietra scura e spezzata, buffando veleno da la gola aperta, fuoco dagl'occhi e fumo dal naso sì stranamente, ch'e' pareva monstruosa et orribile cosa affatto.*<sup>197</sup>

En ayant ainsi obtenu le gabarit pour son travaux, il peut se dédier à achever son chef-d'oeuvre qui, une fois prêt pour être remis, attende la visite de monsieur Piero; l'effet que le

---

<sup>196</sup> **Giorgio Vasari, *Le Vite dei più eccellenti pittori, scultori e architettori*, vol IV.** Vita di Lionardo da Vinci, Pittore e Scultore Fiorentino. [Edizione Giuntina]

**Trad:** [Léonard] commença à penser à ce qu'on aurait pu y peindre, qui devait effrayer celui qui le voyait, en représentant le même effet qu'avait eu la tête de Méduse.

<sup>197</sup> **Trad:** un animal très horrible et épouvantable, lequel empoisonnait avec l'haleine et faisait l'aire de feu; il le fit sortir d'une pierre sombre et brisée, en soufflant du poison de la gorge ouverte, du feu des yeux et de la fumée du nez, si étrangement qu'il paraît une chose vraiment monstrueuse et horrible.

tableau doit produire sur l'observateur est objet d'une attention scrupuleuse chez l'artiste, car Léonard se préoccupe de l'exposer aux meilleures conditions visuelles, à la lumière et en position élevée:

*acconciò la rotella al lume in sul leggio, et assettò la finestra che facesse lume abbacinato.*<sup>198</sup>

La réaction de monsieur Piero ne tarde pas à satisfaire complètement l'artiste. Effrayé, il pense de voir un monstre réel, et il veut donc s'enfuir:

*Ser Piero nel primo aspetto non pensando alla cosa, subitamente si scosse, non credendo che quella fosse rotella, né manco dipinto quel figurato che e' vi vedeva; e tornando col passo indietro [...]*<sup>199</sup>

L'artiste, maintenant certain d'avoir obtenu l'effet désiré, retient monsieur Piero et lui dit:

«Questa opera serve per quel che ella è fatta. Pigliatela dunque e portatela, ché questo è il fine che dell'opere s'aspetta».<sup>200</sup>

Monsieur Piero, favorablement impressionné par l'oeuvre – qu'il considère «miracolosa» - et par les mots sages de Léonard, loue le discours de l'artiste.

Image de l'art, son emblème on pourrait dire, Méduse garde son pouvoir pétrifiant non seulement morte, mais aussi peinte, c'est-à-dire portée à un niveau de vérité plus haut que celui de la réalité; bref, la sublimation de l'art récupère à la Gorgone son pouvoir avec une nouvelle existence, plus intense de celle qu'elle aurait eu en étant vivante.

Il faut toutefois souligner que le pouvoir mortel de cette Méduse «flamande» réside surtout dans l'aspect effrayant de sa chevelure, dédoublée par les nombreuses créatures grouillantes qui remplissent l'espace brumeux, joué sur les tonalités du marron et du vert sombre, qui enveloppe la tête posée sur la nuque. Donc, la position de la tête et la perspective utilisée ne permet pas de voir les yeux de la Gorgone, prudemment tournés en haut et demi-ouverts, perdus à fixer une atmosphère de sous-sol.

La perception de l'originalité du sujet, qu'on pourra imaginer très proche de cette image plus

---

<sup>198</sup> **Trad:** *Il arrangea la roulette à la lumière, sur le pupitre, et aussi la fenêtre, de façon qu'elle fit lumière pleine.*

<sup>199</sup> **Trad:** *M. Piero, d'abord en ne pensant pas à la chose, se secouât tout à coup, parce qu'il ne crut pas qu'elle était une roulette, ni qu'était peinte la figure qu'il y voyait; et en tournant le pas en arrière,*

<sup>200</sup> **Trad:** *Cette oeuvre sert pour ce qu'elle a été faite. Prends-la donc et porte-la avec toi, parce que c'est le but ce-ci qu'on attend des oeuvres.*

tardive, s'accroît lorsqu'on pense aux autres références visuelles d'une figure très souvent tellement marginale qu'on a du mal même à la distinguer parmi les détails d'une composition; lorsqu'elle se trouve sur le bouclier de Minerve ou parfois de Persée, ou retenue par la chevelure de la main gauche du héros, ces traits sont flous, et la couleur sombre de l'ensemble accentue l'impression d'indéfini.

Vasari lui-même avait peint une *libération d'Andromède*, où Méduse, dont le sang à contact avec l'eau transforme les algues en corail, est le détail du bain des Nymphes, scène qui occupe la moitié gauche du tableau.



1: Giorgio Vasari, *Perseo e Andromeda*, 1570-1572.  
Palazzo Vecchio, Firenze.



2: *Perseo e Andromeda*, détail.

Le jeu des Nymphes, qui consiste en la répétition de la transformation prodigieuse d'autres algues en coraux, était de mémoire ovidienne et il fut le sujet d'une remarquable quantité d'œuvres d'art; toutefois, bien que représenter Méduse soit nécessaire à la lisibilité de cette scène, les traits de la Gorgone sont vraiment peu éclatants; la célèbre chevelure serpentine elle-même est plutôt un indistinguable ensemble de boucles bruns.

D'ailleurs, le sujet principal de l'œuvre c'est le couple Persée-Andromède, et la marginalité



de la scène du corail est justifiée, bien que le nu au premier plan soit assez bien détaillé, aussi par rapport à la représentation d'Andromède elle-même.

Mais Méduse est rappelée par Vasari aussi à propos d'une représentation de la *Généalogie des Dieux*, organisée pour la fête de mariage de Francesco de' Medici et de Jeanne d'Autriche<sup>201</sup>. Il s'agissait, à entendre Vasari, de montrer la métamorphose de Méduse sur le char de Minerve:

*Ma Minerva con l'aste et armata e con lo scudo del Gorgone, come figurar si suole, [...]E però [...] dirò che nelle tre facce di che il triangolar carro era composto, [...] nella terza similmente si vedeva convertire in serpenti i capelli della misera Medusa;*<sup>202</sup>

En outre, Neptune et Minerve se disputent le nom de la ville d'Athènes dans la peinture à la base du char, et là où le dieu offre le cheval, la déesse lui oppose l'olivier:

*dipignendo da una parte della base poi la contesa che [Minerva]con Nettunno ebbe sopra il nome che ad Atene (innanzi che tale l'avesse) por si doveva: ove, producendo egli il feroce cavallo et ella il fruttifero olivo, si vedeva ottenerne memorabile e gloriosa vittoria;*<sup>203</sup>

Le cheval, dont l'appellatif 'féroce' remonte à l'origine chthonienne de l'animal, souligne l'aspect sauvage et obscure des cadeaux du dieu; au contraire, l'olivier – dit 'fructifère' – est le cadeau de la déesse de la connaissance 'positive', opposée au monde des eaux et vainqueur des créatures infères comme Méduse.

Donc, l'ensemble des tableaux donne un résultat iconographique plutôt audace, où les aspects les moins représentables sont montré sur la scène, ce qui anticipe les représentations théâtrales du XVII<sup>e</sup> siècle où la Gorgone est parfois personnage actif de la fiction.

Enfin, le visage prohibé commence à être exposé, avec quelques incertitude encore, sur la scène comme dans la peinture, en se détachant de son rôle dominant jusque-là de symbole d'un *autre* innommable; la littérature, quant à elle, montre de plus en plus son hardiment en

---

<sup>201</sup> Giorgio Vasari, *Le Vite dei più eccellenti pittori, scultori e architettori*, vol VI. *Descrizione dell'apparato delle nozze di don Francesco de' Medici e di Giovanna D'Austria. Rappresentazione della Genealogia degli dei* [Edizione Giuntina]

<sup>202</sup> **Trad:** *Mais Minerve, armée de l'épée et du bouclier de Gôrgo, comme il est d'usage de la figurer, [...]Et toutefois, [...] je dirai que sur les trois faces dont le char triangulaire était composé, [...] sur la troisième on voyait transformer en serpents les cheveux de la malheureuse Méduse;*

<sup>203</sup> **Trad:** *après, en peignant d'une côté de la base la dispute qu'elle [Minerve] eut avec Neptune à propos du nom qu'à Athènes (avant qu'elle fût appelée comme ça) on devait imposer: où, en produisant le dieu le féroce cheval et elle le fructifère olivier, on la voyait en obtenir mémorable et glorieuse victoire.*

traitant d'un sujet pareil de façon explicite, et toutefois l'art visuel l'anticipe sur le même parcours.

### ***La nouvelle Méduse ou la honte de l'hérésie. La pensée de Giordano Bruno***

«Stolti del mondo son stati quelli ch'han riformata la religione [...] Questi son stati significati per l'allegoria de gli antiqui sapienti [...] in quel sentenzioso apologo de gli dèi che combattirono contra gli rubelli giganti [...] che con la voce degli asini confusero, atterrirono, spaventaro, vinsero e domorno».<sup>204</sup>

Giordano Bruno créait de cette façon une connexion explicite entre le géants et les réformés, les deux groupes unis de la même ressemblance au côté mauvais des ânes.

Presque la même attitude négative est caractéristique des protestants dans le *Spaccio della bestia trionfante*, où Jupiter souligne comment la folie des théologiens représente la source principale des désordres sociaux, car la pédanterie sur les textes sacrés arrive à déclencher les formes d'intolérance les plus violentes dans la société.<sup>205</sup>

Le Géants rebelles, en étant figures des usurpateurs du pouvoir royal jusqu'à la moitié du XVI<sup>e</sup> siècle, signifient ainsi le côté obscur de l'homme qui refuse de se soumettre aux Lois.<sup>206</sup>

Dans ce contexte, la 'nouvelle Méduse' est l'objet d'une discussion entre les divinités de l'Olympe de Bruno, où Jupiter représente l'homme, et Momo sa partie rationnelle; pendant la fête de la Gigantomachie (guerre éternelle de l'esprit contre les vices) Jupiter décide, avec le conseil des dieux, ce qu'il y a à faire.

**SOPIA.** «*Che farai, o Giove, di questo tuo bastardo che ti festi parturire a Danae?*» disse Momo. Rispose Giove: «*Vada (se cossí piace al senato intiero), perché mi par che qualche nuova Medusa si trova in terra, che non meno che quella di già gran tempo è potente di convertere in selce col suo aspetto chiumque la remira: vada a costei non come mandato da un nuovo Polidette, ma come inviato da Giove insieme con tutto il senato celeste; e veda se secondo la medesima arte possa superare tanto piú orribile quanto piú nuovo mostro*».<sup>207</sup>

<sup>204</sup> **Giordano Bruno, *Cabala del cavallo pegaseo***, in Id., *Dialoghi filosofici italiani*, a cura di Michele Ciliberto, Milano: Mondadori, 2000. **Traduction:** *Des idiots du monde ont été ceux qui ont réformé la religion [...] Ceux-ci ont été signifiés par l'allégorie des savants anciens [...] dans ce sentencieux apologue des dieux qui combattirent contre les géants rebelles [...] qui, avec la voix des ânes, confondirent, terrifièrent, affolèrent, vainquirent et en domptèrent.*

<sup>205</sup> Giordano Bruno, *Spaccio della bestia trionfante. Terza parte del secondo dialogo.*

<sup>206</sup> Nuccio Ordine, *La giustizia, la legge, la religione* (p. 49-56), in *Contro il Vangelo armato. Giordano Bruno, Ronsard e la religione*, Milano : Raffaello Cortina Editore, 2007.

<sup>207</sup> **Giordano Bruno, *Spaccio della bestia trionfante*** (Terza parte del secondo dialogo), in Id., *Dialoghi filosofici italiani*, a cura di Michele Ciliberto, Milano: Mondadori, 2000.

Le bâtard de Jupiter (Persée) est poussé par le père lui-même à tuer une nouvelle Méduse, et avec le plus grand soutien de toutes les divinités. Ne lui peut manquer l'aide de sa meilleure alliée, Minerve, qui lui donnera le bouclier de cristal et son aide direct sur le champ:

*Qua risorse Minerva dicendo: «Et io dal mio canto non mancarò d'accomodargli non men comodo scudo di cristallo con cui vegna ad abbarbagliar la vista de le nemiche Forcidi messe in custodia de le Gorgoni; et io in presenza voglio assistergli sin tanto che abbia disciolto il capo di questa Medusa dal suo busto».*<sup>208</sup>

Mais, afin de n'augmenter pas le nombre (déjà nourri) des serpents sur la terre, il faudra que Persée prenne le vol sur le dos de Pégase, sans pourtant passer sur l'Afrique:

*Ma non vorei che di nuovo faccia che a danno de gli poveri popoli avenga che per le stille che scorreranno da le vene incise vegnano generati nuovi serpenti in terra, dove a mal grado de miseri vi se ne ritrovano pur assai e troppo. Però montato sul Pegaso che verrà fuori del fecondo corpo di colei, discorra (riparando al flusso de le gocce sanguinose) non già per l'Africa dove di qualche cattiva Andromeda vegna cattivo: dalla quale avinta in ferree catene, vegna legato di quelle di diamante;*<sup>209</sup>

Jupiter ordonne donc à Persée de changer de route; la prisonnière Andromède (si elle eût été destinée à détourner le héros de son entreprise) sur la route d'Afrique devrait être considérée une dangereuse distraction, qui pourrait enchaîner le héros avec "chênes de diamant"; voilà pourquoi le destrier ailé le conduira en Europe:

*ma col suo destriero alato discorra la mia diletta Europa; et ivi cerca, dove son que' superbi e mostruosi Atlanti, nemici de la progenie di Giove, da cui temeno che gli vegnan tolte le poma d'oro che sotto la custodia e serragli de l'Avarizia et Ambizione tegnono occolte.*<sup>210</sup>

**Trad: Sofia.** «Qu'est-ce que tu feras, o Jupiter, de ton bâtard là qui tu te fis accoucher de Danaè?» dit Momo. Jupiter répondit : «Je veux qu'il aille (si le sénat entier approuve), parce qu'il me paraît qu'il y a quelque nouvelle Méduse sur la terre qui, non différemment de l'ancienne, depuis grand temps transforme en pierre quiconque la voit avec son aspect: qu'il aille chez elle, mais non pas comme envoyé par un nouvel Polydectès, mais comme envoyé par Jupiter et par tout le sénat céleste; et qu'il voie si grâce le même art il puisse vaincre un monstre autant plus horrible autant plus neuf».

<sup>208</sup> **Trad:** Intervint alors Minerve, en disant: «Quant à moi, je ne manquerai pas de le pourvoir d'un non moins confortable bouclier de cristal avec lequel il pourra confondre la vue des ennemies Phorcydes mises à la garde des Gorgones; et moi personnellement je veux l'aider jusqu'au moment où il aura détaché la tête de Méduse de son buste».

<sup>209</sup> **Trad:** Mais je ne voudrai pas qu'il arrive une fois de plus que, à détriment des peuples malheureux, des gouttes secrétées par les veines incisées soient engendrés des nouveaux serpents sur la terre où, malgré les miséreux, il y en a beaucoup et déjà trop. C'est pour cela que, une fois monté sur le Pégase qui sortira du fécond corps de celle-là, [je veux] qu'il parcoure (en remédiant au flux des gouttes saignantes) non pas l'Afrique – où quelque Andromède prisonnière le fasse prisonnier: de laquelle enserrée par des chaînes de fer, il soit lié par des chaînes de diamant;

<sup>210</sup> **Trad:** Mais, sur son destrier ailé, [je veux] qu'il parcoure ma chère Europe; et qu'y cherche où se trouvent les superbes et monstrueux Atlas, ennemi de la lignée de Jupiter, dont ils craignent qu'elle ne leur soustraie les pommes

La recherche il conduira à découvrir le lieu où habitent les monstrueux et superbes Atlas, ennemis de la descendance de Jupiter. Et il devra aussi soulager des autres et plus belles Andromèdes: « Attenda ove son altre piú generose e piú belle Andromede che per violenza di falsa religione vegnono legate et esposte alle marine belve<sup>211</sup>».

Et il lui faudra alors vaincre Phinée, usurpateur des biens d'autrui, et Polydectès, incrédule et ingrat, avec l'aide du visage interdit, afin qu'ils perdent la vie en le regardant:

*Guarda se qualche violento Fineo constipato dalla moltitudine di perniciosi ministri viene ad usurparsi i frutti dell'altrui industrie e fatiche. Se qualche numero de ingrati, ostinati et increduli Polidetti vi presiede, facciasegli a il specchio tutto animoso innante, presentegli agli occhi ove possono remirar il suo fedo ritratto, dal cui orrendo aspetto impetrati perdano ogni perverso senso, moto e vita».<sup>212</sup>*

Les dieux approuvent le dessin de Jupiter et ils jugent aussi que les héros Hercule et Persée, l'un dompteur du corps, l'autre miroir de l'âme, soient un couple d'invincibles champions, capable de vaincre l'obstination des mauvais esprits:

*«Bene ordinato il tutto,» dissero gli dèi, «perché è cosa conveniente che gionto ad Ercole che col braccio della Giustizia e bastone del Giudicio è fatto domator de le corporee forze, compaia Perseo che col specchio luminoso della dottrina e con la presentazion del ritratto abominando de la scisma ed eresia, alla perniciosa coscienza de gli malfattori et ostinati ingegni metta il chiodo togliendoli l'opra di lingua, di mani e senso»».<sup>213</sup>*

Il s'agit maintenant de la préparation à l'entreprise, où la vraie protagoniste est une vertu qui représente la substance elle-même du héros, la Diligence ou Sollicitude:

*SAULINO. Venite ora, Sofia, a chiarirmi di quello ch'è ordinato a succedere a la piazza onde fece partenza costui. SOFIA. Una virtude in abito e gesti niente dissimile a costui, che si chiama Diligenza, over Sollecitudine; la qual ha ed è avuta per compagna da la Fatica, in virtù della quale Perseo fu Perseo ed Ercole fu Ercole, ed ogni forte e faticoso è faticoso e forte;<sup>214</sup>*

---

d'or, qu'ils cachent sous la garde et les sérails de l'Avarice et de l'Ambition.

<sup>211</sup> **Trad:** [Je veux] qu'il attende où sont des autres et plus généreuses et plus belles Andromèdes qui sont attachées et exposées aux fauves marins avec la violence de la fausse religion.

<sup>212</sup> **Trad:** Qu'il soit attentif, si quelque violent Phinée, pressé par une multitude de ministres pernicioeux, arrive à usurper les fruits des travaux et des fatigues d'autrui. Si quelque nombre d'ingrats, d'obstinés et d'incrédules Polydectès y préside, qu'il se mette en avant le miroir, tout plein d'animosité; qu'il lui présente aux yeux où ils peuvent contempler son laid portrait dont, pétrifiés par l'horrible aspect, ils perdent chaque pervers sens, mouvement et vie.

<sup>213</sup> **Trad:** «C'est bien ordonné», dirent les dieux, «parce que c'est bien que à côté d'Hercule, qui est fait dompteur des forces du corps avec le bras de la Justice et le bâton du Jugement, il y ait Persée qui, avec les miroir lumineux de la doctrine et la présentation du portrait abominable du schisme et de l'hérésie, impose le silence à la mauvaise conscience des malfaiteurs et des esprits obstinés, en leur ôtant l'oeuvre de langue, de mains et de sens».

Elle apparaît armée d'un bouclier resplendissant de sa divine ferveur en la main gauche, et en la main droite elle porte:

*«la serpentina chioma di perniciosi pensieri, a' quali soggiace quell'orribil capo, di cui l'infelice volto da mille passioni di sdegno, d'ira, di spavento, di terrore, di abominio, di maraviglia, di melancolia e di lugubre pentimento disformato, sassifica ed instupisce chiunque v'affigge gli occhi;».*<sup>215</sup>

Ce portrait de la tête de Méduse résume presque tous les sens que ce symbole vient de recevoir des exégètes, anciens et modernes ensemble. Mais, les derniers deux sont fondamentales: la mélancolie et le regret; ils sont les traces de la conscience de l'homme moderne, soumis à une analyse morale de soi et de ses actions. D'ailleurs, le sévère jugement du philosophe agit ainsi profondément sur chaque partie du mythe, qu'il se trouve complètement expliqué en une logique du bien et du mal où la substance du héros c'est tout simplement la volonté indomptable de vaincre les injustices et les mensonges.

Enfin, il faudrait rappeler brièvement que dans l'*Oratio consolatoria* (1589) la Gorgone (ou plutôt sa tête), en gardant l'aspect qu'elle avait dans le *Spaccio*, arrive à signifier l'essence de la mauvaiseté de l'Église, vue comme entité persécutrice de toute libre (et vraie) pensée:

*Caput illud Gorgonis recisum, cui pro crinibus venenosissimi angues implantantur, monstrum illud perversissimae Tyrannidis Papalis, cui supra capillorum numerum adsistunt et administrant universae contra Deum, naturam, et homines blasphemiae linguae, quaeque pessimo ignorantiae et nequitiae veneno mundum inficiunt, quod a regionibus istis tua virtute detruncatum et avulsum experimur.*<sup>216</sup>

Ici un nouveau Persée parvient à libérer ses terres de la mauvaise influence de la tyrannie du Pape<sup>217</sup> qui, de la même façon qu'une tête de Gôrgo, empoisonne avec les venin de ses

---

<sup>214</sup> **Trad: Saulino.** Voulez maintenant, Sofia, me démêler à propos de ce qu'est ordonné à arriver sur la place où partit celui-ci. **Sofia.** Une vertu à l'habit et aux gestes en rien différentes à celui-ci, qui s'appelle Diligence, c'est-à-dire Sollicitude; laquelle a et est eu pour copine de la Fatigue, grâce à laquelle Persée fut Persée et Hercule fut Hercule, et chaque fort et fatiguant est fatiguant et fort;

<sup>215</sup> **Trad:** la chevelure serpentine de périlleuses pensées, auxquels est soumise cette horrible tête, dont le triste visage déformé par mille passions de dédain, d'ire, d'effroi, de terreur, d'abomination, de merveille, de mélancolie et de lugubre regret, transforme en pierre et étonne quiconque y fixe les yeux;

<sup>216</sup> **Traduction:** Cette tête coupée de la Gorgone, à laquelle, en lieu des cheveux, poussent des serpents très venimeux, signifie le monstre de la trop perverse tyrannie papale, qui, en nombre supérieur à celui des cheveux, est assistée et servie par toutes les langues blasphèmes envers Dieu, la nature et les hommes, lesquelles enveniment le monde avec le très mauvais venin de l'ignorance et de la méchanceté; on constate que cette tête a été coupée et éloignée de ces régions par ta valeur.

<sup>217</sup> L'*Oratio consolatoria* a été composée afin d'honorer la mort de Julius von Braunschweig, fondateur de l'Accademia Julia; ici, le prince est loué pour sa défense de la libre pensée, ce qui avait permis au philosophe italien de trouver accueil chez l'Université d'Helmsted.

serpents. Ces derniers figurent les fausses opinions envers Dieu que l'Église utilise afin de répandre l'ignorance et la méchanceté; ainsi Bruno se sert de la figure de l'hérésie pour attaquer justement celui qui devrait déterminer si une idée est pertinente ou pas à cette catégorie.

Encore une fois, la dénonce morale est le noeud du discours du philosophe, pour lequel la présomption de vérité dissimule la volonté effective de contrôle des idées, ce qu'il considère praxis chez l'Église; mais le sens de Méduse reste toujours le même, encore une fois véhicule indispensable à la lisibilité d'un nouveau sens; seulement, il ne s'agit plus de cacher mais plutôt de *manifestar* le secret en exposant – à la manière de l'art – la vérité de la *honte* qui est la Gorgone, ici vraiment regardée en face.

***Gian Paolo Lomazzo, Della forma delle Muse. Méduse ou la merveille, Pégase ou la renommée***

Le bref essai *Della forma delle Muse*, qui avait été publié en 1591 avec dédicace à Ferdinando de' Medici, se montre comme un collage de citations assorties, qui vise – c'est l'idée d'Alessandra Ruffino<sup>218</sup> – à donner une 'philosophie de l'image'. À l'époque où l'image nécessite de la parole, la parole à son tour nécessite de l'image. En Lomazzo l'espace de la représentation, picturale comme littéraire, se donne entre les « ritratti pinti al naturale<sup>219</sup> » et une pratique de l'allégorie souvent à la limite de l'énigme.

Le musée de Lomazzo est nouveau parce qu'il est organisé non seulement sur la comparaison avec la Nature, mais aussi sur le concept d'imitation lié à l'*imaginatio*. En tant que sujet des arts universels, l'imagination représente l'accord des diverses facultés. Le musée des concepts de Lomazzo montre une forme de l'espace qui révèle sa vocation à *collectionner*, donc cette forme peut augmenter infiniment et, en effet, elle vise à se développer sans cesse.

Les métaphores de lumière d'empreinte néoplatonicienne, qui contournent les tortueux parcours du musée, confirment la position privilégiée de l'oeil, intérieur bien sûr, mais qui doit aussi nous rappeler le geste d'observer et d'admirer. Mais le *voir*, comme le dit très bien

---

<sup>218</sup> G.P. Lomazzo, *Della forma delle Muse*, a cura di Alessandra Ruffino; presentazione di Lucia Tongiorgi Tomasi, Trento : La Finestra, 2002.

<sup>219</sup> G.P. Lomazzo, *Grotteschi*, Milano : Ponzio, 1587, *A i lettori*, p. 24.

Giordano Bruno<sup>220</sup>, n'est ni beau ni mauvais, il est la lumière qui nous permet de voir le beau et le bon comme le mauvais et le laid.

Les mythographes utilisés par Lomazzo – parmi lesquels on rappelle Boccaccio et Gregorio Giraldi et Natale Conti aussi – voient l'importance de la mythologie dans le fait que les fables anciennes sont riches depuis toujours de sens cachés, qui seulement le savant peut y trouver.

La méthode de Lomazzo, par contre, est celle de l'encyclopédiste qui substitue à la présomption du modèle unique la recherche du modèle singulier, selon une attitude par rapport au monde qui conçoit la Nature dans sa dialectique entre chaos et ordre, en privilégiant toutefois le principe d'une variabilité illimitée.<sup>221</sup>

Le thème d'Apollon et des Muses est surtout une traduction de la dialectique de Lomazzo, tracée entre étude et nature, entre culture et inspiration.

Le primat de la peinture, instrument universel capable de représenter toutes les choses naturelles, artificielles et surnaturelles, était probablement renforcé par la confiance que l'art pictural instaure avec les éléments, pendant une époque où la magie était en train d'interroger la Nature grâce à l'application d'une méthode expérimentale, à la moitié entre la physique et la mystique.<sup>222</sup>

Le fait qu'il existe un motif amoureux à l'origine de la dissolution métamorphique comme de l'imitation, c'est notion non seulement de Ficino et de Bruno, mais aussi de Comanini qui,<sup>223</sup> par exemple, liait la réussite de l'œuvre d'art à la satisfaction d'un désir.

Vénus, figure de *l'amor Sapientiae*, est le début et la fin de l'œuvre, à elle on arrive peu à peu, avec successives fureurs, passages et unions indéfinies. Montaigne (Essais, III,II) disait à ce

---

<sup>220</sup> G. Bruno, *Degli eroici furori*, in *Dialoghi filosofici italiani*, a cura di M. Ciliberto, Milano : Mondadori, 2000, I, IV, p. 828.

<sup>221</sup> A. Lugli, *Arte e Meraviglia: Antico, Novecento, Contemporaneo*, in *Wunderkammer*, Edizioni La Biennale di Venezia, Electa 1986, p. 11.

<sup>222</sup> E. Garin, *Medioevo e Rinascimento*, Bari : Laterza, 1996<sup>3</sup>.

<sup>223</sup> Gregorio Comanini, *Il Figino. Overo del fine della pittura. Ove, quistionandosi se'l fine della pittura sia l'utile overo il diletto, si tratta dell'uso di quella nel Cristianesimo e si mostra qual sia imitator più perfetto e che più si diletti, il pittore overo il poeta*. In Mantova, per Francesco Osanna stampator ducale, 1591. In *Trattati d'arte del Cinquecento* a cura di P. Barocchi, III, Bari 1962, [pp. 237–379].

propos : «Je ne peint pas déjà l'être ; je peint le passage».

L'intention de Lomazzo, c'est-à-dire le fait de produire un' œuvre très utile aux peintres et aux sculpteurs, en la liant tout de suit aux auteurs grecs et latins, sources jugées indispensables, fait surgir quelques doutes, quand même ; en effet, les explications des sens des dieux anciens paraissent descendre vraiment au fond des interprétations théoriques, jusqu'à obtenir des résultats très proche de l'hermétisme.

Pourtant, là où il s'agit de la symbolique méduséenne, il garde un éventail de sens plutôt traditionnel, qu'il rappelle brièvement à propos de la naissance de la source du mont Hélicon, jaillie grâce au coup de sabot de Pégase:

*L'allegoria del Pegaso nato del sangue di Medusa inferisce che la virtù, troncando il terrore, partorisce fama; perciòché il capo di Medusa dinota terrore e maraviglia e 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'azioni gloriose, argomento, e materia di scrivere a' Poeti; e 'l destrier alato significa la fama, e la velocità sua.<sup>224</sup>*

Lomazzo n'insiste point sur la terreur et la merveille qui la tête de Méduse signifie, car il s'agit désormais d'une notion célèbre et indiscutable; toutefois la terreur qu'elle personnifie est coupée par la vertu, qui est Persée.

Et, en étant donné que la vertu est Persée, il s'agira de la vertu héroïque en particulier, qui fait *courir* la renommée grâce à ses gestes; le sabot de Pégase fait donc jaillir la source de la matière poétique, la narration des faits glorieux et merveilleux. Assez problématique c'est plutôt la merveille, qui n'a pas une connotation négative, mais au contraire elle est souvent matière elle-même de narration poétique.

En effet, si avant la décollation Méduse était la terreur, c'est après sa mort qu'elle, sous forme de fétiche, devient symbole de la Terreur mais aussi de la Merveille. Donc, la mort lui ajoute cette connotation de 'miracle' qui l'éloigne du nombre des monstres traditionnels (voir la Chimère) pour se transformer en objet de *stupeur* et de narration poétique. D'ailleurs, on a vu plusieurs fois que la renommée qui est Pégase a été attribuée indifféremment à la vie de Mé-

---

<sup>224</sup> **Trad:** *L'allégorie du Pégase, né du sang de Méduse, signifie que la vertu, en décollant la terreur, accouche de la renommée ; parce que le chef de Méduse signifie la terreur et la merveille et la renommée, dès qu'elle est née, s'en va en volant sur les bouches des gents, et elle fait jaillir la source de Parnasse, en étant les actions glorieuses sujet et matière d'écrire pour les Poètes ; et le palefroi ailé signifie la renommée et sa vitesse».*



duse comme à l'entreprise du héros.

Peut-être que la définition, acceptée dans son intégralité comme on la trouve expliquée chez les mythographes, n'avait pas besoin d'une explication ultérieure, mais la nouvelle perspective de Lomazzo souligne assez nettement la différence entre les deux phases de l'existence de Méduse qui, non pas seulement monstre, mais surtout en tant que *miracle* et *merveille* peut être la mère de la renommée ailée.

### ***La Méduse ou la tyrannie. Histoire d'une bataille bien conduite***

Francis Bacon, dans la préface à *la Sagesse des Anciens*, admit avec le maximum d'honnêteté et de franchise que l'attitude la plus répandue depuis l'antiquité est celle de lire les fables de poètes sous des filtres qui les plient aux plus fantastiques interprétations, ce qui a eu l'effet de superposer à la lettre des sens qui n'ont jamais été pensés. Et que cela aurait pu être un facile exercice mentaux pour lui-même, afin de susciter le propre comme le plaisir d'autrui.

En outre, il souligne comment la matière de cette fables ait été utilisée et déformée, pour obtenir une plus grande importance et renommée à les plus différentes idées et opinions, et cela depuis toujours. Mais, si on dépouille la *religion* (ainsi s'exprime Bacon) des ces sottises allégoriques, on trouve enfin la valeur des paraboles, bien que cette opération pourrait être profane et hardie, car les voiles et les ombres sont le territoire intermédiaire où le monde humain et celui divin se touchent.

En se référant à la partie suivante<sup>225</sup> de la préface de Bacon, Michele Marchetto explique comme il faut entendre le *sens réel* des 'fables anciennes' selon le philosophe, comme du *voile* qui sépare les mystères de l'antiquité de celui qui est survécu grâce à la tradition qui s'est développée pendant les siècles suivants:

*Bacone crede che «in non poche favole dei poeti antichi si nasconda fin dall'origine un senso misterioso e allegorico», il che sarebbe confermato da tre «segni» fondamentali: la conformità della struttura e dei nomi delle favole a ciò che esse intendono significare; l'assurdità dei loro racconti, così inverosimili da indurci a pensare che siano stati inventati per altri scopi; il fatto che le favole «sono state tramandate e riferite in quanto credute e accettate già da prima, non*

---

<sup>225</sup> Voir les paragraphes 626-628 de la Préface en Francesco Bacone, *Sapienza degli antichi*, Milano : Bompiani, 2000.

*inventate e presentate per la prima volta» da coloro che, come Omero ed Esiodo, le resero celebri attingendo ad un patrimonio comune di verità nel quale ognuno inserì elementi ornamentali di proprio gusto.*<sup>226</sup>

Bref, les fables des anciens sont tellement absurdes que, si les objets de leurs récits ont été transmis jusqu'à la modernité, il faut qu'elles aient un sens mystérieux à dévoiler. Ces fables donc «non sono invenzioni del tempo né degli stessi poeti, ma quasi sacre reliquie e tenui sospiri di età migliori, che dalle tradizioni delle nazioni più antiche erano giunte alle trombes e ai flauti dei Greci».<sup>227</sup> Le caractère sacré du mythe ancien fait qu'il n'appartient à personne, mais plutôt à tous, et ses trésors – et il y en a beaucoup – c'est la tâche du savant les trouver, car le mythe est né évidemment pour apprendre et non pas pour cacher.

C'est pour cela que, fasciné par les implications d'un si grand savoir caché, Francis Bacon les utilise pour montrer ses raisons politiques, en ligne avec la pensée anticonformiste de Machiavelli, qui avait ainsi fortement touché la mentalité anglaise de l'époque.

Mais pour rester entre les limites de notre discours, on voit maintenant dans le détail comment le philosophe anglais interprète la fable de Persée, qui décolle Méduse.

*Perseus traditur fuisse à Pallade missus ad obtruncandam Medusam, quae populis plurimis ad Occidentem in extremis Hiberiae partibus maximae calamitati fuit. Monstrum enim hoc tam dirum atque horrendum fuit, ut aspectu solo homines in saxa verteret. Erat autem e Gorgonibus una ac sola Mortalis Medusa; cum passivae reliquae non essent.*<sup>228</sup>

---

<sup>226</sup> Michele Marchetto, saggio introduttivo a Francesco Bacone, *Sapienza degli antichi*, Milano : Bompiani, 2000, p. 26. **Trad:** Bacon croit que «en non peu de fables des poètes anciens se cache, depuis leur origine, un sens mystérieux et allégorique», chose qui serait confirmée par trois signes fondamentaux: la conformité de la structure et des noms des fables à ce qu'elles veulent signifier; l'absurdité de leurs récits, tellement invraisemblables qu'ils font penser qu'ils aient été inventés pour des autres buts; le fait que les fables «ont été transmises et relatées parce qu'elles ont été crues et acceptées déjà auparavant, et non pas inventées et présentées pour la première fois» par ceux qui, comme Homère et Hésiode, les ont faites devenir célèbres en puisant à un patrimoine commun de vérités dans lequel chacun a ajouté des éléments ornementaux de son propre goût.

<sup>227</sup> Ibidem, p. 26. **Trad:** Elles ne sont pas des inventions du temps ni des poètes eux-même, mais presque des reliques sacrées et des ténus soupirs d'âges meilleures, qui des traditions des nations les plus anciennes étaient parvenues aux trombes et aux flûtes des Grecs.

<sup>228</sup> **Francis Bacon, De Sapientia Veterum, VII. Perseus, sive bellum.** Traduction par J.-A.-C. Buchon de Francis Bacon, *La sagesse des Anciens, en Œuvres philosophiques, morales et politiques de François Bacon, avec une notice biographique par J.-A.-C. Buchon*, imprimé par C. Delagrave, Paris, 1880.

**Second exemple de la philosophie selon les paraboles antiques, eu politique. De la guerre, figurée par la fable de Persée.** La fable rapporte que Persée, étant né en Orient, fut envoyé par Pallas pour couper la tête de Méduse, vrai fléau pour un grand nombre de peuples situés à l'Occident et vers les extrémités de l'Ibérie. Ce monstre, d'ailleurs cruel et barbare, avait de plus un air féroce et si terrible qu'à son seul aspect les hommes étaient changés en pierre. Méduse était une des Gorgones, mais la seule d'entre elles qui fût mortelle, les autres n'étant

Comme est tradition, Pallas envie Persée à décoller Méduse, parce qu'elle était un vrai fléau pour la population de l'Ibérie, car elle pétrifiait les gens à cause de son aspect horrible. Mais c'est ce qui intéresse Bacon surtout la mortalité de Méduse, lorsque ses sœurs étaient au contraire immortelles. Il narre aussi des trois cadeaux spéciaux qui permettraient à Persée de vaincre Méduse et après du rencontre du héros avec les Grées. Le moment de la décollation est enfin narré en ces termes : «Neque tamen aspectui ejus (si evigilaret) se committere audebat; sed cervicem reflexa, in speculum Palladis inspiciens, atque hoc modo ictus dirigens, caput ei abscidit».<sup>229</sup> Le bouclier est le miroir du héros où, en détournant la tête, il peut voir sans péril le visage de Méduse et ainsi la décoller.

La narration du mythe ne diffère point de la tradition la plus répandue et Bacon souligne de façon précise chaque passage de l'histoire. Il rappelle aussi la naissance de Pégase et, pour conclure, il souligne que le pouvoir pétrifiant de la Gorgone ne s'affaiblit en rien après sa mort: *Caput autem abscissum Perseus in scutum Palladis inseruit, cui etiamnum sua mansit vis, ut ad ejus intuitum omnes ceu attoniti aut siderati obrigerent.*<sup>230</sup>

Mais qu'est ce que la raison de cette narration, enfin? Selon Bacon, il s'agit d'un conseil pour entreprendre une guerre juste, sous les meilleures auspices et avec les meilleurs conseils:

*Fabula de belligerandi ratione et prudentia conficta videtur. Atque in ipsa de bello suscipiendo et de genere belli eligendo deliberatione, tria proponit praecepta sana et gravia, tanquam ex consilio Palladis.*<sup>231</sup>

La fable paraît suggérer que Pallas elle seule devrait conseiller la guerre, car ce dernier doit être fondée sur des motifs solides. Mais le sens de Méduse, en tout cela, c'est quoi?

La Gorgone signifie d'abord une juste cause de guerre, en étant symbole de la tyrannie, qu'on nullement passives.

<sup>229</sup> **Traduction par J.Bouchon:** Il la trouva endormie; cependant il n'osa s'exposer à ses regards directs, craignant que par hasard elle ne s'éveillât. Mais tournant la tête et fixant la vue sur le miroir de Pallas, pour diriger ses coups par ce moyen, il coupa la tête à Méduse.

<sup>230</sup> **Traduction:** Or, cette tête ainsi coupée, il la plaça sur le bouclier de Pallas; et ce visage, même après la mort, conserva sa force au point que tous ceux qui y portaient la vue devenaient raides d'étonnement et comme paralysés.

<sup>231</sup> **Traduction:** Cette fable paraît avoir pour objet la manière de faire la guerre avec prudence. Tout homme qui entreprend une guerre doit y être envoyé par Pallas, et non par Vénus, comme le furent tous ceux qui allèrent à la guerre de Troie, ou par quelque autre motif aussi frivole; car tout dessein de cette nature doit être fondé sur des motifs solides. Puis cette fable nous donne trois préceptes très sages et très importants sur le choix de l'espèce de guerre qu'on doit faire.

doit absolument vaincre:

*Nulla autem belli causa magis pia sit, quam debellatio tyrannidis, sub qua populus succumbit et prosternitur sine animis et vigore, tanquam sub aspectu Medusae.*<sup>232</sup>

Il s'agit d'un propos pieux, non seulement juste, celui de la vaincre, puisqu'elle pétrifie les peuples en les privant de la vivacité d'esprit et de la vigueur. En outre, il faut considérer que Méduse était mortelle, parmi deux soeurs immortelles; celles-ci aussi signifient autant des causes de guerre, mais il aurait été absurde entreprendre bataille avec elles, parce qu'elles sont invincibles:

*Tertio, prudenter additur, quod cum tres Gorgones fuerint (per quas Bella repraesentatur), Perseus illam delegerit quae fuerit mortalis: hoc est, bellum ejus conditionis quod confici et ad exitum perducere posset; nec vastas aut infinitas spes persecutus est.*<sup>233</sup>

Donc Méduse signifie une tyrannie très dangereuse et injuste, mais qui est possible vaincre, ainsi comme les Gorgones sont des entreprises trop au-dessous des humaines capacités. Pour ce qui concerne l'utilisation correcte des cadeaux divins, il faudra souligner en particulier le rôle du célèbre bouclier-miroir de Pallas:

*Etiam illa providentiae divisio [...] ingeniosa videtur, de scuto et speculo; neque enim ea providentia solum adhibenda est quae cavet instar scuti, sed illa altera per quam hostium vires et motus et consilia cernuntur, instar speculi Palladis.*<sup>234</sup>

Encore une fois la clairvoyance qui signifie le miroir de Pallas reste la meilleure parmi les armes à disposition du prince sage; la connaissance des ennemis est en effet beaucoup plus efficace que l'épée, pour vaincre une guerre ainsi dangereuse, qui la fable conseille d'entreprendre en mesurant l'impétuosité avec la certitude de garder sa propre sécurité:

*In ea Medusam dormientem invenit. Prudens enim belli susceptor semper fere hostem assequitur*

---

<sup>232</sup>**Traduction:** Or, de toutes les causes de guerre, la plus favorable est celle des guerres entreprises pour combattre la tyrannie sous laquelle un peuple est écrasé et languit sans force et sans courage, comme à l'aspect de Méduse.

<sup>233</sup>**Traduction:** Le troisième point, c'est qu'avant de se résoudre à la guerre il faut bien mesurer ses propres forces et bien considérer si cette guerre est de telle nature qu'on puisse espérer la conduire heureusement à sa fin, de peur d'embrasser de trop vastes projets et de se repaître d'éternelles espérances. Car c'est avec prudence que Persée, parmi les Gorgones, s'adressa à celle qui de sa nature était mortelle et se garda bien de tenter l'impossible.

<sup>234</sup>**Traduction:** Et il n'importe pas moins de découvrir les desseins des ennemis que de cacher les siens. C'est pourquoi, [...] il faut joindre le miroir de Pallas, lequel sert à découvrir les forces des ennemis, leur disette, leurs secrets partisans, les dissensions, les factions qui règnent parmi eux, leurs marches, en un mot, leurs desseins. Or, comme il entre tant de hasard dans la guerre qu'il ne faut faire trop de fond ni sur son adresse à cacher ses propres desseins ou à découvrir ceux de l'ennemi, ni sur la célérité même, il faut donc avant tout prendre le bouclier de Pallas, c'est-à-dire celui de la prévoyance, afin de laisser le moins possible à la fortune.

*imparatum et securitati propiorem. Atque nunc tandem speculo Palladis opus est;*<sup>235</sup>

Le miroir, en effet, où il faut observer l'ennemi, sert à restreindre la peur qu'on éprouve au moment décisif de la bataille, et cela est signifié par le regard détourné.

La bataille bien conduite a deux résultats, le premier desquels est la naissance de Pégase (ou la renommé): «A bello perfecto sequuntur effecta duo: primum Pegasi illa generatio et exuscitatio, quae satis evidenter Famam denotat,<sup>236</sup> quae per omnia volat et victoriam celebrat».<sup>237</sup>

Le deuxième résultat concerne le rajout de la tête de Méduse au bouclier du vainqueur: «secundum, gestatio capitis Medusae in scuto; siquidem nullum praesidii genus huic ob praestantiam comparari possit. Unicum enim facinus insigne et memorabile feliciter gestum et perpetratum, omnes inimicorum motus cohibet, atque malevolentiam ipsam stupidam reddit».<sup>238</sup>

Si le sens de la naissance de Pégase est gardé tel quel on a vu jusque là, l'importance d'exhiber la tête de Méduse sur le bouclier est ici mieux explicitée, comme enseigne d'une mémorable victoire qui empêche la réaction de l'ennemi comme la naissance des malveillances.

## ***Méduse et les images. Interprétations visuelles du prohibé***

### ***La symbolique de Méduse chez Cesare Ripa***

D'abord il faut considérer la façon à entendre le rôle des récits mythes par rapport aux images qui les représentent, selon la pensée que Cesare Ripa exprime dans l'introduction à son

<sup>235</sup>**Traduction:** *Mais, après avoir fait tous ses préparatifs pour la guerre, il faut, à l'exemple de Persée tâcher de trouver Méduse endormie, car tout prudent capitaine n'attaque jamais l'ennemi que lorsque celui-ci ne s'y attend pas et qu'il est dans la plus grande sécurité; enfin, quand il est question d'agir et d'attaquer, il faut jeter les yeux sur le miroir de Pallas.*

<sup>236</sup> Voir à ce propos *La symbolique de Méduse chez Cesare Ripa*, Chapitre I, p. 101 et suivantes.

<sup>237</sup>**Traduction:** *La guerre une fois achevée et la victoire une fois remportée, deux effets s'ensuivent, savoir : d'abord celle génération de Pégase et sa faculté de voler, laquelle désigne assez clairement la renommée qui vole en tous lieux, célèbre la victoire et rend le reste de la guerre plus facile et les événements plus conformes à nos vœux ;*

<sup>238</sup>**Traduction:** *en second lieu cet avantage qu'il eut de porter la tête de Méduse sur son bouclier, car il n'est point d'avantage comparable à celui-là. Il suffit en effet d'un seul exploit brillant, mémorable et heureusement exécuté, pour emporter tout le reste ; il raidit en quelque manière les membres des ennemis et les rend comme paralytiques.*

*Iconologia*, le recueil d'emblèmes le plus célèbre de la fin du XVI<sup>e</sup> siècle. La lettre aux lecteur qui introduit l'oeuvre est très intéressante par rapport aux sens que les images doivent véhiculer et aussi par rapport à la façon de lire ces images 'au sens caché', inventées par les anciens:

### **Proemio a' lettori**<sup>239</sup>

*Le Imagini fatte per significare una diversa cosa da quella, che si vede con l'occhio, non hanno altra più certa, né più universale regola, che l'imitazione delle memorie, che si trovano ne' Libri, nelle Medaglie, e ne' Marmi intagliate per industria de' Latini, et Greci, ò di quei più antichi, che furono inventori di questo artificio*<sup>240</sup>. [...]

On voit donc qu'on doit aux anciens l'artifice des images qui signifient «une chose différente par rapport à ce qu'on peut voir». La traduction de *l'Iconologie* par Jean Baudouin<sup>241</sup> ne montre point des différences significatives à ce propos, bien qu'il ait plusieurs fois modifié l'oeuvre de Ripa, là où il retenait cela opportune. Donc, on peut penser que le principe inspirateur de l'oeuvre ait été partagé – au moins dans ses traits fondamentaux – par Baudouin, auteur de la moitié du XVII<sup>e</sup> siècle. Cela établi, au moins comme hypothèse, il faut poursuivre dans la lecture du discours introductif, qui montre des idées plutôt surprenantes par rapport à la diffusion du savoir:

*Nel primo modo furono trattate da molti antichi fingendo l'Imagini delle Deità, le quali non sono altro, che veli, ò vestimenti da tenere ricoperta quella parte di filosofia, che riguarda la generazione, et la corrottione delle cose naturali [...] acciocché non egualmente i dotti, et gl'ignoranti potessero intendere, et penetrare le cagioni delle cose, se le andavano copertamente comunicando frà se stessi, et copertamente ancora per mezzo di quest'imagini le lasciavano à Posterì, che dovevano a gl'altri essere superiori di dignità, et di sapienza*<sup>242</sup>.

<sup>239</sup> **Cesare Ripa, *Iconologia***. Overo descrizione di diverse imagini cavate dall'antichità, e di propria invention, with an introduction by Erna Mandowsky, Hildesheim- Zürich- New York: G.O.V, 1984. Terza edizione per i tipi di Lepido Facij in Roma, 1603. Terza edizione ampliata con aggiunta di immagini.

<sup>240</sup> **Traduction par J.Baudoin** : *Les Images que l'esprit invente, et qui par les choses qu'elles signifient, sont les symboles de nos pensées, n'ont point de règle plus assurée, ni plus universelle qu'une vraie imitation des mémoires de l'Antiquité, qui par le soin des Latins et des Grecs se trouvent écrits dans leurs livres, ou gravez sur les médailles ou sur les marbres.* [...]

<sup>241</sup> **L'Iconologie** de Ripa par Jean Baudouin [*De Cesare Ripa: Iconologie, ou Explication nouvelle de plusieurs images, emblèmes et autres figures hiéroglyphiques des vertus, des vices, des arts, des sciences et des passions humaines 1644*] a été rééditée posthume en 1698 sous le titre de: *Iconologie, ou la Science des emblèmes, devises, etc., qui apprend à les appliquer, dessiner et inventer... augmentée d'un grand nombre de figures avec des moralités, tirées la plupart de César Ripa*. En effet, il y a plusieurs interventions sur le texte de base, des ajoutés mais aussi des fautes et des modifications significatives; en outre les illustrations sont beaucoup plus simples et proche de vrais symboles par rapport à celles de l'édition italienne.

<sup>242</sup> **Traduction** : *Les Images que l'esprit invente, et qui par les choses qu'elles signifient, sont les symboles de nos*

Les images sont toujours des 'voiles' destinés à cacher des hauts concepts, mais non pas pour mieux illustrer concrètement des idées difficiles à comprendre, quand plutôt afin de protéger le vrai savoir des regards des non-adeptes. Dans une perspective élitiste du savoir, les savants anciens auraient jugés les descendants de plus haut savoir d'eux-même aussi, et donc capables de lire au-dessous des images symboliques.

Sans aller plus loin, le climat néoplatonicien devait avoir eu une sensible influence sur les mythographes aussi, qui comme Ripa étaient responsables de la correcte lisibilité des oeuvres d'art, comme de la symbolique littéraire.

Le résultat le plus remarquable de cette opération est la multiplication des sens auprès de la symbolique traditionnelle, et on voit en particulier que le visage de Méduse se superpose en plusieurs cas à d'autres symboles de la même valeur, qui nécessitent d'une complexe explication de plus en plus détachée de l'image qu'ils devraient illustrer.

Il y a donc un éventail d'images et de sens dans l'oeuvre de Ripa liés par différents aspects à la symbolique de Méduse; le choix, très intéressant, amplifie de quelque façon les sens attribués à la Gorgone mais il faut souligner qu'il garde substantiellement les caractéristiques qui depuis toujours appartiennent à la Méduse ancienne.

- ***Méduse, le feu et la colère***

Le premier exemple appartient à la série de la Fureur; parmi un choix assez varié, la Fureur peut avoir aussi le visage de Méduse, mais les autres variantes sont vraiment remarquables. Le contexte est toujours celui de la bataille et la Fureur est une force aveugle, armée de la cuirasse et du bouclier à la tête de lion; elle rappelle le héros ancien dans la fureur de la

---

*pensées, n'ont point de règle plus assurée, ni plus universelle qu'une vraie imitation des mémoires de l'Antiquité, qui par le soin des Latins et des Grecs se trouvent écrits dans leurs livres, ou gravés sur les médailles ou sur les marbres. [...] Cette première sorte d'images a été familière aux Anciens, comme il se remarque par les diverses peintures qu'ils ont feintes en faveur de leurs dieux; qui ne sont à proprement parler que des voiles ou des vêtements propres à couvrir cette partie de la philosophie, qui regarde ou la génération des choses naturelles, ou leur corruption, [...] afin que les ignorants et les doctes pussent comprendre d'une différente manière, et qu'ils ne pénétrassent également dans les secrets de la nature.*

bataille, la Méduse-Mars, extrême métamorphose du guerrier.

Mais il y a aussi l'aspect de la folie dans la Fureur; voilà pourquoi Ripa conseille aussi aux peintres de montrer la Fureur liée par les chaînes (de la raison):

*Huomo horribile, con capelli rabuffati, porti nella man destra una gran torce accesa, & nella sinistra la testa di Medusa*<sup>243</sup>.

La version française de l'*Iconologie* (de la moitié du XVII<sup>e</sup> siècle), montre une image pareil de la Fureur, mais avec l'ajoute de détails ultérieurs à propos de la symbolique de l'aspic, jugé le pire des serpents et donc parfait substitut de la Gorgone, car il donne la mort et, en la donnant, il meurt:

*Il y en a d'autres qui lui font tenir de la main droite une grande Torche allumée, et de la gauche la tête de Méduse, ou même un Aspic, à cause qu'il n'est point de Fureur, si grande soit-elle, qui se puisse comparer à celle de ce Serpent, qui fait mourir de sa morsure celui qui le touche, et meurt lui-même aussi-tôt.*

Mais le sens du visage de Méduse, et aussi son aspect, résulte lié à son tour à la représentation du lion; en effet, les images liées à la symbolique de la Gorgone sont souvent partagées par le lion, quant au sens. Cet animal est un ultérieur substitut en ce qui concerne le sens de la colère, pour exemple, comme on peut voir ci-dessous:

#### COLLERICO PER IL FUOCO



*Gli si dipinge il leone à canto, per dimostrare la fierezza, et animosità dell'animo nascente dalla già detta cagione. Oltre di ciò mettevansi questo animale per essere il Colerico simile à l'iracondo leone, del quale così scrisse l'Alciato ne i suoi leone, del quale così scrisse l'Alciato ne i suoi Emblemi.*

*«Alceam veteres caudam dixere leonis  
Luthea cum surgit bilis crudescere, et atro  
Qua stimulante iras concipit, ille graves,  
Felle dolor furias excitat indomitas».*

*Denota anco il leone esser il colerico di natura magnanima, et liberale, anzi che passando li termini, diviene prodigo*<sup>244</sup> [...]

<sup>243</sup> Trad: Homme horrible, aux cheveux ébouriffés. Il tient une grosse torche allumée de la main droite, et de la main gauche la tête de Méduse.



Le colérique est donc toujours à la limite de ses passions: ainsi, il tombe souvent dans les excès, comme le rappelle le lion d'un côté et le miroir avec l'image du feu de l'autre côté.

Baudouin, à son tour, ajoute des autres niveaux de signification à se propos, et superpose le Lion, en la pire de ses manifestation de fureur, au serpent:

### ***Fureur indomptable.***

*Pour la donner à connaître par ses effets on peint un Guerrier armé d'une forte Cuirasse, portant [...] en la (main) gauche un Écu, où se voit gravé un Lion, qui de colère et de rage qu'il a démembré ses propres Faons. Car cet animal a toujours été le symbole d'une fureur indomptable [...] A quoi on peut ajouter aussi la figure d'un Serpent, qui dans les Saintes Lettres est tenu pour implacable en sa fureur, lors qu'il darde ses trois langues.*

Ces représentations du Lion furieux et du Serpent, gravés au centre d'un bouclier, sont associés aussi à l'image du *gorgoneion*, qui apparaît souvent au centre des boucliers et des pectorales d'armure, notamment pendant la Renaissance.

- ***Méduse, le Lion et la Raison***

Dans les représentations de la Raison aussi, que Ripa décrit comme une Minerve victorieuse, avec les symboles de la victoire et de la pureté que la connaissance possède, on retrouve la symbolique du lion; toutefois, en étant plusieurs les façons de représenter la Raison, il faudra



analyser trois cas en particulier, liées par certains aspects à nos sujet.

Le premier cas qui nous intéresse, montre la Raison (le seconde exemple qui propose Ripa) comme une jeune fille, armée, au lion à la bride:

*Una giovane, armata, con la corona dell'oro in capo, et le braccia ignude, nella destra mano tenga una spada, et con la sinistra un freno, col quale affrena un Leone, sarà cinta d'una candida benda, dipinta tutta con notte*

<sup>244</sup> **Traduction: LE COLERIQUE POUR LE FEU**

*Son visage est effroyable et furieux, à cause que la colère, comme dit Ovide, produit ordinairement ces effets*

*«Le visage est enflé par elle, / Les veines noircissent de sang, / Le feu rougit dans sa prunelle, / La bile lui pique le flanc». [...] Quant au Lion qui le suit, il est mis ici pour un Symbole de la colère, vu que selon Alciat,*

*Ce Roi des Animaux, quand quelqu'un le dépite, «Bat ses flancs de sa queue, et lui-même s'irrite».*

*Par le Lion néanmoins il est démontré que les hommes de complexion colérique ont je ne sais quoi de magnanime et de si généreux, qu'à force de l'être ils en deviennent souvent prodigues.*

d'Aritmetica. [...]

Il freno in bocca al Leone, ci nota il senso soggiogato, et sottomesso ad essa, il quale per sè stesso, è ferocissimo, et indomito<sup>245</sup>.

La jeune guerrière garde le Lion, le 'sentiment' subjugué, qui sans elle, serait très féroce et indomptable; en outre, le bras qui porte le frein est le *gauche*, le côté destiné à l'irrationnel et à garder la prise sur la tête de la Gorgone.

Le cas suivant décrit encore une fois une jeune fille, sans illustration, cette fois armée par un épieu, qui embrasse un arbre de laurier; il y a aussi une tête de Méduse sur un bouclier, suspendu au rameau de l'arbre:

RAGIONE

Una Giovane, vestita del color celeste, con clamidetta d'oro, nella destra mano tiene un'hasta, abbracciando un alloro con la sinistra; dal quale penda uno Scudo con la testa di Medusa dipinta nel mezzo d'esso; [...] Et perché l'hasta significa l'imperio ci dà ad intendere la ragione essere la Regina, che comanda in tutto il regno della compostura dell'huomo.<sup>246</sup>

La raison est donc reine des moeurs de l'homme; mais il faut attendre quelque peu pour



Le gorgoneion sur l'armure de Domitien.  
I<sup>er</sup> siècle. Musée du Louvre, Paris.

comprendre le sens de la tête de Méduse dans cette image:

L'Arbore dell'alloro con la testa di Medusa pendere, da esso, dimostra la vittoria, che ha la ragione de gli inimici contrarii alla virtù, quale gli rende stupidi, come la testa di Medusa, che faceva restare medesimamente stupidi quelli, che la guardavano, et leggiamo che Domitiano Imperatore la portava sempre scolpita nell'armature, et nel sigillo, à fine di mostrarsi vittorioso. [...] La fiamma, mostra, che è proprietà della Ragione inalzarsi verso il Cielo, et di farsi simile a Dio, dal quale deriva la nostra nobiltà.<sup>247</sup>

<sup>245</sup> **Traduction :** Cette jeune Fille armée à peu près comme la Déesse Pallas, représente la Raison; elle a sur son heaume une riche couronne d'or, en la main droite une Epée nue, en la gauche un Lion, à qui elle a mis un frein, et devant son estomac une manière de plastron, semé de notes d'Arithmétique. [...]Le frein dont elle arrête le Lion, signifie l'Empire qu'elle a sur les passions, qui sont naturellement farouches, et indomptables

<sup>246</sup> **Traduction: Raison.** Une jeune fille, habillée de bleu céleste, avec une courte chlamyde d'or, porte un épieu en la main droite, pendant qu'elle étirent un arbre de laurier avec la main gauche; de cet arbre doit être suspendu un bouclier peint au milieu avec la tête de Méduse; [...] Et, établi que l'épieu signifie le commandement, celui-ci nous donne à entendre que la raison est la Reine, qui commande en tout le royaume des attitudes de l'homme.

La tête de Méduse est donc la proie suprême de la Raison, en résumant en soi tout ce qui est contraire à la vertu; son visage lui-même est condamné à l'immobilité stupide de ses victimes et l'empereur Domitien montrait avec elle sa victoire sur le pire des ennemis, c'est-à-dire la partie passionnelle de soi. Quant à la flamme sur la tête de la jeune guerrière, elle est symbole ultérieure de son essence de lumière céleste, opposé au noir infernal de la Gorgone.

Le dernier exemple pour ce qui concerne la représentation de la Raison nous montre à nouveau le lion dompté, mais avec une connotation plus vaste, à sous-tendre la volonté des gens maîtrisée par ceux qui la gouvernent:

### *Ragione di Stato*

*Terrà la sinistra mano appoggiata sopra la testa d'un Leone.[...]*

*Gli si mette à canto il Leone, per esser di natura simile à quelli, che per ragion di stato cercano esser di continuo superiori a tutti gli altri, come anco per dinotare la vigilante custodia, che si deve havere con fortezza, per conservazione del suo stato<sup>248</sup>.*



Non seulement dompter, mais aussi partager les qualités du lion; ainsi la Raison d'État (en rappelant les qualités du prince de Machiavelli) fait du contrôle de la force la démonstration de sa supériorité, ainsi comme Domitien à l'égide méduséenne.

- **Méduse, Minerve et le Savant**

<sup>247</sup> **Trad:** L'arbre du laurier, à la tête de Méduse accrochée, démontre la victoire de la raison envers les ennemis contraires à la vertu, comme elle les rend stupides, comme la tête de Méduse, qui faisait rester stupides de la même façon ceux qui la regardaient; on lit que l'empereur Domitien la portait toujours gravée sur les armures, et sur le scellé, afin de se montrer victorieux.[...] La flamme montre que c'est une qualité propre de la Raison le fait de se lever envers le Ciel, et de se rendre semblable à Dieu, duquel provient notre noblesse.

<sup>248</sup> **Traduction:** Elle a [...] une baguette en la main gauche, et la droite appuyée sur la tête d'un Lion. [...] Elle s'appuie sur un Lion, parce que par leurs maximes les Grands du Monde cherchent à assujettir les plus puissants, à l'imitation de cet impérieux animal, qui met tous les autres au dessous de lui; par où il est encore montré, que pour la conservation d'un État la vigilance doit être jointe à la force.

Voici maintenant un type de signification qui se réfère en particulier à l'iconographie ancienne, toujours relatée à Minerve comme point de départ pour toute symbolique méduséenne: il s'agit de la représentation de la Connaissance. Cette fois, la déesse garde son identité traditionnelle, armée du bouclier avec le *gorgoneion* et d'un épéon. Le rameau d'olive, présente dans l'image, symbolise la paix liée à la Connaissance:

### *Sapienza*

*È commune opinione che gli Antichi nell'immagine di Minerva con l'oliva appresso, volessero rappresentare la Sapienza, secondo il modo, che era conosciuta da essi, et però finsero, che fosse nata dalla testa di Giove, come cosa conosciuta per molto più perfetta, non sapendo errare in cosa alcuna, di quel che comporta la potenza dell'huomo*<sup>249</sup> [...]

La connaissance naît du cerveau de Jupiter parce qu'elle ne peut pas se tromper en aucune chose qui concerne la puissance humaine; quant à Méduse:

*Lo Scudo con la testa Medusa, dimostra che il Sapiente deve toncare tutti gli habiti cattivi da sè stesso, et dimostrarli, insegnando à gl'ignoranti, accioche li fuggano et che si emendino. L'oliva dimostra, che dalla sapienza nasce la pace interiore, et esteriore,*<sup>250</sup> [...]

Le bouclier à la tête de Méduse est la démonstration, encore une fois, de la victoire de l'homme sur soi même; le savant se charge de montrer l'horreur de ses mauvaises habitudes afin d'effrayer les ignares, de façon qu'ils repoussent à leur tour la pire partie de leur âme. Ce que le savant obtient, le fruit de sa victoire, c'est l'olive, symbole depuis toujours de paix et de réconciliation, d'abord avec soi même et aussi avec tout le monde.

- ***Méduse et la Terreur au visage de Lion***

Cet dernier exemple concerne la Terreur, domaine fondamental de Méduse; mais il y a une significative nouveauté dans cette image, car le visage de la Terreur est celui du lion; cet animal, présente dans des figurations alternatives des symboles qu'on a traité jusque là, avec sa tête ou sa figure, comme on a vu, est un élément qui recoure assez souvent dans l'iconologie

---

<sup>249</sup> **Trad: Connaissance.** C'est opinion commune que les Anciens voulaient représenter la Connaissance dans l'image de Minerve avec l'olive, selon le moyen par lequel ils la connaissaient. C'est pour cela qu'ils imaginèrent qu'elle était née de la tête de Jupiter, en tant que chose qu'ils comprenaient comme très parfaite, car elle ne pouvait se tromper en rien de ce qui concerne la puissance de l'homme.

<sup>250</sup> **Trad:** Le bouclier avec la tête de Méduse démontre que le Savant doit couper toutes les mauvaises habitudes de soi même, et les montrer, pour apprendre aux ignares, afin qu'ils les fuient et qu'ils s'amendent. L'olive démontre que de la connaissance naît la paix intérieure et extérieure.

où figure la gorgone:



#### TERRORE.

*Huomo con la testa di Leone, vestito di cangiante, tenendo in mano un flagello, perché par proprietà del Leone atterire chi lo riguarda, però gli Antichi usorno al terrore far la faccia di questo animale.*

*Il flagello, è indicio, che il terrore sforza gli animi, et gli guida à modo suo, et i colori ancora significano le varie passioni, alle quale impiega l'animo un' huomo, che dal terrore si lascia spaventare. Sono ancora queste le tre cagioni, che atteriscono gli huomini, cioè gli aspetti formidabili, i successi nocivi, et le subitanee mutationi delle cose; l'uno è nel viso, l'altro nella sferza; il terzo nella veste di cangiante. Pausania finge, che Marte per*

*commissione di Giove vada à suscitar guerra fra gl'Argivi, et i Thebani, et dice che pigliò lo spavento, et il terrore, et gli fece andare avanti, et lo disegna in parte, et in parte descrive gli effetti, che da lui vengono, et si è voltato in lingua nostra così. [...]*

*Il Terrore dipinto con la faccia di Leone, racconta Pausania, che si vedeva scolpito presso à gl'Elei nello Scudo d'Agamennone, ma che in molte altre occasione si dipingeva donna infuriata, et terribile, forse per memoria di Medusa, la testa della quale era da Domitiano portata inanzi al petto nell'armatura, per dar terrore, et spavento a chi lo mirava<sup>251</sup>.*

Ici, la tête de Lion a été superposé à l'image, très célèbre, du visage de Méduse sur le bouclier d'Agamemnon; c'est curieux que l'auteur raconte de l'habitude à représenter en alternative au lion une femme *furieuse* et terrible, peut-être en rappelant le pectoral de l'armure de Domitien. Voici donc comment le *gorgoneion* et ses effets, mêlés à ceux qui sont attribués traditionnellement au lion, signifient un ensemble plus complexe de sens où la terreur représente une incapacité à résister aux passions en présence de trois situations exceptionnelles: un aspect étrange et merveilleux, les succès nuisibles et les métamorphoses subites.

<sup>251</sup> **Trad:** Homme à la tête de Lion, habillé de changeant, qui porte un fouet en main, parce qu'il paraît qui soit propre au Lion terrifier celui qui le regarde; c'est pour cela que les Anciens représentaient habituellement la terreur avec le visage de cet animal. Le fouet est indice que la terreur force les esprits des hommes, et les conduit à sa manière; les couleurs signifient en outre les différentes passions, qui habitent l'esprit de l'homme qui se laisse épouvanter par la terreur. Il y a encore ces trois raisons, qui terrifient les hommes, c'est-à-dire les aspects formidables, les succès nuisibles et les mutations subites des choses; l'un est dans le visage, l'autre est dans le fouet et le troisième est dans le vêtement de changeant. Pausanias imagine que Mars, par ordre de Jupiter, aille à provoquer la guerre entre les Argiens et les Thébains, et il dit qu'il prit l'épouvante et la terreur et les fit aller devant, et il le dessinait en partie et en partie il décrit les effets qui viennent de lui et on l'a traduit comme ça[...]. La Terreur peinte avec le visage du Léon, raconte Pausanias, qu'on voyait souvent gravé auprès des Épiéens dans le Bouclier d'Agamemnon, mais qui en beaucoup d'autres cas a été peint comme une femme furieuse et terrible, peut-être en mémoire de Méduse, la tête de laquelle Domitien portait sur la poitrine de l'armure, pour susciter la terreur et l'effroi en celui qui le regardait.

La raison est complètement oubliée, le lion est libre de donner libre cours à sa fureur; le visage effrayant, figuré en lion, représente donc les passions hors de l'action du domaine de



soi qui, à son tour, est représenté par un lion à la bride d'un homme:

DOMINIO DI SE STESSO

*Huomo a sedere sopra un leone, che habbia il freno in bocca, et regga con una mano detto freno, et con l'altra punga esso leone con uno stimolo.*

*Il leone presso a gl'antichi Egittij, fu figurato per l'animo, et per la sua forza, però il Pierio Valeriano dice vederli in alcuni luoghi antichi un huomo figurato nel modo detto, per mostrare, che la ragione deve tenere il freno all'animo, ove troppo ardisca, et pungendo ove si mostri tardo, et sonnolento.<sup>252</sup>*

De la même façon que dans la représentation de la raison, le lion, figure de l'esprit selon les Egyptiens, doit être à la bride, si on veut signifier la lucidité de la pensée; ce type de représentation est très intéressante, surtout pour ce concerne l'intériorisation de la Méduse vue, notamment au XVII<sup>e</sup> siècle, comme image du côté irrationnel de l'âme.<sup>253</sup>

- ***Le côté léger de Méduse. Pégase où la Renommé***

Mais, si la Méduse-lionne est le côté irrationnel du moi (qui garde toutefois les meilleures qualités de la même façon que celles mauvaises), elle reste pourtant la mère de Pégase, qui garde le sens de renommé.

Ripa n'oublie pas donc, à côté des pires aspects de la gorgone, son fils le plus célèbre, Pégase. Le sens du cheval ailé est toujours la renommé, mais c'est plutôt significatif que soit Mercure,

<sup>252</sup> **Interprétation de Baudouin:** *Comme le Lion est le plus redoutable de tous les animaux, de même la passion qu'il représente étant le plus dangereux ennemi de l'homme il doit comme un Hercule faire toutes sortes d'efforts pour vaincre ce Monstre. Ce qui ne lui semblera pas impossible, s'ils considèrent que les Lions mêmes peuvent être domptés, ainsi qu'il est donné à connaître par cet Emblème*

<sup>253</sup> Le *Macbeth* de Shakespeare sera un exemple vraiment remarquable de ce sens de Méduse. Voir à ce propos *Inconceivable horreur et désir de connaître: la Méduse de Shakespeare*, Chapitre III, p. 289 et suivantes.

allié et frère de Minerve, à le retenir par les brides:



FAMA CHIARA NELLA MEDAGLIA DI ANTINOO.

*Una bellissima figura nuda d'un Mercurio con i talari a' piedi, et al capo, sopra il braccio sinistro tenghi con bella gratia un panno, et in mano il caduceo, et nella destra per lo freno un cavallo Pegaseo, che s'erga con i piedi in alto per volare.*

*La figura di Mercurio con i talari, et caduceo, significa la chiara fama percioche gl'antichi lo finsero nuntio di Giove, e per lui s'intende il parlare. cioè l'efficacia della voce, et del grido, che tutto si spande, et si diffonde.*

*I talari, et l'ale, che tiene in capo significano le parole veloci.*

*Il cavallo Pegaseo s'intende per la chiara fama di Antinoo velocemente portata, et sparta per*

*l'universo.*

*Il freno d'esso cavallo governato da Mercurio ci dinota, che la fama è portata dalle parole, et dalla voce, che suona dalle virtù degl'illustri fatti degl'huomini, et che tanto più, ò meno cotal fama perviene al mondo, quanto quella delle lingue, et dal parlare degl'huomini è accresciuta, et sparsa<sup>254</sup>.*

L'iconographie de ce Pégase est intéressante pour deux aspects en particulier: le premier c'est l'exigence de dompter le cheval (c'est-à-dire qu'il faut souligner le coté irrationnel de la bête qui, libre, n'hésiterait pas à s'enfuir en volant) et le seconde c'est – de nécessité – le fait de dédoubler un concept jusque là unitaire, pour souligner la divinité (et rationalité) de la parole par rapport à la force propulsive et dispersive qui sèmerait sans contrôle des voix indistinctes. Cette fois donc le frein dompte aussi le coté léger de la Gorgone, en soulignant ainsi sa provenance obscure.

<sup>254</sup> **Trad (introduction): L'illustre renommée sur la médaille d'Antinous.** Une très belle figure nue d'un Mercure aux talonnières aux pieds, sur la tête, et sur le bras gauche en tenant gracieusement un tissu et de la main un caducée, et de la droite un cheval Pégase, qui semble prendre son vol en haut

**Traduction de J.Baudouin (paragraphes suivants):** Cette Image de Mercure avec son Caducée, et ses talonnières marque la glorieuse renommée parce que ce dieu, que les anciens appelaient courrier de Jupiter, excellait en l'art de faire des messages, et de parler agréablement, avec un ton de voix si retentissant qu'il se faisait ouïr par tout.«Les ailerons de sa tête et ses talonnières sont les symboles de la promptitude des paroles. Par le cheval Pégase s'entend l'illustre renommée d'Antinous, semée par tout le monde. Et par le frein de ce même cheval que Mercure mène en la main, il est montré que par le moyen des paroles et de lavoix, les faits mémorables des plus grands hommes sont épandus par toute la Terre».

- **Les ajoutes de Baudouin. L'hérésie et le Péché<sup>255</sup>**

Les figures de l'hérésie et du péché ne sont pas comprises dans le discours de Ripa, comme elles sont décrites par Baudouin. Toutefois, en certaines leurs caractéristiques elles sont vraiment très liées à l'iconographie méduséenne, et on voit que les artistes et les poètes n'hésitent pas à superposer la figure de Méduse à l'image du Péché, bien qu'elle ne soit complètement au dehors, et surtout pendant le XVII<sup>e</sup> siècle.

Ces figures méritent donc une analyse en ajoutée au discours sur l'Iconologie de Ripa, car le texte ainsi traduit connaît une diffusion pareille à celle de l'original, et à niveau européen, qui aura eu une influence décisive sur la perception de la Gorgone littéraire et artistique aussi.

Pour ce qui concerne l'hérésie, donc, ce qui nous intéresse est la représentation des périls qui sortent des faussetés qu'elle sème partout avec les serpents, ou mieux, avec le noeud – la masse – d'aspics (considérés, on l'a vu, les plus dangereux parmi les serpents), qui souvent font partie de la chevelure méduséenne, et que, dans cette représentation, sortent du livre et de la main de la figure féminine au centre de la scène :



*L'Hérésie est **une erreur de l'Esprit**, à laquelle la volonté s'attache opiniâtrement, contre la vraie créance qu'il faut avoir. [...] Par la flamme qui sort de sa bouche, il est démontré qu'elle publie ensemble la fausse doctrine et la sédition, dont elle est le sanglant Boute-feu ; **par les cheveux épars ; que les fausses opinions s'épandent de tous costez ; par la nudité, qu'elle est dépouillée de toute Vertu et par les divers Serpens** qui sortent du Livre qu'elle tient en main, que **les fausses instructions qu'elle donne sont incomparablement plus contagieuses que n'est le venin des Aspics et des Dragons, quelque dangereux et nuisible qu'il puisse être.***

L'hérésie, 'erreur de l'esprit', explique donc sa mauvaise influence dans les caractéristiques

<sup>255</sup> *Iconologie, ou la Science des emblèmes, devises, etc., qui apprend à les appliquer, dessiner et inventer... augmentée d'un grand nombre de figures avec des moralités, tirées la plupart de César Ripa. Par J.-B. [Jean Baudouin] 1698 (posthume)*

Cette réédition comprend deux titres-frontispices et 480 emblèmes circulaires répartis sur 160 planches, qui sont des réductions des planches gravées par J. de Bie en 1644 pour la première édition française, in-folio, due à Jean Baudouin.



qu'on attribue le plus souvent à Méduse, car les «cheveux épars» sont «les fausses opinions» et les Serpents sont «les fausses instructions» qu'elle donne. On voit que les serpents sortent du livre (très probablement il s'agit de la Bible) et de la main droite de la figure, qui tourne la tête comme dans l'iconographie de Persée, lorsqu'il décolle Méduse. D'ailleurs, Giordano Bruno lui-même avait défini le visage de la Gorgone "portrait du schisme et de l'hérésie" et, à propos de la chevelure des serpents, il l'avait appelée «*la serpentina chioma di perniciosi pensieri*»<sup>256</sup> où le terme 'pernicioso' souligne en même temps la mauvaiseté et le danger que ces idées comportent.

Mais c'est qui est vraiment remarquable est la représentation du Pêché, qui montre des caractéristiques très proche de la figure de la Gorgone, et aussi de ses soeurs:

*Il a sur la tête des Couleuvres au lieu de cheveux, [...] et au milieu du Corps deux Serpents qui le tiennent étroitement serré: outre qu'à voir sa posture il semble marcher sur des rochers raboteux, et penchants en précipice. On représente le Pêché jeune et aveugle, à cause qu'il est commis avec imprudence et les yeux fermez [...] On le peint noir et tout nu, d'autant que ce Monstre difforme, nous dépouillant de la grâce [...] nous met au hasard d'être précipitez dans les abimes de la mort éternelle. [...] Il est environné de Serpents à cause que ce Tyran a accoutumé d'assujettir le Pécheur sous la servitude du Diable, notre commun Enemy, qui cherche sans cesse à nous séduire par de fausses apparences, se promettant toujours le meme succes qu'il eut avec notre première Mère.*



Il s'agit d'un jeune homme aveugle à la chevelure serpentine, qui marche sur un paysage rocheux et stérile et qui porte un serpent comme ceinture. Le danger qu'il représente est la mort éternelle, et les serpents signifient les faussetés (voir l'hérésie) séduisantes du Diable. En outre, à propos de la punition liée au péché, on apprend que les anciens la représentaient comme une femme laide qui fait de grimaces en criant, et qui se punit avec un fouet:

*Or comme la punition fuit ordinairement le Pêché, je ne pense pas qu'il soit hors de propos d'en faire ici le Tableau, tel que nous l'avons de quelques Anciens.*

*Ils la représentent donc par une Femme extrêmement laide, toute déchirée, mélancolique au possible, qui fait d'étranges grimaces à force de crier, qui tient un fouet d'une main et qui se fouettant sur une jambe de bois, semble*

<sup>256</sup> Giordano Bruno, *Spaccio della bestia trionfante*. [Terza parte del secondo dialogo]. Voir à ce propos *La nouvelle Méduse ou la honte de l'hérésie*, Chapitre I, p. 89 et suivantes.

*descendre dans une grande Caverne.*

Les éléments de cette représentation rappellent donc la Méduse selon son iconographie ancienne, voir la chevelure de serpents, le serpent entortillé au buste typique des Gorgones et le paysage rocheux, pour ce qui concerne la figure du Péché, et la femme laide qui crie en faisant des grimaces, pour la punition du péché. Quant au jeune aveugle (bien que Méduse n'était ni homme ni femme) dont les serpents sont les séduction du diable, ou le fouet des flagellants de la femme laide – qu'on a trouvé aussi dans la représentation de la terreur – il s'agit plutôt de la symbolique chrétienne, qui vise à donner des traits spécifiquement morales à la symbolique de l'image.

Cet ensemble plutôt étrange, qui mêle des éléments du mythe ancien à la symbolique chrétienne est bien présent aux dramaturges du XVII<sup>e</sup> siècle, qui lisent la figure de la Gorgone d'une façon fortement caractérisée du point de vue moral, au point que le sens originnaire de ce personnage est totalement oublié pour mieux exalter le conflit dramatique du bien et du mal, où Méduse est souvent symbole de mort sans espoir.

***La femme – Basilic et Méduse ou l'invincible courage. Les interprétations allégoriques de l'abbé Picinelli***



*Alle imprese t'invito, ma non però da i loro Autori di tutto peso levatele qui trascritte : anzi come ben può avvertirsi, ad una ad una, con attenta consideratione meditate ed interpretate dando loro sucosa, ma però chiaramente uno o più sensi, economici, politici, morali, sacri, et profani, et ritrovando con faticosa diligenza frizzanti, e sucosi detti, e di Sacra Scrittura, e di Padri, e d'Oratori, e d'Istorici, e di Filosofi, e di Poeti, et quanta propria, e significantemente dichiarino*

*l'assunta interpretazione del concetto, od inferito col motto dell'impresa, o pure nella medesima tacitamente compreso ed insinuato.*<sup>257</sup>

Filippo Picinelli, *Mondo Simbolico*, Lettera al Lettore.

Au XVII<sup>e</sup> siècle le caractère didactique des emblèmes est habilement utilisé par la propagande religieuse, surtout pour celle des jésuites: l'horreur du péché et des tourments infernaux comme les délices de la vie dévote peuvent être communiqués à tout le monde grâce à des images alléchantes. La peinture parlante de l'emblème devient 'peinture de sens' moral, selon l'italien Daniello Bartoli qui entend mieux véhiculer l'utile en utilisant l'effet de la douceur, selon la règle classique.

En Italie Filippo Picinelli, Giovanni Ferro et Paolo Aresi disputent en matière de perception sacrée. Le *Monde Symbolique* (1653) du jésuite Picinelli est un recueil d'entreprises destinées aux prédicateurs, dont les emblèmes représentent les différents vices et les mots traduisent sous forme d'épigramme les messages visuels, en exprimant la volonté éducative de la Contre-Réforme.

En se chargeant de tout expliquer, car il traite d'une infinité d'arguments d'ordre naturel, politique, sociaux, il soumet le connaissable au point de vue symbolique. Sa vision, constamment référée à l'exemple des saints, des martyrs et des pères de l'Eglise, doit donner la *véritable* interprétation de chaque phénomène, l'ordre dans le chaos.

Dans le traité *Théâtre d'entreprises* (1623) l'érudit Giovanni Ferro défend l'érudition académique des théoriciens des entreprises, qui ont transformé en philosophie du goût et en règles minutieuses l'usage nobiliaire d'orner les vêtements avec des images symboliques. En opposition avec l'oeuvre de Ferro, les *Entreprises sacrées* (1629) de l'évêque Paolo Aresi<sup>258</sup> se distinguent pour le développement précis et rigoureux de la philosophie de l'entreprise, et en particulier de l'application religieuse de cette pratique.

---

<sup>257</sup> **Trad:** Aux entreprises je t'invite, mais non pas ôtées tout simplement des lors Auteurs et après transcrites ici: au contraire, comme on peut bien ressentir, en considérant chacune d'elles avec une attentive méditation et interprétation et en leur donnant une juteuse, et toutefois en clarifiant un ou plusieurs sens, économiques, politiques, moraux, sacrées et profanes, et en retrouvant avec fatigante diligence piquants et juteux mots, et de Sacrée Écriture, et de Pères, et d'Orateurs, et d'Historiens et de Philosophes, et de Poètes et avec combien de propriété et précisément ils déclarent l'interprétation assumée du concept, ou inféré avec le mot de l'entreprise, ou encore en elle-même compris et insinué de façon tacite.

<sup>258</sup> Voir à ce propos Erminia Ardissino, *Il barocco e il sacro. La predicazione del teatino Paolo Aresi tra letteratura, immagini e scienza*, Città del Vaticano : LEV, 2001.

C'est grâce à la persuasion d'une 'image intelligible' qu'on organise l'approbation intellectuelle et émotive de l'auditoire au sens des formes sensibles.

Dans ce cadre, l'interprétation elle-aussi des mythes et des figures que les récits des anciens ont transmis est soumise à l'analyse minutieuse de la partie de l'abbé Picinelli, qui montre de bien connaître les mythographes contemporains, bien que toute approbation soit construite sur les *auctoritates* chrétiennes.

D'abord, pour ce qui concerne la section « Dieux et hommes » on trouve la voix « Méduse<sup>259</sup> », où on trouve la liste des sens spécifiquement liés au visage de la Gorgone. Le premier sens rappelé par l'abbé Picinelli montre une interprétation qui mêle évidemment la renommée qui naît de Méduse avec la Terreur (TERRORE) qu'elle normalement incarne:

*50. Il teschio di Medusa del mezzo nello scudo di Minerva, si ritrova col titolo TERRORE, ET ARMIS, i quali si può dire che siano i poli per ottenere le vittorie, poiché non solamente con l'armi, ma, e molto più con la fama terribile, e minacciante, i popoli si soggiogano, e s'abbattono<sup>260</sup>.*

De plus, il lie la présence du crâne<sup>261</sup> (ce qui supprime le problème du visage vivant sur l'armure, comme le veut le mythe) de la Gorgone sur le bouclier de Minerve à l'interprétation en cadre guerrier, comme le faisait Francis Bacon. Très intéressante, et assez étrange, c'est le deuxième sens du crâne de Méduse, cette fois dehors contexte, car on ne spécifie pas la collocation, mais seulement qu'il se trouve avec les mots TELA OMNIA CONTRA:

*51. Invincibile coraggio si rappresenta nel teschio di Medusa, segnato con le parole; TELA OMNIA CONTRA. Qual era appunto quello di Paolo, che avvalorato dalla divina carità sfidava contra di se tutte le creature [...].<sup>262</sup>*

La valeur du courage invincible pourrait être lié lui aussi au cadre de bataille, où il représenterait l'expression du guerrier prêt au combat, furieux et menaçant; toutefois la

---

<sup>259</sup> Filippo Picinelli, *Mondo Simbolico*, libro III capo XVIII, *Dei et huomini. Medusa*.

<sup>260</sup> **Trad:** 50. Le crâne de Méduse au milieu du bouclier de Minerve, on le retrouve avec le titre 'Terreur et Armes' qui, on peut dire, sont les pôles pour obtenir les victoires, parce que non seulement avec les armes mais, et beaucoup plus, avec la renommée terrible et menaçante, on subjugué les peuples et on les abat

<sup>261</sup> Au XVII<sup>e</sup> siècle, la mort, en tant que ennemie, cause d'horreur et d'angoisse, est représentée sous forme de crâne, de squelette, de pierre sepolcrale; le poète baroque utilise souvent ces images de mort, dont le sens de destruction est le noeud fondamental. Voir à ce propos Giovanni Getto, *Il barocco letterario in Italia*, Milano: Mondadori, 2000, p. 229 et suivantes.

<sup>262</sup> **Trad:** 51. L'invincible courage est représenté par le crâne de Méduse, signé avec les mots: Envers toutes les flèches. Cet courage était justement celui de Paul, qui soutenu par la charité divine défiait envers soi toutes les créatures.

comparaison avec la figure de Saint Paul, soutenu par la charité divine, déplace la fureur du visage du guerrier à l'expression du courage de celui qui vit la totale dévotion à la foi, et donc capable de tout affronter.

Le dernier sens qui peut prendre l'image de Méduse est manifestement pris de Natale Conti, et il concerne la beauté sensuelle qui pétrifie lorsqu'elle soustrait le sens lui-même de la vertu aux hommes; il s'agit de façon spécifique de la vertu dans le sens chrétien du mot, comme il faudrait entendre aussi le rappel à la dévotion qui suit l'explication:

*52. L'Abate Ferro all'immagine di Medusa aggiunse per motto; EXANIMAT VISA, effetto cagionato dalla bellezza donnesca come diffusamente insegna Luciano nel Dialogo Imagines, e dopo lui Natal Conti nella Mytholog. lib 7. cap. 11. [...]*  
*Si come il volto di Medusa rendeva gli uomini stupidi, e gli cangiava in pietre; così la voluttà e bellezza sensuale toglie ogni sentore così della virtù, come della devozione, ed anche della ragionevolezza, e lascia gli uomini quasi che disanimati.*<sup>263</sup>

Le fait de 'laisser inanimé' à cause de la fuite des sentiments vitaux est l'explication scientifique de ce qui se passe lorsqu'on est soumis par la beauté féminine; il faut souligner aussi que les mots EXANIMAT VISA ajoutés à l'image de Méduse sont attribués à l'abbé Ferro, qui, nonobstant la controverse érudite, est souvent cité comme *auctoritas* dans le texte de Picinelli.

Mais encore, dans la section dédiée au «Signes célestes», on trouve que le symbole de Persée<sup>264</sup> avec la tête de Méduse en main signifie la *terreur qui apprend*, et cela parce qu'elle est symbole du violent justement puni:

*Porta seco, non v'ha dubbio, non sò qual orrore lo spettacolo tragico de i facinorosi per mano della giustizia trucidati; ma riesce orror grato à chi sensata, e prudentemente discorre. Nel qual caso torna molto in proposito il simbolo di Perseo, al quale, in atto di tener pendente dalla destra il sozzo teschio di Gorgone, da lui reciso, il padre Gamberti soprapose il motto di Claudiano de Siren. GRATUS TERROR.*<sup>265</sup>

<sup>263</sup> **Trad:** 52. L'Abbé Ferro ajouta à l'image de Méduse ce mot: 'Soustrait l'âme lorsqu'on la voit', effet provoqué par la beauté féminine comme apprend bien Luciano dans le Dialogue Imagines, et après lui Natale Conti dans la Mythologie, livre 7, chapitre 11. [...] De la même façon que le visage de Méduse, qui rendait les hommes stupides et les changeait en pierres, ainsi la volupté et la beauté sensuelle ôte quelconque trace de vertu, ou de dévotion, et de bon sens aussi, et laisse les hommes presque sans âme.

<sup>264</sup> *Mondo Simbolico, Libro I. capo XII. Segni celesti. Perseo.*

<sup>265</sup> **Trad:** Il porte avec soi, sans doute, je ne sais quel horreur le spectacle tragique des violents massacrés par la main de la justice; mais il résulte un horreur apprécié à celui qui discourt avec du bon sens et prudemment. Dans ce cas on utilise à propos le symbole de Persée, auquel, en tenant suspendu de la main droite le laide crâne de Gorgone, tranché par lui, le père Gamberti superposa le mot de Claudien de Siren. 'Terreur appréciée!'

Encore une fois c'est un religieux – père Gamberti – à superposer les mots GRATUS TERROR à cette représentation où, il est spécifié, Persée tient de la main *droite* le crâne de Méduse. Ce qui a encore plus valeur lorsqu'on pense que la droite est la main du Seigneur, celle de la justice, et qu'elle montre une Gorgone complètement vaincue, car le crâne souligne qu'elle est morte et donc qu'elle ne peut plus nuire. Ainsi dompté donc le visage de Méduse signifie le destin cruel mais juste qui attend celui qui est violent.

Il y a enfin à souligner un ultérieur passage du texte, où Picinelli traite du basilic, animal fantastique très proche de Méduse, soit pour les effets qu'ils provoque, soit et surtout pour le pouvoir pétrifiant de ses yeux:

*9. Non reca pregiudizio veruno il rimirare solamente la bella varietà dei colori, e delle macchie, ond'il basilisco è molto vago; trasfondendosi la sua velenosa infezione solamente in chi gli rimiragli occhi. Quindi gli fu soprascritto: PVRCHE GLI OCCHI NON MIRI, per denotare che se gli ornamenti, o le pompe di bella donna, senza pericolo si riguardano, il fissarsi ne gli occhi di lei sia cosa di pregiudizio più che certo.<sup>266</sup>*

Francesco Petrarca *de Vita solitaria* lib. 2 tract. 3 cap. 3.

*Foemina non aliter oculis quam basiliscus interficit, et ante contactum inficit: carpit enim vires paulatim, uritque videndo foemina*<sup>267</sup>

<sup>266</sup> *Mondo Simbolico*, libro VII. capo 3, *Il Basilisco*.

**Trad:** 9. Il n'y a aucun danger si on regarde seulement la belle variété des couleurs et des taches, dont le basilic est très beau; parce que sa venimeuse infection se transfère seulement en ceux qui lui regardent les yeux. C'est pour cela qui lui fut écrit au dessous: 'Pourvu que tu ne mire pas les yeux' pour dénoter que, si on peut regarder sans péril les ornements ou les apparats d'une belle femme, fixer ses yeux par contre est chose de préjugé plus que certaine.

<sup>267</sup> Cette citation du *De vita solitaria* est en effet une collage de parties choisies d'un paragraphe plus complexe, où Pétrarque souligne la condition privilégiée de celui qui n'a pas de femme, et ne doit donc pas craindre son regard venimeux:

**Francesco Petrarca, *De vita solitaria*, II. IV. 5.**

*Femine, etsi, quod rarum est, mitissimi mores sint, ipsa presentia utque ita dixerim umbra nocens est. Cuius, siquid fidei mereor, vultus ac verba cunctis, qui solitariam pacem querunt, non aliter vitandi sunt, non dico quam coluber, sed quam basilisci conspectus ac sibila. Nam nec aliter\* oculis quam basiliscus interficit et ante contactum inficit. De quibus autem potius quam de nobis dici extimes, quod in longinqua materia, vere ne magis an proprie, ait Maro: Carpit enim vires paulatim, uritque videndo femina; nec nemorum patitur meminisse nec herbe?*

Traduction du passage cité par Picinelli (les parties du texte en couleur gris. Le choix de *Non aliter* pour *nec aliter\** est probablement dû au 'saut du même au même'): Quant à la femme [...] non différemment que le basilic elle assassine des yeux et sans aucun besoin de contact [...]: Car la vue de la femelle cueille et brûle peu à peu leurs forces. [La traduction du vers de Virgile est de Christophe CARRAUD, en Pétrarque, *La vie solitaire*. 1346-1366, Grenoble : Millon, 1999.]

Le basilic est donc un animal très beau – beauté qu'il partage avec la femme – pour la variété de ses couleurs, et qu'on peut regarder sans danger, mais aussi avec du plaisir.

Seulement, on ne doit pas absolument le regarder dans les yeux qui, comme apprend Pétrarque, sont pareils à ceux de la belle femme: si on les regarde on risque de se perdre complètement. Pour ce qui concerne la robe aux couleurs variées de l'animal, il faut rappeler que aussi le vêtement de l'homme – lion, qui pour Ripa signifie la terreur, est changeant, et signifie les métamorphoses subites qui terrifient l'homme.

Encore, parmi les sens du basilic on trouve que l'abbé Picinelli lui-même a utilisé cet animal avec les mots HALITUM MORTEM pour signifier le *dangereux discours* (ou contact) avec l'hérétique, le médisant et l'individu lascif:

**11.** *Per inferire quanto sia pernicioso il commercio, ed il discorso d'eretico, di mormoratore, o di persona lasciva, mi valsi del basilisco, segnandolo col motto; HALITV MORTEM.*

*In questo sentimento Vincenzo Lirinense:*

*Devita quasi viperam, quasi scorpionem, quasi basiliscum, ne te non solum tactu sed etiam visu, afflatuque percutiant, e parla de gli Eretici*<sup>268</sup>.

D'ailleurs, un parmi les instruments de mort attribué à la Gorgone était l'haleine venimeuse, dangereuse comme les yeux pétrifiants, qui était considérée propre de la chèvre à la grosse tête comme au serpent, dont les pires qualités étaient attribuées à Méduse aussi. Mais encore plus intéressante à ce propos est la possibilité que le basilic puisse provoquer sa propre mort, ou en se regardant au miroir, ou si le miroir lui rend sa propre haleine lorsqu'il se regarde:

**12.** *Il fiato del basilisco, non solamente uccide i quadrupedi, i volatili, e le piante, ma sé riflettendo entro uno specchio, a lui di nuovo se ne ritorna, similmente l'ammazza.*

*Quindi per uno, che sia fabbro del suo male, colpa della sua loquacità, falsità, e veleno, fu posto il Basilisco davanti allo specchio col motto; SVIS PERIBIT VIRIBVS.*<sup>269</sup>

Avant d'analyser le théâtre du XVII<sup>e</sup> siècle,<sup>270</sup> on peut anticiper que Méduse arrive à se tuer

---

<sup>268</sup> **Trad:** 11. Pour expliquer jusqu'à quel point soit pernicieux le commerce et le discours d'hérétique, de médisant ou d'individu lascif, j'utilisai le basilic, en le notant avec le mot: 'Mort dans l'haleine'. Du même sentiment Vincent Lirinensis: « Évite la vipère, le scorpion et aussi le basilic, afin qu'ils ne t'atteignent pas non seulement avec le toucher mais aussi avec la vue et l'haleine », et il parle des Hérétiques.

<sup>269</sup> **Trad:** 12. L'haleine du basilic, non seulement tue les animaux à quatre jambes, les oiseaux et les plantes, mais en se reflétant dans un miroir, elle retourne à nouveau à lui, et ainsi elle le tue. Donc, si on est auteur du propre mal, à cause de notre loquacité, fausseté et venin, fut posé le Basilic devant au miroir avec le mot: 'Il se ruinerait avec ses forces'.

<sup>270</sup> À ce propos, voir en particulier Pierre Corneille, *Persée et Andromède*, et Calderón de la Barca, *Las fortunas de*

elle-même justement en se regardant au miroir, poussée par la probité de Persée, qui l'invite à prendre conscience d'elle-même; en outre, le contexte de l'oeuvre suggère que la mort de la Gorgone ait été provoquée par une mauvaise conduite dont elle est enfin contrainte à rendre compte:

**13.** *L' Aresio, facendo il Basilisco davanti lo specchio, gli diede; DOLOR IPSIVS IN CAPVT EIVS; [...] ed il P. Abate Ortani, presupponendo che resti ucciso il basilisco dal riflesso velenoso della sua propria vista, il fece dire; S'IO MIRO MORO; tale il peccatore agonizzante, ripensando alle sue deformità, scoppierà disperato;*<sup>271</sup>

On voit donc que la mort du pécheur, désespéré à cause de sa propre difformité, meurt de douleur après avoir pris conscience de son déplorable état. Et si le pécheur peut bien être représenté par le basilic qui se regarde, encore mieux cet animal pourra signifier le Péché lui-même, qui tue avec le regard exactement comme la femme (qui est par conséquence image elle aussi du Péché):

**14.** *Il peccato anch'esso, qual mostruoso basilisco uccide con la propria deformità il peccatore che lo contempla; [...] L'occhio, e lo sguardo donnesco uccide anch'esso;*<sup>272</sup>

Il reste à considérer l'activité et la passivité du regard mortel, car la survivance du héros en présence de la menace est garantie par une double condition: ne pas voir et ne pas être vu.

Or, ce qui personne n'avait jamais considéré objet de doute est que, si on rencontre le regard mortel, il n' y a pas de salut, on meurt. Pour l'abbé Picinelli on peut au contraire survivre, de plus, le défiant peut retourner le danger contre le monstre et le vaincre:

**15.** *Asseriscono molti Scrittori, che quando il Basilisco è il primo a fissar gli occhi ne gli uomini, o ne gli animali, irrimediabilmente gli uccide; ma sé da loro egli è prima veduto, cade egli offeso, ed estinto; PRAEVIDENS CAEDIT, PRAEIVSVS CADIT disse il Lucarini.*

*La morte prevale contra gli scellerati, perché gli giunge in tempo che essi non l'hanno preveduta; ma la morte resta da i giusti superata e vinta, perché questi la stanno sempre prevedendo e meditando.*<sup>273</sup>

---

*Andromeda y Perseo.*

<sup>271</sup> **Trad:** 13. L'Aresio, en faisant le Basilic devant le miroir, lui donna: 'La douleur elle-même dans sa tête; paroles du Psaume 7. 17: «Sa douleur s'est retourné en sa tête et c.» Et le Père Abbé Ortani, en supposant que le basilic reste tué par le reflet venimeux de sa propre vue, lui fit dire: Si je regarde, je meurt. Tel le pécheur agonisant, en rappelant ses difformités, crèvera désespéré.

<sup>272</sup> **Trad:** 14. Le péché lui-même, comme un monstrueux basilic tue avec la propre difformité le pécheur qui le contemple; [...] L'oeil et le regard féminin tue lui aussi;

<sup>273</sup> **Trad:** 15. Beaucoup d'écrivains affirment que, lorsque le Basilic est le premier à fixer les yeux sur les hommes ou sur les animaux, irrémédiablement les tue; mais s'ils le voient pour les premiers, il tombe blessé, et mort; 'S'il prévoit il tue, s'il est prévu il tombe mort' dit le Lucarini. La mort prévaut contre les scélérats, parce qu'elle les rejoint



C'est-à-dire (c'est conviction des écrivains) que si on voit le basilic pour le premier – si on est prêt à le rencontrer – c'est le monstre à mourir; au contraire, celui qui devait être sa victime se sauve. Celui qui réfléchit sur la mort peut la prévoir, et par conséquent il est prêt au rencontre fatal; bref, l'homme juste n'a pas des comptes à régler et au moment de la mort il est sauf grâce à sa prévoyance.

On a donc deux typologie d'approche à la figure de la femme au regard qui tue: en tant que crâne de Méduse, on a une image de terreur ou de danger à raison exhibée, dont l'effet éducatif prévoit la chute du pécheur grâce à l'exemple de la mauvaise/dangereuse conduite. D'autre côté, la figure du basilic résume en soi la plupart des autres sens qui se réfèrent à la femme-Méduse, comme la beauté dangereuse des yeux qui pétrifient, le risque de se tuer en se regardant au miroir et aussi l'identification avec la mort, dernière interprétation de l'animal mythique où la source sont les poètes.

### ***La Méduse du peintre. Annibale Carracci, Nicolas Poussin et Raphaël expliqués par Giovanni Pietro Bellori***

Dans son célèbre œuvre dédiée aux vies des artistes<sup>274</sup>, Bellori s'occupe de trois exemples très intéressants de représentation du mythe de Méduse; cette fois, en outre, la source littéraire est déclarée explicitement et il s'agit d'Ovide, sauf que pour certains détails signalés par l'auteur.

Les peintures dédiées à Méduse sont ici la représentation figurée du mythe ovidien et, s'il y a parfois des différences substantielles, il s'agit d'exigences propre de l'art muette des images, qui doit tout expliquer sans le précieux aide de la parole. Les artistes exagèrent donc, ils veulent émerveiller mais tout simplement pour mieux se faire comprendre.

Quant au sens des images, peintes ou écrites, il faut l'expliquer et, en décrivant attentivement les figures des peintres, Bellori se charge d'en ouvrir le sens caché.

---

*lorsqu'ils ne l'avaient prévue, mais la mort reste dépassée et vaincue par les hommes justes, parce qu'ils sont en train de la prévoir et de la méditer tout le temps.*

<sup>274</sup> Giovanni Pietro Bellori, *Le vite de' pittori, scultori et architetti moderni*, (1672). Milano : A. Forni, stampa 1977.

- ***La Méduse punie. Le Palais Farnese peint par Annibale Carracci***

La décoration à fresque de la Galerie du Palais Farnese à Rome a été entreprise par Annibale Carracci, peintre bolonais, entre les années 1597 et 1600, sur commission du cardinal Odoardo Farnese. Bien qu'il s'agissait d'un mandat ecclésiastique, on a choisi comme sujet les fables d'amour de la mythologie ancienne, dont la supposée motivation morale a été objet de plusieurs débats, car le choix aurait pu être tout simplement esthétique.

Les contemporains et, avec eux, l'illustre historien et critique Giovanni Pietro Bellori, admirèrent la fantastique invention et la fusion harmonieuse entre sculpture, peinture et architecture de cette galerie, que les critiques ont considéré le point de naissance du baroque<sup>275</sup>.

La première parmi les images qui nous intéressent en particulier, où on peut voir Persée qui tue une Méduse effrayée et fuyante, appartient à la série des fresques du Camerino, une des chambres privées du cardinal; cette fresque est ainsi la première oeuvre à ce sujet commentée par Bellori.

Le cardinal Odoardo Farnese confia la décoration de cette petite chambre à Annibale Carracci déjà en 1595, avant de lui commissionner la décoration de la voûte. Le cycle des fresques est lié non seulement au mythe de Persée mais aussi à ces d'Hercule et d'Ulysse, avec une thématique qui symbolise le triomphe de la vertu sur le vice.

#### *IMMAGINI DELLA VIRTU.*

*Seguono due altre lunette lungo la camera, incontro le fenestre della corte del palazzo: nell'una rappresentasi la pietà de' fratelli Catanesi, nell'altra Perseo, che tronca il capo a Medusa, ouero il vizio punito.*<sup>276</sup>

---

<sup>275</sup>Lia Brambilla, *Annibale Carracci e la Galleria Farnese: la cornice vivente*, ottobre 2000 in *Le parole della filosofia*, III, 2000. Seminario di filosofia dell'immagine.

[http://www.lettere.unimi.it/Spazio\\_Filosofico/leparole/duemila/lbcorn.htm](http://www.lettere.unimi.it/Spazio_Filosofico/leparole/duemila/lbcorn.htm).

Sur le même sujet, et en particulier sur la structure de la voûte de la Galerie, voir Victor Stoichita, *L'invenzione del quadro*, Milano: il Saggiatore, 1998; Pietro Bellori, *Vite dei pittori, scultori ed architetti moderni*, introduzione di Giovanni Previtali, Torino: Einaudi, 1976; Rudolf Wittkower, *Arte e architettura in Italia, 1600-1750*, Torino: Einaudi 1993.

<sup>276</sup> Giovanni Pietro Bellori, *Vita di Annibale Carracci pittore bolognese*, in *Le vite de' pittori, scultori et architetti*

Déjà dans cette brève introduction, et comme est souligné par le titre aussi, la scène



représentée est soumise à interprétation, et la figure de Méduse en train d'être tuée par Persée signifie la punition du vice.

Annibal Carrache, *Persée et la décollation de Méduse*, 1596-1597. Palais Farnèse : Camerino, Rome.

Mais voici comment Bellori décrit la scène de la décollation:

*Ecco dunque il valoroso Perseo, che stringe con la sinistra le serpentine chiome, e con la destra appressa, il ferro, e già tocca la gola della spauenteuole Gorgone. Non la riguarda egli, e non l'assale in faccia, ma fissa gli occhi indietro nello scudo rilucente impugnato da Pallade, che gli assiste vicina.*<sup>277</sup>



*Persée et la décollation de Méduse*, détail.

Le détail à côté montre une Méduse en dépendant du merci de héros, qui cherche de s'enfuir et qui crie désespérée; le visage de Persée, au contraire, ne montre pas de la peur, mais plutôt du dédain, ce qui est souligné par son attitude contenue et sûre. Dans la scène entière on voit comment Pallas apporte son aide directe à côté du héros, en tenant personnellement le bouclier-miroir, où Mercure lui aussi regarde le visage de la Gorgone:

*Dea [Minerva], che appoggiata all'hasta l'accompagna, e l'affida, tenendogli auanti il Lucido metallo, in cui appare l'abomineuol mostro. E tanto horrore apporta la sola imagine, che Perseo generoso, e forte nel mirarla nello scudo, inhorridisce le ciglia Mercurio stesso, che indietro assiste frà di loro, e lo regge all'impresa, ancorche Dio sicuro dal pestifero contagio, si volge à*

moderni (1672).

**Trad:** IMAGES DE LA VERTU. *Suivent deux autres tympanes tout au long de la chambre, envers les fenêtres de la cour du palais: dans la première est représentée la pitié des frères Catanesi, dans l'autre on voit Persée qui coupe la tête à Méduse, c'est-à-dire le vice puni.*

<sup>277</sup> **Trad:** *Voilà donc le valeureux Persée, qui étreint de la main gauche la chevelure serpentine, et de la main droite il rapproche le fer et il touche déjà le cou de l'épouvantable Gorgone. Il ne la regarde pas et il ne l'attaque pas en face, mais il fixe les yeux en arrière sur le reluisant bouclier, empoigné par Pallas, qui l'assiste de proche*

*Pallade, e schiua riguardarla.*<sup>278</sup>

Remarquable ici la réaction de Mercure, du dédain peut-être, car il ne peut redouter aucune conséquence à regarder Méduse; il tourne la tête à un tel horreur, bien qu'il soit là pour assister Persée qui, de son côté, ne montre point d'hésitation et regarde courageusement le bouclier de Pallas.

Les deux Gorgones, quant à elles, sont complètement sans défense; endormies, comme Méduse auparavant, elles ne réagissent point aux cris de leur sœur, tombées comme elles sont dans un sommeil bien étrange. Bellori décrit donc ce qui est objet de l'image peinte, mais aussi son antécédent :

*Giace Medusa à dormire con le sorelle ne' sassosi, e incolti campi, ed in tal modo sorpresa per li capelli, e col ferro alla gola, si arresta assisa sopra il sasso; trauolge spauentata gli occhi, e la bocca, apre le braccia ignude, e le palme, per trouare scampo, e seco le vipere del crine strette dalla mano di Perseo, rompono il sonno, e si snodano sibilando al vento.*<sup>279</sup>

L'introduction au mythe lui aussi souligne la connaissance, de la partie de Bellori, de la version ovidienne du récit, mais plutôt proche des variantes modernes (et des mythographes aussi) que du original latin:

*MEDVSA PVNITA.*

*Nell'isole Gorgadi del mare d'Etiopia habitarono le tre Gorgoni figliuole di Forco Dio Marino; di queste Medusa la più bella ardì superbamente d'anteporsi à Pallade nella forma, e nello splendore delle chiome, onde la Dea sdegnata cangiò li suoi biondi capelli in horribili serpenti, ed in guisa le contaminò la faccia, che conuertiu in pietra i riguardanti*<sup>280</sup>.

Cette tradition du mythe comporte une perspective complètement vouée à la lecture morale de l'histoire; d'ailleurs c'est le sens ultime de la fable qui justifie sa représentation, dans ce cas destinée à la chambre du prince qui, selon l'enseignement de Machiavelli, doit avoir une

---

<sup>278</sup> **Trad:** Déesse [Minerve] qui, appuyée à l'épieu, l'accompagne et le confie, en lui tenant devant le métal lucide où apparaît le monstre détestable. Et l'imagine elle seule apporte un si grand horreur que Persée, généreux et fort en la regardant sur le bouclier, horrifie les cils, et Mercure lui-même qui, en arrière, assiste à la scène entre eux et soutien le héros pendant l'entreprise, bien qu'il soit un Dieu et pour cela sûr du pestifère contagé, il se tourne envers Pallas et il évite de la [Méduse] regarder.

<sup>279</sup> **Trad:** Méduse dort avec ses soeurs sur les champs pierreux et incultes, et ainsi surprise par les cheveux et au fer à la gueule, s'arrête assise sur la pierre; elle, effrayée, bouleverse les yeux et la bouche, et ouvre les bras nus et les paumes pour chercher une issue, et avec elle les vipères serrées de la main de Persée sortent du sommeil et se dénouent au vent en sifflant.

<sup>280</sup> **Trad:** MÉDUSE PUNIE. Les trois Gorgones, filles de Phorcys dieu de la mer, habitèrent dans les îles Gorgadi; Méduse, la plus belle entre elles, osa superbement de se considérer plus belle de Pallas quant à la forme et à l'éclat de la chevelure. C'est pour cela que la Déesse, offensée, changea ses blonds cheveux en horribles serpents, et lui contamina tellement le visage qu'elle changeait en pierre ceux qui la regardaient.

éducation spécifique, apte à son rôle:

*Ma per toccare la moralità della favola, Perseo viene inteso per la ragione dell'animo, la quale riguardando nello scudo di Pallade, e regolandosi con la prudenza, tronca il capo al vizio figurato in Medusa, mentre gli huomini affissandosi in esso, senza consiglio diuengono stupidi, e di sasso. [...] Ultimamente [il pittore] ci propone Medusa per lo gastigo del vizio punito da gli huomini e dal cielo, secondo fu ella superba, et empia nel volersi inalzare sopra le diuine forme. Il quale argomento è degno inuero della camera destinata al principe, perche tenga sempre auanti gli occhi lodeuoli esempi di virtù.<sup>281</sup>*

Intéressant aussi la motivation de la punition de Méduse, définie 'superbe' et 'impie' pour sa présomption de s'élever au dessous des formes divines; donc on pourrait dire que Bellori aimerait que le prince ne prétende trop de sa position privilégiée, et qu'il admire, avec du profit, l'image de l'orgueilleuse Gorgone punie par la raison de l'esprit.

Pour ce qui concerne les modalités de représentation du mythe, on a vu qu'il y a des détails qu'Ovide n'avait pas décrit dans les *Métamorphoses*, et en effet Bellori justifie la libre interprétation du maître Carracci avec les arguments qu'on a anticipés auparavant, c'est-à-dire que la peinture, en étant muette, nécessite d'un plus grande liberté pour rendre l'image parfaitement lisible:

*per far'intendere col muto colore in uno istante quello, che è facile al poeta con la narratione, ed in tal modo certamente l'Artefice diuiene inuentore, e si fa proprie l'inventioni altrui, accrescendo, e diminuendo, con lode grandissima.<sup>282</sup>*

Selon l'analyse de Bellori les exemples moraux de la chambre du prince introduisent à la lecture de la bien plus complexe symbolique de la Galerie Farnese, œuvre d'art celle-ci qui nécessite d'un observateur attentif et cultivé pour être vraiment comprise; le critique souligne l'importance de la représentation de la Galerie en introduisant son caractère de littérature visuelle, non différemment qu'un texte à expliquer:

*Ma auanti di passare più oltre dall'immagini di questa camera all'altre della Galeria, dobbiamo auuertire che la loro forma richiede spettatore attento, ed ingegnoso, il cui giudizio non risieda*

---

<sup>281</sup> **Trad:** Mais pour ce qui concerne la moralité de la fable, Persée est entendu comme la raison de l'esprit laquelle, en se regardant dans le bouclier de Pallas et en se réglant avec la prudence, coupe la tête au vice figuré en Méduse; les hommes, au contraire, en le fixant sans conseil deviennent stupides et de pierre.[...] Enfin [le peintre] nous propose Méduse comme le châtimement du vice puni par les hommes et par le ciel, puisqu'elle fut superbe et impie pour son désir de s'élever au dessus des divines formes. Ce sujet est donc digne de la chambre destinée au prince, parce qu'il ait toujours des louables exemples de vertu devant les yeux.

<sup>282</sup> **Trad:** pour faire entendre avec la couleur muette dans l'espace d'un instant ce qui est facile au poète avec la narration et de telle façon l'Auteur devient certainement inventeur et il s'approprie des inventions d'autrui, en accroissant et en diminuant avec une très grande louange.

nella vista, ma nell'intelletto.<sup>283</sup>

Ce qui nous intéresse en particulier dans la salle de la Galerie est la scène de Persée qui pétrifie Phinée et copains. Il s'agit non seulement de la reproduction fidèle du relatif passage ovidien au livre V des *Métamorphoses*, mais aussi de la 'crédibilité' du récit mythique par rapport à son contenu *absurde*. La description de Bellori souligne en effet la correspondance de la représentation au texte d'Ovide, et en même temps elle justifie les licences poétiques qui



Annibale Carracci, *Persée pétrifie Phinée et copains*, 1595-97. Galerie Farnèse, Rome.

imaginent un fétiche capable de pétrifier des objets inanimés aussi:

*In questa favola Annibale, all'uso de' Poeti, si servì dell'impossibilità, per accrescere la meraviglia, dando senso alle cose inanimate; poiché si rende impossibile per natura, che l'armi, e le vesti de gli assalitori di Perseo restino*

impietrite da Medusa, non hauendo nè vista nè vita.

[...]

Ma Annibale oltre il meraviglioso, fu indotto da altra importante ragione nella pittura, che consiste nell'evidente dimostrazione delle cose; perché essendo l'arte muta, usa ogni mezzo, per farsi intendere. [...]

et Ovidio stesso descrivendo questa favola, chiama statue armate li trasformati assalitori.<sup>284</sup>

Ovide ne parle pas des 'statues armées' en entendant la métamorphose comme fausse, au contraire, au moins pour ce qui concerne l'espace de vérité du récit, la structure de la narration souligne la différence entre les mécréants et les créants, en montrant un dédain assez évident

<sup>283</sup> **Trad:** Mais avant de poursuivre des images de cette chambre aux autres de la Galerie, nous devons avertir que leur forme nécessite d'un observateur attentif et ingénieux, dont le jugement réside non pas dans la vue mais dans l'intellect.

<sup>284</sup> **Trad:** Dans cette fable Annibale, selon l'usage des Poètes, se sert de l'impossibilité, pour accroître la merveille, en donnant les sens aux choses inanimées; parce que c'est impossible pour nature que les armes et les vêtements des ceux qui assaillent Persée soient pétrifiés par Méduse, lorsqu'ils n'ont pas de vue ni de vie.[...]Mais Annibale, au-delà du merveilleux, fut poussé par une autre importante raison de la peinture, qui consiste dans l'évidente démonstration des choses; parce que, en étant l'art muet, il utilise chaque moyen pour se faire entendre. [...] et Ovide lui-même, en décrivant cette fable, appelle statues armées les hommes transformés.

pour les premiers.



Annibal Carrache, *Persée pétrifie  
Phinée et copains*, détail.

Mais comment est représentée Méduse dans le contexte de la scène?

*Ben sopra ogni mostro è horribile la Gorgone, in riguardarla così dipinta: tanta è l'atrocità de gli occhi, la voracità della bocca, e la minaccia del volto, e de' serpenti. Ma tale è la figura di Perseo, che scuopresi ignudo da vn **ceruleo manto**, che dalle spalle gli cade alquanto sopra il petto; hà l'elmo, e i piedi alati simile à Mercurio<sup>285</sup>.*

Le visage de la Gorgone est vivant, aux yeux bouleversés et avec la bouche ouverte dans le cri; le héros l'attrape de la main gauche, par les cheveux-serpents, et le montre aux yeux du « feroce Tessalo, il quale vibrando l'hasta, et opponendo lo scudo, in quest'atto, in cui si muove, resta immobile, e cangiato in bianca pietra». <sup>286</sup> Persée porte le drap céruleen – comme les yeux de Neptune et de Minerve – sur le bras qui tient Méduse, et il est le seul qui garde les yeux ouverts sans danger; <sup>287</sup> bien que tournés envers gauche.

Centre dramatique de l'image, l'espace autour de Méduse est complètement vide, et sépare les deux moitiés de la scène en ceux qui croient (les copains de Persée, tournés et aux yeux cachés par les mains) à la droite du héros et les mécréants qui osent l'affronter à sa gauche.

Et pourtant les traits du visage de Méduse ne se distinguent pas trop bien et la dimension de la tête résulte sous - dimensionnée, par rapport aux corps des soldats qui l'entourent, en soulignant mieux sa puissance extrême et mystérieuse, qui n'a rien à voir avec la force humaine.

<sup>285</sup> **Trad:** La Gorgone est bien au dessus de chaque monstre, en la regardant ainsi peinte: tellement grande est l'atrocité des yeux, la voracité de la bouche et la menace du visage et des serpents. Mais telle est la figure de Persée, qui se découvre nu d'une robe céruleenne, qui des épaules lui descend un peu sur la poitrine; il a le casque et les pieds ailés pareil à Mercure.

<sup>286</sup> **Trad:** féroce Thescélus lequel, en vibrant l'épée et en opposant le bouclier, en cette action où il bouge, il reste immobile, et changé en une pierre blanche.

<sup>287</sup> Représenter Persée qui regarde devant soi, sans se protéger en tournant la tête du côté opposé à la Gorgone, souligne l'attitude héroïque du héros.



Annibal Carrache, *Libération d'Andromède*, détail. Galerie Farnèse, Rome.

On peut voir le même effet dans la fresque de la libération d'Andromède,<sup>288</sup> qui occupe le mur au Sud de la Galerie, en face à la scène de la pétrification de Phinée. On y voit Persée qui pétrifie le monstre marin avec la tête de Méduse, mais le centre du drame est dans ce cas la figure suppliante d'Andromède, chose qui justifie le manque de netteté des traits de la Gorgone.

Les fresques du palais Farnese permettent donc la comparaison entre la Méduse vivante et sa tête découpée (ma vivante) vue par le même peintre. Cas assez rare, qui permet de remarquer comment, en gardant la profonde vérité du mythe ovidien, la Méduse vivante de Annibale Carracci montre une attitude beaucoup plus proche à celle de la

victime que à celle du monstre, en dépit de la lecture morale de Bellori, qui la veut toujours exemple de vice. Au contraire, c'est la Méduse-morte/vivante qui suscite la terreur pétrifiante dans les ennemis de Persée à cause de son étrangeté et de son contre-sens.

Bref, Annibale Carracci respecte évidemment la lettre du mythe et aussi ses intentions profondes, et toutefois la lecture de Bellori n'est pas incongrue, au contraire: elle est *la seule possible*, car le mythe ne peut pas exister à l'état pure, mais seulement en tant que véhicule de sens moral chrétien il aurait pu être admis à bon titre dans les palais du cardinal Farnese.

- ***Le sang qui pétrifie les tiges. Méduse dans le dessin de Nicolas Poussin***

L'oeuvre objet de la description de Bellori date 1628 et concerne, selon l'intention de l'auteur, la naissance du corail. Le thème, de mémoire ovidienne, concerne le moment qui clôt la scène dramatique de la lutte contre le monstre envoyé à dévorer Andromède, où le héros victorieux s'apprête à libérer la fille du rocher. La pause dans la narration est soulignée par le jeux des Nymphes qui, en s'étant aperçues de l'effet pétrifiant du sang de Méduse qui coule sous des rameaux mous, répètent le prodiges avec des autres rameaux et après elles en jettent les

<sup>288</sup> On signale, à propos de cette fresque spécialement : Beldon Scott J., *The meaning of Perseo and Andromeda in the Farnese Gallery and on the Rubens House*, in "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", 51, 1988, pp. 250-260; Loisel-Légrand C., *De l'imitation à la recherche du naturel : l'"Andromède" d'Annibale Carracci*, in *Andromède ou le héros a l'épreuve de la beauté*, a cura di Siguret F., Klincksieck, Parigi 1996, pp. 85-107.



semences dans les eaux, en créant ainsi le corail.



Nicolas Poussin, *La naissance du corail*, 1626-1628.

On voit toutefois que la scène est concentrée sur le repos du héros et sur la célébration de sa victoire plutôt que sur la naissance du corail; et en effet, c'est ainsi que la décrit Bellori:

*LA TINTVRA DEL CORALLO.*

*Perseo hauendo reciso il capo di Medusa, l'oppose à gli occhi della Balena, e la mutò in sasso, per liberare Andromeda, esposta ad essere divorata. Qui è figurato Perseo dopo il combattimento, ed Amore, che da un vaso gli ministra l'acqua per lavarsi le mani infette dal vipereo crine. In tanto le Naiadi assise tengono in mano il teschio di Medusa, e dalle cadenti stilla del suo sangue mirano con piacere tingersi di rosso i coralli bianchi del mare<sup>289</sup>.*

D'abord Bellori attribue la victoire sur le monstre (ici une baleine, le plus souvent il s'agit d'un serpent) à l'utilise de Méduse de la partie de Persée, qui se lave les mains infectées par les cheveux-serpents; toutefois, selon la version la plus répandue du mythe, le héros se lave les mains du sang du monstre qu'il avait tué avec l'épée. L'expression 'in tanto' souligne par contre la secondarité de la scène qui donne le titre à la composition, et qui se déroule à l'extrême droite de la composition, en bas, aux épaules du héros (et donc à gauche, par rapport aux figures peintes). Plus de la moitié de l'espace est en effet occupé par Andromède,

<sup>289</sup> **VITA DI NICOLÒ PUSSINO D'ANDELI FRANCESE PITTORE.**

**Trad:** LA TEINTURE DU CORAIL. *Persée, en ayant coupé la tête de Méduse, opposa celle-ci aux yeux de la Baleine, et la changea ainsi en rocher, pour libérer Andromède, exposée pour être dévorée. Persée est figuré ici après le combat, et à son côté il y a Amour, qui lui verse de l'eau d'un vase afin qu'il se lave les mains infectées par la chevelure de serpents. En même temps les Nàiades assises tiennent à la main le crâne de Méduse, et admirent avec du plaisir les gouttes de son sang qui, en tombant, teignent de rouge les blanches coraux de la mer.*

qui attend le héros sur le rocher et sous le palmier de la victoire, au centre de la scène, où s'envole la Déesse elle-même de la Victoire, et encore, au fond, on voit Pégase prêt à s'envoler pour porter partout la renommée de l'entreprise.

Mais, pour mieux comprendre la nature du déplacement de la scène principale, il sera intéressant la comparer à celle peinte par Vasari, qu'on a vu être le thème secondaire de l'oeuvre *Persée et Andromède*:



Détail : *La naissance du corail*, Minerve et Méduse (et Nymphes).



Détail : *Perseo e Andromeda*, Méduse et Nymphes.

D'abord il faut relever que la scène est placée dans la même position en les deux tableaux, et que les postures des Nymphes sont très semblables, surtout pour ce qui concerne celle qui montre le dos (la plus proche de Méduse) et celle qui reçoit le rameau de corail pour la dernière dans l'oeuvre de Vasari (celle qui est retenue par la dernière nymphe). Toutefois, là où la nymphe qui montre le dos tourne le visage au côté opposé par rapport à Méduse – au contraire de celle de Poussin, qui la regarde –, la posture de la nymphe au corail est reprise par la deuxième nymphe de Poussin, celle au centre de la scène.

Encore, le vide caractéristique qui s'ouvre autour de Méduse est partagé par les deux oeuvres; pour Vasari il résulte de la comparaison avec l'espace rocheux, où est enchaînée Andromède, à

la mère qui s'ouvre aux épaules des Nymphes et qui va à dégrader dans l'architecture fantasmagorique au milieu des nouages. Poussin choisit une structure beaucoup plus simple et moins pleine de figure par rapport à la plupart du reste de sa composition, et toute développée en vertical, envers les cieux, où on trouve la figure-clé de la scène et qui pourtant n'est pas rappelée dans les textes par rapport à ce passage du texte: Minerve.

La présence de la déesse n'échappe pas à l'attention de Bellori, qui ajoute:

*il quale [sc. Perseo] difeso nel combattimento da Pallade, e dallo scudo suo divino; perciò vi è dipinta in aria la Dea*<sup>290</sup>

C'est justement la présence de Pallas qui marque la distinction fondamentale entre la scène peinte par Vasari et celle de main de Poussin. Mais c'est vrai que la déesse est là pour Persée, comme suggère Bellori? Poussin a placé une Minerve armée, qui regarde en bas, exactement au dessous et en ligne avec le visage de la Gorgone; il n'y a aucun obstacle entre les regards qui se croisent. Peintre philosophe et voué à la métaphysique, Poussin<sup>291</sup> a marqué la punition extrême de Méduse en la plaçant sous le regard jugeant de sa principale ennemie, le péché jeté en bas par l'oeuvre de l'action divine.

- ***Pallas ou la Prudence et la Force ou le lion. La symbolique méduséenne de la Chambre de la Signature***

Il s'agit sans doute de la chambre la plus importante parmi celles peintes par Raphaël. Destinée initialement à devenir la chambre d'étude et bibliothèque privée du pape Julien II, elle est complètement décorée par les fresques du peintre d'Urbain.

Le thème iconographique est de caractère théologique – philosophique et vise à affirmer les catégories néoplatoniciennes du Vrai, du Bien et du Beau.

On y trouve le dernier exemple de symbolique méduséenne commenté par Bellori, la figure de la Prudence aux vêtements de Pallas, peinte par Lorenzo Lotto sur dessin de Raphaël, qui se trouve sur le mur de la chambre, à côté de la célèbre *École d'Athènes*: *Siede la Prudenza in abito di donna simboleggiata nell'usata forma con due facce [...] La prima guarda in uno specchio, che le porge un fanciullo,*

<sup>290</sup> **Trad:** lequel (Persée), pendant le combat, est défendu par Pallas et par le bouclier divin; c'est pour cela que la Déesse y est peinte dans l'air.

<sup>291</sup> Voir à ce propos Marc Fumaroli, *La scuola del silenzio : il senso delle immagini nel XVII secolo*, Milano : Adelphi, 1995.

*e dietro siede la Fortezza armata, [...]con una mano tiene un ramo di quercia, con l'altra si appoggia al collo del Leone, che le stà per fianco, alludendo la quercia insieme alla Fortezza, ed all'arme del Pontefice nel tempo, che Giulio*



Raphaël, *Les trois vertus cardinales: la Force, la Prudence et la Tempérance*, 1511. Chambre de la Signature, Palais du Vatican, Rome.

*lio Secondo gloriavasi usarla contro i Tiranni, et usurpatori dello Stato Ecclesiastico* *Veste la Prudenza pura, e candida gonna col manto verdeggiante; ed essendo armata alla divisa di Pallade, porta nel petto il teschio di Medusa. mutando in sasso l'Ignoranza, e l'Inganno.*<sup>292</sup>

Il s'agit de la description de trois des quatre Vertus Cardinales, Prudence, Tempérance et Force. La Prudence, qui nous intéresse en particulier, puisque assez souvent Pallas assume le rôle de cette vertu, à deux faces, une jeune et une vieille. La face jeune se regarde dans un miroir et la Force est à son côté, avec le Lion: ces vertus sont employées par le pontife pour combattre les Tyrans et les usurpateurs, dont l'image, si on rappelle Francis Bacon,<sup>293</sup> est peut être celle de Méduse. En outre, en portant la Prudence un candide vêtement - symbole de

<sup>292</sup> **DESCRIZIONE DELLE IMAGINI DIPINTE DA RAFAELLO D'URBINO. Trad:** *La Prudence est assise et porte des vêtements féminins; la symbolique est celle la plus utilisée, où elle a deux visages comme Janus. L'un, devant, est juvénile, l'autre est vieil, à la barbe blanche. Le premier regarde dans un miroir, qu'un enfant lui pose et au dos siège la Force armée, à la cape rouge. Celle-ci tient d'une main un rameau de chêne, et avec l'autre elle pose sur le cou du Lion qui lui est à côté; le chêne fait allusion à la Force et en même temps aux armes du Pontife, lorsque Giulio II se glorifiait de l'utiliser contre les Tyrans et les usurpateurs de l'État Ecclésiastique. La Prudence porte une robe candide et pure avec une cape vert et, en étant armée à la manière de Pallas, elle porte le crâne de Méduse sur la poitrine, en changeant en pierre l'Ignorance et l'Erreur.*

<sup>293</sup> **Francis Bacon, De Sapientia Veterum, VII. Perseus, sive bellum:** *Nulla autem belli causa magis pia sit, quam debellatio tyrannidis, sub qua populus succumbit et prosternitur sine animis et vigore, tanquam sub aspectu Medusae.*

pureté - et le crâne de Méduse sur la poitrine comme Pallas, elle pétrifie l'Ignorance et l'Erreur.



Le détail, en outre, nous montre comment l'aspect traditionnel du *gorgoneion* à été parfaitement respecté par le peintre, qui a ajouté aussi les ailes aux côtés de la tête, selon l'iconographie du V<sup>e</sup> siècle.<sup>294</sup>

## **Conclusions**

Qu'est-ce que Méduse, donc ? Sans doute la vitalité de cette figure entre Renaissance et Baroque nous a montré une extraordinaire variété de sens auprès de cette figure.

Il s'agit toutefois d'une complexité qui utilise surtout deux ou trois récits mythiques comme sources primaires : Lucain et Plin et surtout Ovide, parfois Pausanias. Mais, comme témoigne très bien la symbolique des cheveux d'or, à ces sources on préfère souvent la version de Boccace, beaucoup plus accessible et déjà *filtrée*, selon le canon du christianisme.

Mais il faudrait rappeler brièvement les éléments de nouveauté que chaque auteur a attribué à la Gorgone, afin de donner un panorama détaillé et en même temps synthétique des caractéristiques principales de cette figure, chose qui permettra une meilleure compréhension des textes littéraires où Méduse sera une composante fondamentale.

D'abord, on rappelle la richesse interprétative des deux œuvres de Boccace, où le mythe de Méduse est soumis à une interprétation rationalisant en clé morale, où chaque élément fantastique est justifié en tant que métaphore d'un événement vu comme légendaire parce qu'il appartient aux exemples de vie qu'apprennent les gens à bien vivre.

---

<sup>294</sup> On se réfère ici à la célèbre Méduse Rondanini [V<sup>e</sup> siècle av. J.-C. Munich, Glyptothèque], exemple d'une iconographie qui suggère l'originale beauté de la Gorgone, en étant dépourvu des aspects les plus monstrueux du *gorgoneion* archaïque.

Sans ce précédent si célèbre et répandu, on ne pourrait presque pas comprendre l'action de découpage entreprise par les mythographes, où ces mêmes mytheme qu'on trouve ici assemblés en une histoire douée de sens sont analysés chacun dans le détail; le résultat est la Méduse - symbole, vue dans le mythe et en même temps au delà du mythe, quasi un objet magique donné à la tradition, dépourvu de son contexte original et bloqué dans l'espace sans temps des symboles.

Les *Emblèmes* (d'Alciat et de Barthelemy Aneau) confirment ce processus, car on trouve parsemés en plusieurs parties de l'œuvre des éléments liés à la symbolique méduséenne, du serpent au lion/ire - fureur, au *gorgoneion* comme décor funéraire.

Et pourtant, le mythe de Méduse en tant que récit survit dans des contextes historiques - géographiques, où le but de la narration - même la plus fabuleuse - est celui de donner de coordonnées réelles du monde connu et à découvrir. C'est le cas de la narration de voyage de Ramusio, dont la source déclarée est Pline, et où Méduse est la reine des Amazones d'Afrique. La narration, riche de éléments fantastiques, est vue par un esprit déjà moderne, qui lit ses sources et leurs incohérences d'un œil critique et douteux, et toutefois respectueux des *auctoritates* anciennes.

Quant à la Méduse des *Mythologies* (dans la version original comme dans celle traduite), on voit que l'analyse scrupuleuse du mythe est complètement filtrée du point de vue moral et conduite sur la version ovidienne, objet à plusieurs reprises de lectures moralisantes. La beauté de la Gorgone est devenue mauvaise, coupable; la pétrification est donc la conséquence de la faute commise par les hommes qui osent la désirer. De ce dernière interprétation on voit que Méduse est aussi liée au personnage de Circé, la sorcière-putain.

Et toutefois Natale Conti montre une connaissance des sources les plus anciennes qui ne justifierait pas sa lecture 'morale' des sœurs Gorgones, au contraire. Mais, si le sens caché est beaucoup plus important de la lettre, il lui suffit de lire la *Théogonie* à la lumière de l'*Ovide moralisé*, en reflétant la lecture morale portée sur Méduse sur ses sœurs.

Beaucoup plus 'scientifique' dans son attitude de mythographe, Cartari se soustrait pour ce

qu'il peut à une lecture moralisante omni – compréhensive. Il rappelle donc toute une série de variantes, de la Méduse - chèvre à la Méduse aux cheveux d'or de Boccace. Mais il atteste surtout le lien entre Méduse et Minerve, au point que la déesse de la connaissance (et son pouvoir) est symbolisé par le *Gorgoneion*, lumière du savoir.

Lodovico Dolce est l'auteur d'une de cette réécriture des *Métamorphoses* qui contribuent à augmenter la renommée du texte ovidien à la Renaissance ; sa Méduse transforme ses sœurs en vieilles à un seul dent (les Grées) mais la vrai Méduse, celle des essais, est symbole de lascivité (avec une remarquable ressemblance à Circé) qui seulement le cristal pure de la Prudence (Pallas) peut vaincre.

Pour Cosimo Bartoli, qui dans ces *Raisonnements* s'occupe aussi du sens du mythe, Méduse est tout simplement une princesse héritière, dont l'or des cheveux signifie les substances temporelles. Lorsqu'on perd ces richesses elles deviennent source de souci et d'angoisse, ce qui est représenté par la métamorphoses des cheveux en serpents. Quant à l'effet pétrifiant du *gorgoneion*, il est justifié de façon rationnelle comme réaction d'énorme stupeur à la vue d'une beauté extraordinaire.

Avec Vasari la Gorgone récupère son ancien pouvoir apotropaïque, lorsque son visage est peint de si près et avec autant de précision qu'elle paraît vivante à nouveau, et prête à tuer. L'analyse d'un tableau attribué à Leonard (pour sa qualité évidemment étonnante) permet à Vasari de souligner la valeur de la peinture, vivante plus encore que la vie elle-même, au point de pétrifier l'observateur avec une Méduse dangereuse comme l'originale.

Giordano Bruno, de son côté, s'éloigne des valeurs traditionnellement attribués au mythe de Méduse, car il lit le récit (celui d'Ovide, surtout) comme une allégorie de l'éternelle bataille entre vices et vertus, où la Méduse est l'image du schisme et de l'hérésie. Pour ce qui concerne l e *gorgoneion*, au contraire, il résume en soi le plus importants sens lui attribués par la tradition et en même temps il s'offre comme la pire vérité montrée en toute sa laideur.

Chez Lomazzo on voit que c'est justement après sa mort que Méduse se transforme de figure d'horreur à symbole miraculeux de Terreur et en même temps de Merveille; voici donc

souligné la naissance miraculeuse de Pégase d'un mère 'miracle', ainsi transformée lorsque Persée (la Vertu) la tue en la transformant en événement prodigieux.

Francis Bacon accueille l'interprétation du mythe de Ripa, mais pour souligner l'absurdité littérale du mythe et en même temps son caractère sacral, éléments qui justifient nécessairement une interprétation allégorique du récit mythique. Le philosophe anglais lit le mythe de Persée et Méduse comme une allégorie d'une guerre bien conduite contre la tyrannie (qui est Méduse). Pallas et son bouclier signifient la clairvoyance, qui est conséquence de l'utilise de la prudence et de la raison, capables de choisir parmi les entreprises difficiles celles qui peuvent être portées à une heureuse conclusion.

Ripa, en tant que mythographe, explique la symbolique méduséenne en plusieurs parties, et il récupère le célèbre binôme vérités cachées – dieux anciens. La figure du Lion en particulier l'on peut attribuer au côté indomptable de la fureur, typique de l'épiphanie du *gorgoneion* et attribuable au visage du héros à la bataille, et en générale à toute forme de perte de contrôle de soi-même, là où la raison est bloquée par un accès de folie. Baudouin, traducteur de l'œuvre de Ripa, insiste plutôt sur le côté mauvais (du point de vue morale) de Méduse et ajoute deux figures à la symbolique méduséenne qui signifient le Pêché et l'Hérésie.

La morale et les exemples de bonne conduite sont au cœur de l'œuvre de l'abbé Picinelli, voilà pourquoi la figure de Méduse ne pouvait pas manquer. D'abord, en tant qu'emblème de la terreur comme du courage indomptable, mais surtout comme la femme – basilic, très belle à regarder mais qu'il ne faut jamais regarder dans les yeux. Symbolique très riche celle du basilic, du regard dangereux au point qu'il peut se tuer en se regardant au miroir, à l'haleine, venin mortel de la parole hérétique, aux yeux de femme qui tuent, il partage beaucoup de caractéristique avec la Méduse de la Renaissance.

Enfin, il y a Bellori avec ses *Vites*, où l'analyse d'un choix d'œuvres dédiées au mythe de Méduse nous montre le respect pour la lettre du récit, chez les artistes objet du discours comme de Bellori lui-même, et en même temps la nécessité de la lecture morale qui doit toujours justifier la présence du mythe dans le contexte d'un grand cycle pictural. Car, l'artiste se charge de 'parler' avec la peinture muette, mais c'est la tâche de l'exégète celle d'expliquer



le vrai sens sous la belle forme. Et donc Méduse est encore une fois le vice, montrée pendant la juste punition «des hommes et du ciel».

Notre analyse a donc repéré substantiellement cinq niveaux principaux de sens, pour ce qui concerne le mythe de Méduse entre XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècle:

CRITÈRE INTERPRÉTATIF	SENS DE MÉDUSE
<b>Rationalisation</b>	reine guerrière ou riche héritière ( <i>Ramusio, Cosimo Bartoli</i> ).
<b>Méduse figure des vices</b>	péché - sorcellerie ( <i>Alciati - Aneau, Dolce</i> ), lascivité ( <i>Lodovico Dolce</i> ), schisme et hérésie ( <i>Giordano Bruno</i> ), mauvaises habitudes et excès de fureur ( <i>Ripa</i> ), tyrannie ou guerre ( <i>Bacone</i> ), vanité et superbe ou vice ( <i>Bellori</i> ).
<b>Méduse image de beauté et de savoir</b>	vertu solaire - savoir lumineux ( <i>Cartari</i> ), cheveux d'or qui signifient richesses ( <i>Bartoli</i> ), volupté et beauté ( <i>Picinelli</i> ).
<b>Méduse image de la terreur et/ou de la merveille</b>	visage affreux, incarnation de la Terreur ( <i>Vasari</i> ) ou de la terreur et de la merveille en même temps ( <i>Lomazzo</i> ).
<b>Interprétation fantastique</b>	animal mythique, dangereux et riche de sens comme le basilic ( <i>Picinelli</i> ) ou merveilleux et à l'aspect plutôt étrange, mais d'ancienne mémoire comme la chèvre Amaltea ( <i>Cartari</i> ).

On peut voir assez aisément que le côté mauvais de Méduse est celui le plus souligné, par rapport à ses qualités positives qui seulement une partie exigüe d'auteurs choisit de signaler. Et toutefois, il y a presque toujours une certaine compensation de l'exposition de la pire horreur (avec tout son corollaire de vices et de dangers) avec la naissance prodigieuse de Pégase, dont la nature de renommée ailée est un axiome pour tous, qu'ils soient des mythographes ou des artistes ou encore des érudits. L'exigence de rappeler Pégase constitue la nécessaire contrepartie de légèreté à la lourdeur de mort qui entoure Méduse; on le voit si bien en peinture, comme en littérature et chez les mythographes, lorsque tous oublient l'autre fils de la Gorgone, Chrysaor (qu'Ovide rappelait de façon plutôt générique), mais presque tous – sauf où le *Gorgoneion* ou le drame de Méduse est le noeud unique de l'oeuvre – représentent ou

citent le cheval ailé.

En effet, il faudrait rappeler que c'est grâce au coup de sabot de Pégase que la source de la poésie peut jaillir, et avec elle l'inspiration des artistes, sous la protection des Muses. Le célèbre recueil poétique de Baudelaire, *Les fleurs du mal*, montre exactement la provenance obscure du génie, comme Méduse peut engendrer Pégase seulement en conséquence d'un acte de violence.

Les différences et les nuances les plus différentes soulignent donc la richesse interprétative de la figure de la Gorgone, qui mêle les pires des péchés avec les plus grands attraits. Ce schéma on le trouvera appliqué presque partout en littérature, où la règle pour la Renaissance est garder le mythe ancien et sa symbolique mais avec un œil toujours ouvert sur les interprétations modernes. Le XVII<sup>e</sup> siècle montre au contraire un fort penchant pour l'allégorie moderne, au point que les interprétations morales seront presque les seules clés de lecture du mythe de Méduse, en dépit d'une plus répandue connaissance du mythe original.

Ce qui souligne sans doute la perte de liberté intellectuelle de la Renaissance, mais pour gagner en profondeur à la recherche d'un savoir toujours plus séduisant et dangereux à rejoindre mais perçu, pour la première fois, comme effectivement saisissable.

## ***Chronologie des oeuvres***

**BOCCACCIO,**

*De mulieribus claris*, 1361-62

*De genealogiis deorum gentilium*, 1365

**XVI<sup>e</sup> siècle:**

**ALCIATI**, *Emblemata*, 1531 (editio princeps di Augusta)

**BARTHELEMY ANEAU**, *Emblèmes*, 1549

**GIAMBATTISTA RAMUSIO**, *Navigazioni e viaggi*, 1550

**NATALE CONTI**, *Mythologiae*, 1551

**CONRAD GESNER**, *Historiae Animalium*, 1551

**VINCENZO CARTARI**, *Le Imagini de gli dei de li antichi*, 1556

**LODOVICO DOLCE**, *Dialogo dei colori*, 1565

**COSIMO BARTOLI**, *Ragionamenti accademici*, 1567

**GIORGIO VASARI**, *Vite dei più eccellenti pittori, scultori e architettori*, 1550- 1568

**GIORDANO BRUNO**, *Lo spaccio della bestia trionfante*, 1584

**GIOVAN PAOLO LOMAZZO**, *Della forma delle muse*, 1591

**CESARE RIPA**, *Iconologia*, 1593

**XVII° siècle:**

**FRANCIS BACON**, *De Sapientia Veterum*, 1609

**FILIPPO PICINELLI**, *Mondo simbolico*, 1653

**GIOVANNI PIETRO BELLORI**, *Le vite de' pittori, scultori et architetti moderni*, 1672

## II

### Méduse et le Poète

#### *Monstrueuse, cruelle beauté*



Gian Lorenzo Bernini, *Testa di Medusa*, 1630

*O voi ch'avete li 'ntelletti sani,  
mirate la dottrina che s'asconde  
sotto 'l velame de li versi strani.*

Dante Alighieri, *Commedia*, *Inferno* IX 61-63<sup>295</sup>

La doctrine dont on parle dans ces vers, objet de nombreuses tentatives d'interprétation, suggère comme imagine de contraste la figure de Méduse en tant que opposée à la lumière divine qu'elle promet. Parce que la Gorgone, paradigme de la *donna Petra* chantée par les rimes dites 'petrose' , incarne l'aspect sensuel de la poésie en tant qu'objet elle-même

---

<sup>295</sup> *La Divine Comédie. L'Enfer*. IX 61-63. [Traduction par Antoin de Rivarol (1753-1801)]

*Vous tous, qui jouissez d'un esprit clair et sain,  
réfléchissez quel est l'enseignement caché  
sous le voile léger des vers mystérieux !*

d'idolâtrie<sup>296</sup>, vanité de pierre qui empêche de célébrer la vraie lumière de Dieu, dont Dante est scribe. C'est pour cela que la voir signifie se perdre dans une tentation jamais vraiment oubliée, l'orgueil du poète pour sa création qu'il aime d'un amour excessif et dangereux.

D'ailleurs, Pétrarque montre le même amour pour sa création en recréant le cercle *Lauro-Laura* où l'auteur, tombé amoureux de sa créature, ne peut pas sortir de sa création pour voir au-delà de sa finitude. Il s'agit donc pour le poète de se convertir, comme saint Paul, à la *visio* de la vérité en se détachant de la cécité mensongère du monde.

Et c'est justement la poésie de Pétrarque et des pétrarquistes à informer celle de la *Pléiade* et, ensuite, la production poétique et littéraire européenne. On parle d'amour au son des vers parfois nourris de ce sens de faute qui fait dire au poète :

*Non guardar me, ma Chi degnò crearme;  
no 'l mio valor, ma l' alta Sua sembianza,  
ch' è in me, ti mova a curar d' uom sí basso.*

*Medusa et l' error mio m' àn fatto un sasso  
d' umor vano stillante.*<sup>297</sup>

La coïncidence d'orgueil pour son propre œuvre et la beauté fascinante et coupable de Méduse signifie le sens de péché qui vit l'artiste lorsqu'il oublie d'être humble envers son Créateur jusqu'au point de substituer l'Amour sacré à celui, profane et coupable, pour l'art.

Le thème de la Méduse, charmante et cruelle beauté, envahit la poésie de la Renaissance européenne, mais, comme on a vu en ces célèbres exemples, il y a eu des célèbres antécédents qu'il ne faudra pas oublier, car on doit à leur poésie surtout la métamorphose de la Gorgone: du monstre en séduisante et impossible objet de conquête.

Voici donc qu'objet du présent chapitre sera le développement en poésie du sujet de la Méduse et de sa symbolique qui, placé tout autour de l'épiphanie du visage interdit, prépare et

---

<sup>296</sup> John Freccero, *Medusa: la lettera e lo spirito*, in idem, *Dante. La poetica della conversione*, Bologna : il Mulino, 1989.

<sup>297</sup> Pétrarque, *Rimes*. Chanson **CCCLXVI Vierge belle, qui de soleil vêtue**: *Regarde non pas moi, mais celui qui daigna me créer ; que ce soit non pas mon mérite, mais sa sublime semblance qui est en moi, qui te pousse à avoir cure d'un homme si infime. Méduse et mon erreur ont fait de moi un rocher distillant une eau vaine*; [Traduction par Francisque Reynard].

exalte l'impact du nœud topique du poème, en créant la *zone de silence* si nécessaire au récit qui reçoit la Gorgone.

Et toutefois, afin de mieux introduire la présente analyse, il faudrait rappeler brièvement un' œuvre en prose qui, non seulement résume en soi toute une série de caractéristiques fixes de la figure poétique de Méduse, mais en se plaçant au début de notre ligne temporelle de recherche, arrive à constituer le départ symbolique de l'entier chapitre.

Il s'agit des *Contes amoureux par Madame Jeanne Flore*, un recueil de récits très intéressant où, selon l'exemple de Boccace, un groupe de jeunes gens de la bonne société se retrouve pour se donner du bon temps en narrant des nouvelles.

### ***Méduse ou la cruelle Meridienne. La figure de la Gorgone dans les Contes amoureux***

Les *Contes amoureux* ont été imprimés sans lieu ni date<sup>298</sup>; le colophon confirme que l'oeuvre, comme suggère l'identité de l'imprimeur, le Lyonnais Denys de Harsy, a été imprimée à Lyon mais, pour ce qui concerne la date d'impression, on l'avait estimée d'abord entre 1530 et 1537, sans toutefois aboutir à un résultat convaincant. Ensuite, une étude de Kaji Yoshihiro publiée en 2004<sup>299</sup> semble prouver que l'*editio princeps* ne peut pas être parue avant le 1542.

Les auteurs des contes sont des lyonnais variés, tous formés en littératures classiques. L'originalité des innovations que leur permet la connaissance intime du latin et de l'italien surprend quand elle ne fait pas sourire, car l'humour est une caractéristique presque constante des récits.

La forme est celle du *Décameron*, mais les dix devisants sont tous des femmes ; dans ce retire à la campagne les traditions et le lois sociales sont suspendues et les protagonistes, s'il est leur impossible de changer les traditions sociales, pourtant elles n'hésitent pas à dire ce qu'elles en pensent.

---

<sup>298</sup> Voir Régine Reynolds-Cornell, *Introduction*, en *Les Contes amoureux par Madame Jeanne Flore*. Texte établi et annoté par Régine Reynolds-Cornell, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2005.

<sup>299</sup> Kaji Yoshihiro, «Recherche de la date de publication des *Comptes Amoureux* portant la marque d'Icare, plus précisément la marque de Dédale, comme l'indique Rawles». Etudes sur les "Comptes Amoureux", *Bulletin de la Société de Langue et de Littérature Françaises de l'Université d'Osaka*, Gallia 43, 2004.

Tous les récits offrent des variations sur le thème de la liberté amoureuse, droit irréfutable pour la protagoniste idéale de l'œuvre, Mme Flore. Elle dénonce et condamne les mariages arrangés et imposés, qui ne tiennent en aucune considération les sentiments des futurs époux. Toutefois, le monde des conteuses est un rêve, après lequel les dames retournent à la réalité des conventions sociales et familiales.

Mais Régine Reynolds-Cornell<sup>300</sup> s'interroge aussi sur la signification de ce recueil, car la mise en champ de sources – vraiment remarquable – qui constitue la structure des récits semble trop haute et recherchée pour un simple divertissement.

On cite parmi ceux-ci le *Mambriano*<sup>301</sup> de Francesco Bello et le *Songe de Poliphile*<sup>302</sup>, car ces textes représentent les sources principales des premiers trois récits, intéressants en particulier parce qu'ils présentent tous des repères précis à Méduse. En outre, on appréhende déjà par l'Épître qui introduit les contes que, non seulement le recueil est dédié à Madame Minerve, narratrice elle-même du quatrième récit sur la mort de Narcissus et la transmutation d'Echo, mais que parmi les narratrices il y a Madame Andromeda et Madame Méduse; cette dernière est aussi la conteuse de la troisième nouvelle, où on parle d'une dame absurdement cruelle envers son amoureux, alors que Madame Andromeda dédie ses réprimandes à une telle Madame Meridienne, qui *tue comme le basilic*.

Mais voyons d'abord le premier de ces contes<sup>303</sup>, narré par Madame Melibée, qui nous intéresse surtout pour la scène de la *pétrification* de Venus. La déesse, prise de *merveille* en regardant le chevalier Andro – c'est-à-dire *aner*, l'homme mâle – nu, tellement grande lui apparaît la beauté de ce jeune qu'elle reste sans bouger exactement comme Achrisius à la vue du *gorgoneion*:

---

<sup>300</sup> Voir l'*Introduction* à *Les Contes amoureux par Madame Jeanne Flore*, oeuvre citée.

<sup>301</sup> Il s'agit du poème héroïcomique de Francesco Bello, mieux connu comme Francesco Cieco da Ferrara. L'oeuvre a été éditée posthume, vers la fin du XV siècle. On en cite l'excellente édition UTET en trois volumes: Francesco Cieco da Ferrara, *Libro d'arme e d'amore nomato Mambriano* ; introduzione e note di Giuseppe Rua, Torino : UTET, stampa 1926.

<sup>302</sup> La célèbre oeuvre de Francesco Colonna compte au moins 11 répétitions du nom de Méduse, dont une partie remarquable présente aussi un contexte pertinent au mythe. Ces passages textuels ont été sans doute une source indispensable pour élaborer certaines figures 'méduséennes', et toutefois la ré-élaboration du matériel garantit un résultat absolument original.

<sup>303</sup> *Les Contes amoureux par Madame Jeanne Flore*, oeuvre citée. *Compte premier par Madame Melibée*.

*Et (sc. La Déesse) appelle Andro [...] Si le commanda désarmer par ses trois Graces: lesquelles de leurs mains delicates et blanches le devestirent, tant qu'il restat tout nud en piedz devant la Déesse. Mais, ô beaulté de grandissime vertu et efficace! [ Le passage suivant est dédié à une apostrophe à la beauté qui occupe un remarquable nombre de ligne] Ceci je dy, mes compaignes, pourtant que la grande Venus (...) fu esté prinse en l'heure de l'amour du chevalier. [...] Car de tant grande beaulté et excellence de corps apparut aux Immortelz le proeux Andro, que alors Venus comme toutte esmerveillée, non aultrement que en l'ostention du chef de la Gorgonne le roy Achrisius fut mué en marbre tresdur, elle demeura sans soy mouvoir.*

La nuit descendue, la déesse se réveille de l'enchantement et s'attelle à la préparation du chevalier pour le soutenir dans l'entreprise de l'assaut au castel Jaloux, où demeure la malheureuse dame Rosamunde; aidé par Hercule et Apollon – qui tuent d'abord un *géant* et après un *serpent* monstrueux – Andro conquiert enfin l'amour de Rosamunde qui, habituée à la présence irritante de son âgé époux, découvre la merveille d'une nouvelle vision, quasi une *sortie de la cécité*:

*De tout elle s'esmerveille: comme ung qui par la commiseration des haulx Dieux nouvellement a receu le benefice de veoir: il ne se peult saoller de getter l'oeil sur la couleur des choses, sur la structure et édifice de ce beau Monde.*

Mais, si l'heureuse Rosamunde récupère la vue, le destin de son époux Pyralius est celui d'être obnubilé par l'ire, sentiment si bien connu par celui qui se métamorphose en Gorgone; en effet, après avoir insulté toute divinité, il rencontre au milieu du bois les Furies, prêtes à lui soustraire la raison:

*Et quand il fut au meilleu du boys, à luy s'apparurent les horribles Furies Alecto, Megera et Tisi[i]phone horriblement secouant leurs testes serpentines, et l'espouvantans de leurs voix Plutoniques et de mort, dont perdit il entierement le sens. Si delibera en ce lieu là de finer sa miserable vie: et se pendre en ung arbre. Ainsy paya le malheureux la peine de sa froide jalousie.*

Retourne à la vue – de la bien-aimée par les dieux – et aveuglement final de celui qui refuse de reconnaître la toute-puissance d'Amour; le récit se conclut avec la mort – juste – du malheureux rendu aveugle non seulement par l'ire mais avant tout par sa *froide jalousie*.

Cette froideur est aussi un parmi les plus évidents symptôme de l'action maléfique de la Gorgone, protagoniste absolue du deuxième récit<sup>304</sup>. La narration de Mme Andromeda vise à réprimander la mauvaise conduite d'une femme-Méduse de rigueur glaciale, qui se donne le plus haut plaisir en torturant jusqu'à la mort un malheureux chevalier, tombé amoureux d'elle.

<sup>304</sup> *Les Contes amoureux par Madame Jeanne Flore, oeuvre citée. Compte second par Madame Andromeda. Admonestant les vertueuses dames d'eviter orgueil et rigueur.*



Méduse depuis sa première apparition, Meridienne est une « Dame pour vray de si excellente beauté et esmerveillable, qu'elle eust peu d'un sien simple regard ruyner et abbatre la haultesse de la salle de Juppiter ». La narratrice souligne surtout les effets dévastants de la beauté sublime de Meridienne, afin d'exalter l'*excès d'orgueil* dont celle-ci est enflammée; tellement grande est sa présomption qu'elle ose défier la déesse Venus dans son jour solennel, chose qui la conduit à souffrir une punition exemplaire:

*Brief la dame Meridienne eust l'estomac par l'aspect de la courroucée Déesse plus dur que le Cristal de Septentrion: et comme si elle se fust myrée dans le mirouer merveilleux de Meduse, demoura vuyde de pitié, et sans amour<sup>305</sup>.*

Comme est tradition que le basilic se tue en regardant soi-même au miroir, ainsi cette Méduse, en se regardant à *son merveilleux miroir*, se soustrait les sens: elle reste dépourvue de pitié, presque *morte* parce que insensible à l'amour. Venus montre, quant à elle, un regard courroucé typique de la Minerve offensé d'Ovide: «Merveilleux fut le regard de la déesse, tout oultre plein d'indignation, et auquel vous l'eussiez peu coignoistre estre offensée amerement, quand Meridienne de peur se cacha dans le lict entre les linceulx».

Mais Venus n'est pas Minerve, elle aurait oublié son désir de vengeance si l'orgueilleuse dame avait été moins superbe, et toutefois elle persiste dans sa dispute avec la déesse, qu'elle considère envieuse de sa beauté.

La narratrice explique les caractéristiques de cette beauté si « mal employée » en évoquant avant tout le « roch de sa beauté » où les misérables amants sont destinés à trouver leur malheur. Elle, araignée et sirène et Cléopâtre en même temps, réduit en servitude avec la grâce de ses yeux célestes, dont elle utilise le pouvoir, *bien consciente* du danger qu'il représente.

Parce que toute la description de la figure et de l'attitude de cette comtesse a un seul noeud fondamental: la méchanceté qu'elle cache sous son masque d'ange adorable. C'est justement cette intention mauvaise qui lui doit mériter la punition de Venus et qui fait d'elle une *coupable*, en dépit d'une conduite honnête seulement à l'apparence, car il ne faut pas oublier

---

<sup>305</sup> Intéressant à ce propos le passage relatif au miroir de Méduse de l'*Hyperboreana* de Poliphili: *Quantum in speculo non solum aspexit ad Medusam, sed et in quatuor ad amorem hospitale, et di pietate asperabile.*

qu'elle est (mal) mariée.

Les yeux lumineux comme le Soleil lancent donc « un regard de faulse amour » au jeune gentilhomme Pyrance, qui reste tout de suite médusé:

« Et non aultrement fut il en estase ravy, que le roy Achrisius en la veuë de la Gorgone vaincuë par le chevalier Perseo ».

La réaction de Meridienne à l'extase de son amoureux signe définitivement la distance entre la glaciale et indifférente femme sans merci de Dante et Pétrarque et la nouvelle et méchante Méduse – sorcière de la Renaissance:

*Subtilement s'en apperceut la cruelle Meridienne, et estoit fort joyeuse et contente de veoir ainsi l'imprudent jeune homme se perdre en la lueur de ses beaulx yeulx : ressemblante au serpent appelé Basilique, qui occit quiconque il aura attainct de son regard venimeux. Et par ce moyen qu'elle captivoit les coeurs, pensoit totalement estre equiparable ou plustost surmonter la Déesse Venus<sup>306</sup>, à laquelle dès lors en avant porta peu de reverence en ses puissances eternes.*

Il ne s'agit donc plus de la 'donna petra' ou de la glaciale Laure, puisque ces femmes sans merci ne montrent aucune satisfaction pour la défaite de l'amant, mais plutôt une sorte d'éloignement qui les rende intouchables dans leur rigueur absolu. Les premiers indices forts qui indiquent en Meridienne une femme-Méduse sont sans doute l'appellatif « cruelle » et le repère au Basilic, qui est «serpent [...] au regard venimeux»; du serpent 'biblique' en outre elle a la traditionnelle subtile intelligence et la mauvaise intention, image qui substitue presque celle du serpent classique en poésie aussi, en substituant l'originale valence de cet animal chez la figure de la femme médusante.

Quant à Pyrance<sup>307</sup>, il se conduit comme le poète pétrarquiste (ou pétrarquisant), détruit littéralement par la flamme qui le consomme vif. Le suspecte d'être destiné au tragique destin d'Atheon lui est inspiré par une vision où il est ébranlé par une « furibonde tigresse ou bieng ung lion affamé». Encore, la conscience de vivre une vie qui est un continuel mourir, la plainte qui clôt sa longue interrogation sur la maladie d'amour qui le tue, au point qu'il aurait préféré d'avoir vu le basilic que le visage de Meridienne, confirme sa nature de 'poète de la Pléiade' *ante litteram*:

*Et qui me guerira si entre boys espais, et desrompuz rochers je me nourris d'ung continuel*

<sup>306</sup> Cette femme-Méduse superbe se place parmi les figures mythiques de rébellion aux dieux, de la meme façon qu'Arachné et Niobé, qui se crurent meilleures respectivement de Minerve et de Junon.

<sup>307</sup> La nature de celui qui 'prend feu' de ce jeune homme est souligné par son nom, qui contient la racine grecque *pur* : feu.

mourir? Mieux m'eust esté d'avoir veu un venimeux basilic en celluy jour que mes yeulx s'arrestèrent sur la celeste face de la Contesse Meridienne. Car en la fuyant je meurs et renai, et vif et mort le me paiscz de ma tristesse: non aultrement que la salemandre de son feu qu'elle engendre.

Cette femme-basilic, pour se libérer de l'importune Pyrance, utilise ses connaissances en nécromancie: « Meridienne estoit grande clergesse, et sçavoit beaucoup de l'art de Necromance: dont pensa alors qu'elle se deliveroit de son importun amant ».

De la même façon que Circé, elle vante la capacité – ici seulement menacée – de transformer les hommes en animaux: « Va t'en d'icy hors de ma presence, lascif impudique, que ma patience vaincue ne te transmue en asne, ou aultre forme plus vile! ».

Ce discours, complètement fausse et en même temps astucieux, désoriente le pauvre Pyrance qui, après avoir tenté une faible défense de ses droits d'amant, se retrouve chassé avec infamie de la maison de Meridienne, désormais en doute d'être lui-même en tort: il faut souligner que la supposée fidélité de Meridienne envers son âgée époux est en effet fruit de la satisfaction de torturer Pyrance et non pas d'un sincère sentiment de loyauté.

Mais les souffrances de Pyrance semblent n'avoir pas fin, car Meridienne, non pas satisfaite de sa victoire, lui donne son salut en présence d'autrui. Bref, le moment le plus haut du rencontre entre Dante et Béatrice, lorsqu'elle lui donne l'espoir et la santé en le saluant, est renversé en une sorte de piège qui renouvelle la force des chaînes de l'esclave – Pyrance, qui ainsi ne peut pas oublier sa cruelle dame :

Meridienne se rendit lors du tout indomptable et ne daigna aymer ce jeune gentilhomme ne lui donner aucun peu de consolation, non pas seulement le saluer sinon par faincte et simulée amytié, ou tourner sa veuë vers luy, sinon quand ses yeulx estoient lassez ailleurs.

### ***La mort de Pyrance et le déchirement de Meridienne***

Le conte prend une nouvelle et plus sombre teinte tragique lorsque il s'agit de décrire la mort de Pyrance, consommé par la cruauté de sa dame, qui « ne se soucioit de le veoir périr devant ses yeulx » mais au contraire elle obtienne une satisfaction de plus en plus grande lorsqu'elle voit jusqu'à quel point son pouvoir peut causer de la souffrance.

Avant de mourir, Pyrance prononce sa dernière lamentatio, où Meridienne est vue

comme une Méduse infernale qui plonge les pécheurs aux Enfers :

*Tresdure et rigoureuse amy dedans celuy tien cœur de fer [...] O doncques femme pour vray non engendrée, non allaitée d'aucune nourrice humaine : mais plustost d'une lyonne ou tygresse entre les rochers du mont Caucasus, penses tu que désormais je puisse supporter en mon ame affligée les ardeurs de ton funeste et malheureux amour ? Non certes ! car je ne voudray ores adsender loing hors de ta veneneuse veuë, et si descendray aux bas enfers où habitent Espritz sans nombre : et là où Lethe fleuve hydeux et noir flotte et prent son cours au gros soulagement et refrigere des infortunez amans. Moy doncques estant là, que tu le sçaches, femme rigoureuse, ne me pourras tu plus empoisonner de la poison de tes yeulx et de ce dont je ne me suis peu deffendre estant en vie, finalement la mort me delivera.*

Le paysage rocheux du mont Caucasus où vit la lionne/tigresse<sup>308</sup> qui a engendré Meridienne est pire des Enfers, où le Léthé promet soulage aux « infortunez amans ». La cruauté sauvage, la inhumanité et la bestialité de la femme médusant sont des dangers si effrayantes que la mort est attendue et désirée comme une définitive libération, car l'amant ne peut absolument pas se soustraire à cette fauve avec ses seules forces. Mais cela est une mort sans espoir, sans grâce, parce que le pécheur est destiné à mourir plein de rage et de désir de vengeance<sup>309</sup>, conscient que les Enfers l'attendent :

*Quant est de moy, cruelle, je te suivray partout, t'espouventant en diverses façon de feuz noirs et hydeux, après que ceste dolente ame sera séparée du corps. Adonc, meschante femme, seras tu punie de tes cruelz et improbables crimes et m'en resjouyray. [...] Je l'ai doucement priée et elle par son refus m'a mise la mort au cœur.*

L'agonie de Pyrance se clôt enfin sur la recherche de la lumière (celle véritable), ici représentée par l'amour et la pitié de Venus :

*Et errant avec les yeulx au Ciel, cherchoit de veoir encores la lumiere, laquelle veuë larmoya : et se partant l'ame es mains de la déesse Venus, qui la porta en son temple d'Idalion, comme elle luy avoit promis.*

---

<sup>308</sup> Voir à ce propos le sonnet CLII de Pétrarque en *Canzoniere*, a cura di Marco Santagata, Milano : Mondadori, 2004.

<sup>309</sup> L'attitude de Francesca da Rimini envers ses persécuteurs est très significative à se propos:

*Amor, ch'a nullo amato amar perdona,  
mi prese del costui piacer si forte,  
che, come vedi, ancor non m'abbandona.* 105

*Amor condusse noi ad una morte.*

*Caina attende chi a vita ci spense".* 107 [Dante Alighieri, *Commedia, Inferno* V. 103-107.]

**Traduction par Antoine de Rivarol (1753-1801):**

Amour, qui fait autant d'aimés que d'amoureux,  
Vint enflammer si fort mon cœur pour celui-ci,  
Qu'il est, tu le vois bien, loin de m'abandonner.  
Amour nous conduisit vers une seule mort :  
Caïne attend celui qui nous quitta la vie.

L'avertissement qui sauve la rigoureuse bien-aimée de Nastagio degli Onesti<sup>310</sup> de la chasse infernale n'a pas de lieu ici : le drame se consomme complètement et néanmoins la vue du corps sans vie du pauvre Pyrance n'inspire aucune pitié en la femme, qui s'éloigne en riant avec des gentilshommes et des demoiselles de sa maison. Cette «étrange et nouvelle mort<sup>311</sup>» réclame désormais vengeance, ce qui lui peut venir seulement par un 'miracle' comme celui d'une statue qui prend vie :

*Mais (ô chose merveilleuse et espoventable ! ) [...] l'ymaige de Minerve qu'on appelloit Palladion, monstra par des signes évidents l'indignation que la Déesse portoit contre les Troiens, premièrement veirent les Grecz en la mute statue les yeulx rouges et enflambez comme feu : [...] par troy fois le marbre blanc en fureur et raige (cas esmerveillable) s'eslever, et brandissant le glayve qu'elle tenoit en sa dextre main fait hydeusement cliquetter tout son harnoy : ne plus ne moins on veist par telz visibles signes en la statuë de Venus à l'approcher de Meridienne que la Déesse estoit merveilleusement irritée de la mort de son bon serviteur Pyrance.*

Comme une (statue de) Minerve en proie à la fureur, la déesse Venus prend possession de son image en pierre pour tuer Meridienne, semblable dans sa ruine au géant « Enceledus soubmys à la montaigne d'Etna ». Consciente d'avoir mérité la mort, et toutefois pas tellement regrettée de sa conduite, elle prononce des paroles d'avertissement pour les femmes qui ne sont pas gentilles avec ses amis, car elles subiront sans doute un terrible châtement.

La dernière scène est dédiée à l'ébranlement du corps de Meridienne, d'abord par œuvre des chiens et des loups et après par un nourri groupe d'oiseaux qui lui dévorent pour les premiers les yeux. Enfin, Venus regarde avec satisfaction l'acharnement des Harpies sur les derniers restes de la femme, dont les gentilshommes et les demoiselles – pour ultérieure punition – sont transformés respectivement en bêtes et en rochers ou arbres par la déesse.

<sup>310</sup> **Giovanni Boccaccio, Decameron, V giornata, ottava novella:** *Nastagio degli Onesti, amando una de' Traversari, spende le sue ricchezze senza essere amato. Vassene, pregato da' suoi, a Chiassi; quivi vede cacciare ad un cavaliere una giovane e ucciderla e divorarla da due cani. Invita i parenti suoi e quella donna amata da lui ad un desinare, la quale vede questa medesima giovane sbranare; e temendo di simile avvenimento prende per marito Nastagio.*

**Traduction par Francisque Reynard:** *Nastagio degli Onesti aimant une dame de la famille des Traversari, dépense toute sa fortune sans parvenir à se faire aimer. Sur les instituées des siens, il s'en va à Chiassi. Là, il voit un chevalier donner la chasse u une jeune femme, la tuer et la donner à dévorer à deux chiens. Il invite à déjeuner ses parent» et la dame qu'il aime, et celle-ci voit la même jeune femme subir le susdit supplice. Craignant qu'il ne lui en arrive autant, elle consent à prendre Nastagio pour mari.*

<sup>311</sup> Cette définition rappelle aussi les mots que Shakespeare utilisera pour décrire la mort du roi Duncan, assassiné par Lady Macbeth; cette mort résulte en effet ainsi absurde et impensable qu'elle est comparée à la vision du *gorgoneion*: « Approach the chamber, and destroy the sight / With a new Gorgon [...] up, up, and see / The great doom's image!» [II. 3. 71-72 et 77-78]

- ***Le récit de Madame Meduse***<sup>312</sup>

La troisième nouvelle est d'argument assez particulier car ici un Cupidon offensé impose les troubles d'amour au cœur froid d'une belle dame, non plus adolescente, qui dans ses années meilleurs avait refusé l'amour de deux prétendants. Comme le dit Mme Meduse, ils étaient « pareils, dis je, en mesme sollicitude de l'avoir ». Maintenant, elle est hantée par le feu d'un luxure irrépressible, qui la fait tomber malade. Ses parents, puisque le médecin avait leur révélé l'origine de sa maladie, organisent ses fiançailles avec un riche mais déjà vieux citoyen, dont la seule vertu était de « penser à l'avarice comme souverainement intentif à l'insatiable cupidité d'avoir ».

Bientôt dégoûtée par la conduite de son âgé époux, et proie de la fureur, elle se transforme en une Méduse – suicidée qui, en l'heure de son extrême geste, appelle les Furies en qualité de témoins de sa folie:

*Desespérée de mieulx jamais avoir, se facha en telle façon, qu'elle commença cruellement à s'esgravier le visaige, et à batre son estomach criant et urlant hydeusement. [...] Tout luy estoit de mauvaïse saveur, sinon l'improbe mort, et desiroit aussi cruelle fin que fait en soy le desolé Yphis. Dont luy survint de là une furieuse fureur: et desplaisante à soymesme à riens plus ne tachoit, que d'estre le bourreau de sa vie [...] en la nuit se deffit en appellant à son trespas les luctueuses Furies d'enfer.*

Les caractéristiques de la transformation en Méduse à cause de la puissance excessive du sentiment sont toutes là; la douleur cause une première explosion de rage, qui s'exprime dans les gestes du drame: se griffer le visage, se battre le ventre et crier violemment, selon l'attitude d'une possédée. Un second accès de rage accable la femme lorsqu'elle comprend que son mauvais destin l'a poussée à désirer de se donner la mort: elle conçoit donc son suicide, qu'elle achève en peu de jours, une nuit, en appelant les Furies.

Et, afin de mieux avertir ses gentilles amies, Madame Meduse rappelle un ultérieur exemple d'une pareil conduite, dont la protagoniste est une femme qu'elle se méfie bien de nommer:

*Et par celle mesme offense, la belle fille de Phorcus, laquelle de tout son pouvoir aspre et incivile envers ceulx qui la vouloient aymer, luy furent par sa ferme rigueur des celestes Dieux ses cheveux blonds et dorez muez en horribles et tortués serpens dont elle après desirant en l'amoureuse et contemnée compagnie se retrouver, eulx espoventez du chef serpentín s'en fuyoient, et elle autant embrasée de desirs libidineux que le mont de Vesuvio de ses flammes*

<sup>312</sup> *Les Contes amoureux par Madame Jeanne Flore, oeuvre citée. Conte troisieme. D'une dame en beaulté excellente qui fut ingrante à ses amants.*

*sulphurines, de plus fort les desiroit et poursuyvoit.*

Cette Méduse, effrayante à cause des cheveux – serpents comme le veut Ovide, a été transformée non pas à cause de la luxure que l'avait unie à Neptune, mais au contraire parce qu'elle a été trop rigoureuse envers ses prétendants. Ainsi transformée, son principal moyen de séduction est devenu cause de repousse et d'épouvante, chose qui lui était autant plus insupportable car maintenant elle ne pouvait plus se soustraire à ses passions bouleversantes.

Remarquable aussi le fait que la dame protagoniste de la nouvelle de Meduse n'a pas de nom, peut être pour mieux constituer une structure exemplaire qui puisse évoquer constamment la figure de la narratrice (ou mieux de son nom car, en tant que femme, elle est présentée comme « gentille et amoureuse <sup>313</sup>»), jusqu'au dévoilement de l'exemple final sur la fille de Phorcys.

### ***L'immortelle Méduse de Maurice Scève : Délie***

La ville de Lyon, qui à la Renaissance devient un des foyers majeurs de la production littéraire française en raison de la qualité de son imprimerie qui s'y développe, compte parmi les représentants majeurs de sa littérature amoureuse les auteurs des *Contes Amoureux* comme le poète Maurice Scève, qui en 1554 y publiait son unique recueil de poèmes, la *Délie*.

Quatre cents quarante neuf poèmes sont dédiés à la belle Délie, qui expriment toutes les nuances du sentiment amoureux ; mais, ce qui nous intéresse est surtout la *thématique méduséenne* employée par la description de cette femme, capable de donner à l'amant une joie totale comme un désespoir tellement grand qu'il désire plutôt mourir.

Si le nom de Délie est effectivement l'anagramme du mot *Idée*<sup>314</sup> – ce qui est suggéré aussi par le titre du recueil : *Délie, Objet de plus haute vertu* – le masque de Méduse, que parfois la femme porte, souligne d'un côté la valeur incomparable de ce qu'il cache, de l'autre côté il signifie la difficulté de cette découverte, où la vie elle-même est en danger.

Mais c'est le parfait équilibre de la symbolique de l'image, en forme d'emblème, et de la parole

---

<sup>313</sup> La citation se trouve au début du *Conte quatriesme. Par Madame Eginie Minerve*.

<sup>314</sup> Cette thèse reste controversée, notamment par Verdun L. Saulnier [*Maurice Scève*, Paris : Klincksiek, 1948]. Voir à ce propos Jean Festugière, *La philosophie de l'amour de Marsile Ficin*, Paris : Vrin, 1941.

– composée en dizains, comme une série de billets doux – qui permet de comprendre pleinement la complexe et fascinante figure de Délie, jusqu'à en donner un portrait qui à beaucoup en commun avec les femmes – narratrices et narrées – des *Contes Amoureux*.

D'abord, la beauté insupportable de la femme est très bien résumée dans le mot de l'emblème qui introduit la thématique du regard : *Pour la veoir je pers la vie*.



Libre vivois en l'Avril de mon aage,  
De cure exempt soubz celle adolescence,  
Ou l'oeil, encor non expert de dommage,  
Se veit surpris de la douce presence,  
Qui par sa haulte, & divine excellence  
M'estonna l'Ame, & le sens tellement,  
Que de ses yeulx l'archier tout bellement  
Ma liberté luy à toute asservie:  
Et des ce jour continuellement  
En sa beaulté gist ma mort, & ma vie<sup>315</sup>.  
(VI)

La condition de liberté qui ouvre le poème est parfaitement renversée dans son contraire par la « haulte et divine excellence » de la dame, qui avec sa « douce présence » a capturé l'œil « non expert de dommage » du jeune poète. Mais cette femme - *miracle*, quelles conséquences à-t-elle sur l'esprit de l'amant ?

Mais tellement tient mes espritz raviz,  
En admirant sa mirable merveille,  
Que presque mort, sa Deité m'esveille,  
En la clarté de mes desirs funebres,  
Ou plus m'allume, & plus, dont m'esmerveille,  
Elle m'abysme en profondes tenebres. (VII, dernier six vers)

En une sorte de ravissement extatique, à la limite entre la vie et la mort, la Déesse – Délie éveille les sens du poète ; il s'agit toutefois d'un Soleil noir qui révèle des « désirs funèbres » dont la clarté éblouissante plonge en un abîme de ténèbres.

Ainsi le passage à la dissolution du corps réduit en cendre de l'amant se produit sous la puissance du regard – ici celui passif du poète – foudroyé par la beauté tuante de la dame :

*L'oeil, aultresfois ma joyeuse lumiere,  
En ta beaulté fut tellement deceu,*

<sup>315</sup> Maurice Scève, *Délie. Objet de plus haute vertu*, Lyons, Sulpice Sabon for Antoine Constantin, 1544. Oxford University: Bodleian Library.



Que de fontaine estendu *en ryviere*,  
 Veut reparer le mal par luy conceu.  
 Car telle ardeur le coeur en à receu,  
 Que le corps vif est jà reduict en cendre: (XIII premiers six vers)

L'œil, personnifié, veut soulager l'incendie qu'il a provoqué en regardant la dame, et se transforme en rivière ; toutefois il est trop tard, le « corps vif est jà reduict en cendre ». Encore, l'idolâtrie pour Délie fait que le poète soit ignoré par la Mort elle-même, bien qu'il l'invoque, car il est mort depuis le premier regard à la dame, et il ne se n'aperçut pas :

Je preferoys a tous Dieux ma Maistresse,  
 Ainsi qu'Amour le m'avoit commandé:  
 Mais la Mort fiere en eut telle tristesse,  
 Que contre moy son dard à desbandé.  
 Et quand je l'ay au besoing demandé  
 Le m'à nyé, comme pernicieuse.  
 Pourquoy sur moy, ô trop officieuse,  
 Pers tu ainsi ton pouvoir furieux?  
 Veu qu'en mes mortz Delie ingenieuse  
 Du premier jour m'occit de ses beaulx yeulx. (XVI)

La Mort au pouvoir *furieux* n'a pas eu vraiment pitié du poète quand plutôt elle l'a jugé déjà sans espoir: en effet, en ayant placé sur l'autel de sa création poétique la Déesse Délie, selon le vouloir d'Amour, il s'est condamné de ses propres mains. Cette idolâtrie est cause de *la mort en vie* du poète, qui dans ses souffrances ne peut pas être soulagé d'un état éternel de douleur.

Le même concept est souligné par le poème XXVI qui, en faisant partie de la section à la devise *Pour te adorer je vis*, se place aussi sous le signe de la torche allumée, à signifier encore une fois le caractère divin et éternel de la flamme d'amour:



Je voy en moy estre ce Mont Forviere  
 En mainte part pincé de mes pinceaulx.  
 A son pied court l'une & l'aultre Riviere,  
 Et jusqu'aux miens descendent deux ruisseaulx.  
 Il est semé de marbre a maintz monceaulx,  
 Moy de glaçons: luy aupres du Soleil  
Ce rend plus froid, & moy près de ton oeil  
le me congele: ou loing d'ardeur je fume.  
*Seule une nuict fut son feu noppareil:*  
Las tousjours j'ars, & point ne me consume.  
 (XXVI)

Ici la comparaison entre le mont au sommet glacé et le poète est strictement lié à l'action des yeux Soleils de la femme : comme le Soleil intensifie le froid<sup>316</sup> d'un sommet très élevé, tout parsemé de *monceaux de marbre*, l'œil de la femme congèle l'amant qui, après l'avoir connue – seulement pour l'espace d'une nuit – est devenu une torche vivante et toutefois *pétrifié* à l'extérieur. Les deux rivières, enfin, qui descendent le mont sont les ruisseaux (de larmes) qui écoulent sans cesse des yeux du malheureux poète ; elles sont là à souligner le caractère toujours démolissant de cet amour, qui même dans la satisfaction du désir provoque inévitablement de la douleur.

L'obligé de cacher l'intensité de ce sentiment, qui devient de plus en plus insoutenable, est rappelé là où le *regard – poison* de la dame (tout à fait semblable au basilic) achève sa possession de l'âme du poète ; il s'agit d'une sorcellerie dont les effets ne puissent pas échapper aux observateurs :

Si doucement le venin de tes yeulx  
Par mesme lieu aux fonz du coeur entra,  
Que sans douleur le desir soucyeux  
De liberté tout seul il rencontra.  
Mais l'occupant, peu a peu, penetra,  
Ou l'Ame libre en grand seurté vivoit:  
Alors le sang, qui d'elle charge avoit,  
Les membres laisse, & fuit au profond Puys.  
Voulant cacher le feu, que chascun voit.  
Lequel je couvre, & celer ne le puis. (XLII)

Remarquable l'action subtile et irrépressible de ce venin qui parvient à occuper une « Ame libre (qui) en grand seurté vivoit » ; le poète récupère donc le thème du poème VI, où la liberté préexistante à la vue de la femme est complètement renversée en une condition d'esclavage impossible à cacher, même au prix des plus hauts sacrifices.

Encore, le thème de la lumière noire du Soleil de la dame est objet du poème LI, où l'étonnement du poète est tout joué sur l'absence de clarté en cette lumière éblouissante dont il voudrait voir et où cependant il voit seulement des ténèbres :

Si grand beaulté, mais bien si grand merveille,

---

<sup>316</sup> Pour ce qui concerne le paradoxe du soleil glaçant dans la poésie de la Renaissance, voir Leonard Forster, *The icy fire. Five studies in European petrarchism*, Cambridge : University Press, 1969.

Qui a Phebus offusque sa clarté,  
Soit que je sois present, ou escarté,  
De sorte l'ame en sa lueur m'esveille,  
Qu'il m'est advis en dormant, que je veille,  
Et qu'en son jour *un espoir je prevoy,*  
Qui de bien brief, sans deslay, ou renvoy,  
M'esclercira mes pensées funebres.  
Mais *quand sa face en son Mydy je voy,*  
*A tous clarté, & a moy rend tenebres.* (LI)

Pourquoi donc cette beauté miraculeuse et claire – au point qu'elle offusque Phébus lui-même – qui éveille l'âme du poète en sa lueur, plonge l'amant dans les ténèbres ? Le fait que la « face en son Midi » de la femme (le disque du Soleil, même si considéré dans son sens littéral, est aveuglant, comme le visage de Méduse) donne au contraire clarté à tous moins que à son amant, est un effet de la *visio* prohibée, car le désir excessif de pénétrer les secrets de cette lumière ne peut qu'aveugler celui qui la fixe avec trop d'intensité.

Le passage suivant est la folie : désormais privé de raison, le poète est plongé sans espoir dans des ténèbres épaisses, où il se trouve à colloque avec la Mort.

Si en ton lieu j'estois, ô douce Mort,  
Tu ne serois de ta faulx dessaisie.  
*O fol, l'esprit de ta vie est jà mort.*  
Comment? je vois. Ta force elle à saisie.  
*Je parle au moins. Ce n'est que phrenesie.*  
Vivray je donc tousjours? non: lon termine  
Ailleurs ta fin. Et ou? Plus n'examine.  
*Car tu vivras sans Coeur, sans Corps, sans Ame,*  
*En ceste mort plus, que vie, benigne.*  
Puis que *tel est le vouloir de ta Dame.* (LXXI)

Ce colloque, qui rappelle bien l'état du possédé par Lyssa<sup>317</sup> (qui devient tout à fait semblable à une Gorgone), souligne la condition de *mort en vie* du poète, mais en le développant mieux par rapport au poème XVI, où le nœud était plutôt la découverte de cet état. Ici la (*douce*) Mort explique au malheureux amant que, pour décret de sa Dame, il vivra « sans Coeur, sans Corps, sans Ame » jusqu'à la fin de sa vie ; il apprend aussi que la faculté de parole, qui lui donnait la certitude d'être vivante, n'est que frénésie. Muet (sauf que dans son imagination), immobile, dehors de soi, parce que Délie *le veut*.

---

<sup>317</sup> Les travaux de Racine (*Andromaque*, V. 5. 1600-1648) et Shakespeare (*Macbeth* III. 2) aussi, avec les personnages d'Oreste et de (Lord and Lady) Macbeth, montrent une proximité surprenante à la figure d'Hercule chez Euripide (*Hercule*, v. 822 et suivants), où le héros devient meurtrier de sa famille, proie de Lyssa (déesse de l'ire), selon le désir de vengeance d'Héra.

Après, le poète considère la valeur de cette femme, et il paraît accepter la condition de tout indigne adepte qu'elle lui impose. Les premiers deux poèmes qu'on va souligner sont placés sous le signe de la Phénix, avec la devise *De mort a vie*:



A contempler si merveilleux spectacle,  
 Tu anoblis la mienne indignité.  
 Pour estre toy de ce Siecle miracle,  
 Restant merveille a toute eternité,  
 Ou la Clemence en sa benignité,  
 Reserve a soy Chasteté Presidente  
Si hault au ciel de l'honneur residente,  
*Que tout aigu d'oeil vif n'y peult venir.*  
 O vain desir, ô folie evidente,  
 A qui de faict espere y parvenir. (CVI [=XCVII])

Dans le poème CVI la *femme – miracle*, qui persiste à se nier, est toutefois une merveille placée si haute dans le Ciel que œil vif ne peut la rejoindre ; le poète se dit indigne d'elle, et pourtant il la désire et bien qu'il sache la vanité de son espoir il ne peut s'empêcher d'y parvenir.

Le deuxième poème illustre comment cette condition dramatique est *vécue en toute conscience* par le poète : la Mort lui a parlé très clairement, et toutefois il persiste dans sa folie, car la liberté n'est désormais qu'un souvenir.

L'affection d'un trop haultain desir  
 Me benda l'oeil de la raison vaincue:  
 Ainsi conduit par l'incongneu plaisir,  
 Au Regne umbreux ma vie s'est rendue.  
 Lors debendant ceste face esperdue,  
 Je vy de loing ce beau champ Elisée,  
 Ou ma jeunesse en son rond Colisée  
 Satyrisoit contre Solitude,  
 Qui liberté, de moy tant fort prisee,  
 M'avoit changée en si grand servitude. (CXIII [=CIII])

Le trop haut désir aveugle la raison et tue, inexorable ; le jeu des antithèses (soleil vs ténèbres; vie vs mort : *liberté/servitude*) souligne comment le temps de la liberté est un Elisée perdu où le poète se moquait de la sollicitude d'autrui qui, maintenant, l'a transformé en esclave.

Voici donc que l'espoir de rejoindre le *miracle* laisse la place au désespoir du suicide, qui re-

commence à invoquer la mort libératrice. La section, qui s'ouvre avec une plainte –introduite par une énumération sur le temps qui se fragmente en infinie micro parties<sup>318</sup> en rappelant les formes du désespoir du malheureux amoureux de Meridienne – continue avec l'analyse des effets du regard qui tue :



Par ton regard severement piteux  
 Tu mesblouis premierement la veue:  
 Puis du regard de son feu despiteux  
 Surpris le Coeur, & l'Ame a l'impourveue,  
 Tant que depuis, apres mainte reveue,  
l'ars de plus fort sans nouvelle achoison.  
 Ce mesme temps la superbe Toison  
D'ambition, qui a tout mal consent,  
Toute aveuglée expandit sa poison  
Dessus le juste, & Royal innocent. (CXXIII)

Cette *Toison d'ambition*, dite aussi « superbe », aurait contaminé l'âme juste avec son poison ; or, le regard « sévèrement piteux » qui d'abord avait aveuglé le poète, a été en effet l'attrait qui lui a éveillé une démesurée ambition dans le cœur. Le fait que la Gorgone était aussi décrite comme une brebis au regard venimeux, pourrait suggérer ici un dédoublement de Méduse : en tant que femme – miracle elle a capturé l'œil de l'amant ; après, sous forme de tentation aveugle/mauvais désir, elle a empoisonné un cœur innocent auparavant.

Le désespoir de l'amoureux est autant plus motivé parce que la femme *cruelle* le soumet sans pitié avec son pouvoir mais en ne se souciant pas de lui donner des motifs pour espérer ; ce qui pousse le poète à désirer la mort, car la trop longue souffrance l'affaiblit excessivement :

Pour m'enlasser en *mortelles deffaictes*  
 Tu m'afoblis le fort de ton povoir:  
 Soit que couvrir esperances deffaictes  
 Face un bien peu d'esperoir appercevoir,  
 Si ne peult on non asses concevoir  
 A quelle fin ton vouloir se dispose.

<sup>318</sup> CXXIII [=CXIII]

O ans, ô moys, sepmaines, jours, & heures,  
O intervalle, ô minute, ô moment,  
 Qui consumez les durtez, voire seures,  
 Sans que lon puisse appercevoir comment,  
 Ne sentez vous, que ce mien doux tourment  
 Vous use en moy, & voz forces deçoit?

Parquoy mon bien, qui en ta foy repose,  
 Au long souffrir patiemment m'ehorte:  
 Car **aussi bien ta cruaulté propose**  
**De me donner, comme a mort, vie morte.** (CXXVI [=CXVII])

Et toutefois, on l'a vu, la loi inexorable du Ciel veut que l'esclavage de l'amant soit total jusqu'à la consommation définitive:

Ensevely long temps **soubz la froideur**  
**Du Marbre dur de ton ingratitude,**  
**Le Corps est jà en sa foible roideur**  
**Extenué de sa grand' servitude:**  
**Dont ame, & coeur par ta nature rude**  
**Sont sans mercy en peine outrepassez.**  
 O aujourd'huy, bienheureux trespassez,  
 Pour **vostre** bien tout devot intercede:  
 Mais pour mes maulx en mon tourment lassez  
 Celle **cruelle, un Purgatoire** excede. (CXXXIII [=CXXV])

Le rythme lourd, qui souligne l'indifférence de Délie, se fonde sur l'allitération de la consonne **r**, elle seule ou à l'intérieur de groupes de consonnes (FR, RBR, RPS, GR, RV, LTR), et aussi sur l'assonance de la voyelle **u**; la consonne **r** et la voyelle **u** sont présentes ensemble en **cruelle**, épithète définitif de la femme, et juste après, en position de chiasme, en **Purgatoire**, effet qui accentue le rythme sombre du vers final.

Comme pour le malheureux Pyrance, le caractère glacial de la femme – Méduse est fatal au poète, qui insiste sur le concept avec la paronomase sur **outrepassez/ trespassez/ lassez**, desquels le dernier mot se réfère à l'abandonne de quiconque résistance à la fougue des tourments.

Toutefois le Soleil de la dame, lorsqu'avec son éclat il éclaircit toute chose, devient objet unique du monde poétique qui lui est dédié. L'amant oublie ses paroles rancunières et amères pour célébrer sa femme pour laquelle Hélicon et Parnasse n'ont pas de mots suffisants à la



chanter :

Et *Helicon, ensemble & Parnasus,*  
 Hault Paradis des poetiques **Muses,**  
 Se demettront en ce bas Caucasus:  
**Ou de Venus les troys faintes Meduses**  
 Par le naif de tes graces infuses  
 Confesseront (toutesfoys sans contraincte)  
 La Deité en ton esprit emprincte  
 Thresor des Cieulx, qui s'en sont devestuz

Pour illustrer Nature a vice astraincte,  
Ore embellie en tes rares vertus.  
(CLVIII [=CXLIX])

La devise « *En tous lieux ie te suis* » exprime très bien comment le poète se rapporte à la indiscutable déité de Délie « Trésor des Cieux », que les trois Méduses de Vénus devraient confesser seulement en présence des ses « grâces infuses ». La paronomase sur les mots Muses/Méduses souligne le renversement qui se produit lorsque la célébration de la dame prene la place de la traditionnelle invocation aux Muses, en faisant donc d'elle l'idole absolue du monde poétique.

Le même concept est mieux développé dans le poème CXCI, où il explique ce qu'il entend pour « Grâces du Ciel infuses » :

Mais si Raison par vraye congnoissance  
Admire en toy **Graces du Ciel infuses**:  
Et **Graces** sont de la **Vertu** puissance,  
Nous transformant plus, que mille Meduses:  
Et la **Vertu** par reigles non confuses  
Ne tend sinon a ce juste devoir,  
Qui nous *contraint, non seulement de veoir*,  
*Mais d'adorer toute perfection:*  
Il faudra donc, que soubz le tien pouvoir  
Ce Monde voyse en admiration. (CXCI [=CLXXXII])

Pour connaître (vraiment) la Raison (elle-même) admire en Délie ces Grâces, qui sont « puissance de la Vertu ». Ces Grâces, qui expliquent donc l'action de la Vertu, ont un pouvoir supérieur à celui de mille Méduses ; cette Vertu est telle qui contraint (non seulement) à *voir* mais plutôt à contempler (*adorer*) la *summa* de perfections qui est Délie : il faudra par conséquent que le Monde entier l'admire (nécessairement), subjugué par son pouvoir.

L'anaphore des mots *Graces* et *Vertu* souligne la déité de Délie et souligne, avec le homéotéleute sur les paroles rime *congnoissance* / *puissance* et *devoir* / *veoir* / *pouvoir*, le caractère de *pouvoir* de la connaissance et le lien entre la *contrainte à voir* et le *pouvoir* exercé par cette femme – miracle.

Mais, si la femme est un Soleil, lorsqu'elle refuse sa lumière de salut, elle peut aussi porter l'hiver dans le monde poétique comme dans l'esprit de l'amant. En effet, l'indifférence de la

femme – Soleil engendre parfois l'évocation d'un paysage hivernal,<sup>319</sup> lorsqu'elle décide d'éloigner ses rayons du poète qui, non plus éclairci par la Vertu, perd toute volonté, comme l'année qui se prépare à sa fin :

Le Coeur surpris du **froit de ta durté**  
S'est retiré au fons de sa fortune:  
Dont a l'espoir de tes **glassons** hurté,  
Tu verrois cheoir les fueilles une a une.  
Et ne trouvant moyen, ny voye aulcune  
Pour obvier a ton **Novembre froit**,  
La voulenté se voit en tel destroit,  
Que delaissée & du jour, & de l'heure,  
Qu'on luy debvroit ayder a son endroit,  
*Comme l'Année, a sa fin jà labeure.* (CXCIIII [=CLXXXV])

Abandonnée la confortable chaleur de la Vertu, à laquelle est substitué maintenant une silencieuse hostilité, la femme se montre au poète comme le mois de Novembre, froide et gelée ; l'allitération de la liquide rhotique (aussi combinée avec des occlusives : RPR, FR, RT, BR, NDR, BVR) contribue, avec sa sonorités sombre, à rendre le vers lourd à la façon de la pierre, comme le paysage immobile ici évoqué.

Encore, cette femme tout-puissant incarne un ultérieur aspect de la femme – Méduse, c'est à dire celui de la femme – basilic :



Je m'esjouys quand ta face se monstre,  
Dont la beaulté peult les Cieulx ruyner:  
Mais quand ton oeil droit au mien se rencontre,  
Je suis contrainct de ma teste cliner:  
Et contre terre il me fault incliner,  
Comme qui veulx d'elle ayde requerer,  
Et au danger son remede acquerir,  
Ayant commune en toy compassion.  
Car tu ferois nous deux bien tost perir.  
Moy du regard, toy par reflection.  
(CXCVI [=CLXXXVI])

Elle, comme l'animal fabuleux, est agréable à regarder (bien que sa beauté soit toujours liée à un' espèce de catastrophe) et le poète est orgueilleux de sa beauté ; il suffit de ne pas la regarder dans les yeux, parce que cela signifie mourir. Mais, comme expliquera bien l'abbé Picinelli

<sup>319</sup> Ainsi Dante, dans la sextine *Al poco giorno e al gran cerchio d'ombra* (CI) [Dante Alighieri, *Rime*. In *Opere minori*, vol I. tomo I, éd. Domenico de Robertis e Gianfranco Contini, Milano-Napoli: Ricciardi, 1995].



dans son *Mondo Simbolico*, le basilic se tue lui-même s'il se regard en une surface qui le reflète : voici donc que l'amant, conscient de cela, se dépêche à baisser les yeux, car s'il persiste à la regarder, elle le tuera et à son tour elle sera tuée par son reflet dans les yeux du poète. La devise *Mon regard par toy me tue* explique exactement ce concept, illustré justement par un basilic qui se reflète dans un miroir.

Comme il faut, la femme est arrivé à son but : celui de vouer son amant à sa totale idolâtrie. Elle est un « hault bien » pour obtenir lequel il n'y a pas de souffrance trop grande à supporter :

D'un tel conflict en fin ne m'est resté,  
Que le feu vif de ma lanterne morte,  
Pour esclairer a mon bien arresté  
L'obscur nuict de ma peine si forte,  
Ou plus je souffre, & plus elle m'ehorte  
A constamment pour si hault bien perir.  
**Perir** j'entens, que pour gloire acquerir  
En son danger je m'asseur tresbien:  
Veu qu'elle estant mon mal, pour en guerir  
Certes il fault, qu'elle me soit mon bien. (CXCIX [=CLXXXIX])

Ce « bien », qui est évidemment un mal, est accepté en son caractère mauvais, vu que l'âme, désormais éclaircie par une lanterne morte, est plongée sans remède en un « obscure nuit de peine » d'où on ne peut sortir qu'en mourant. Mais ce « périr » signifiera obtenir une « gloire » qu'il faut rejoindre seulement en s'offrant au danger qui est la femme.

En tant qu'idole noire, Délie est aussi invoqué à la pitié par une sorte de prière, où le poète la conjure d'arrêter cette idolâtrie que le Monde porte à son image et qui cause un tel nombre de morts :

Suffise toy, ô Dame, de dorer  
Par tes vertus nostre bienheureux aage,  
Sans efforcer le Monde d'adorer  
Si fervement le saint de ton image,  
Qu'il faille a maintz par un commun dommage  
Mourir au joug de tes grandz cruaultez.  
N'as tu horreur, estant de tous costez  
Environnée & de mortz, & de tombes,  
De veoir ainsi fumer sur tes Aultez  
Pour t'appaiser, mille, & mille Hecatombes? (CCIIII [=CXCIII])

Si lui suffisait d'éclaircir l'âge présente avec ses vertus, sans pour cela allumer cette sacrée fureur si dangereuse, on épargnerait si grandes souffrances, ces Hécatombes pour l'apaiser. Encore, cette idole est comparé au Serpent Royal (un autre symbole, celui du serpent, typiquement méduséen) qui vit dans la « flamme luisante » sans en être brulé ; si la femme – grâce à sa nature froide – voulait se nourrir de la flamme (comme la « Salemandre » qui vit dans le cœur du poète) il serait soulagé jusqu'à l'extinction de la passion :

Sans lesion le **Serpent Royal** vit  
Dedans le **chault** de la **flamme luisante** :  
Et en l'**ardeur**, qui a toy me ravit,  
Tu te **nourris** sans offense **cuisante** :  
Et bien que soit **sa qualité nuisante**  
Tu t'y complais, comme en ta **nourriture**.  
O fusses tu par ta **froide nature**  
La **Salemandre** en mon feu residente :  
Tu y aurois delectable **pasture**,  
Et estaindrois ma passion **ardente**. (CCIX [=C])

Le thème de la nourriture (*nourris ; nourriture ; pasture*), avec celui de la chaleur/lumière (*chault flamme luisante/ ardeur ; cuisante/ ardente*), est le nœud du poème ; la capacité de dévorer le feu est due au caractère surhumain de la femme, qui a la froideur du Serpent (ou de la Salamandre : on rappelle que cette image est présente aussi dans le conte de Méridienne, avec presque le même sens).

La coprésence des opposés marque entièrement le poème CCXXXVIII, tout centré sur une série d'oxymores (*doulce cruaulte ; si doucement je meurs ; mes silentes clameurs*) enchainés par le polysyndète :

Tout en esprit ravy sur **la beaulté**  
**De nostre Siecle & honneur, & merveille.**  
Celant en soy la **doulce cruaulte**,  
Qui en **mon mal** si plaisamment m'esveille,  
Je songe **& voy: & voyant** m'**esmerveille**  
De ses doux ryz, **& elegantes moeurs.**  
Les admirant si **doucement je meurs**,  
Que plus profond a y **penser** je r'entre:  
Et y **pensant, mes silentes clameurs**  
Se font ouyr **& des Cieulx, & du Centre.** (CCXXXVIII [=CCXXVIII])

Encore une fois, c'est la nature surhumaine de Délie, dont la beauté ne cesse jamais

d'émerveiller le poète, à rendre possible la coexistence des opposés, grâce à ses vertus extraordinaires. La beauté de ce visage est tellement extraordinaire que le miroir lui-même, personnifié dans le poème CCXL, en étant tombé amoureux de la dame (l'antithèse *brule, & gele* suggère l'identification miroir-amant), ne peut pas supporter d'en réfléchir l'image :

[...] ton oeil, Damoiselle,  
Et ce **divin, & immortel visage**  
Non seulement les hommes **brule, & gele**:  
Mais *moy aussi, ou est ta propre image*. (CCXL, clôture)

Mais indifférente à tous, plus cruelle que « les venimeux Serpentz », elle ne change jamais sa conduite, que les rimes les plus pitoyables ne peuvent pas adoucir :

**Par long prier lon mitigue les Dieux:**  
**Par l'oraison** *la fureur de Mars cesse:*  
**Par long sermon** tout courage odieux  
**Se pacifie: & par chansons tristesse**  
**Se tourne a joye: & par vers lon oppresse,**  
Comme enchantez, *les venimeux Serpentz.*  
Pourquoy, ô Coeur, en larmes te despens,  
Et te dissoulz en ryme pitoyable,  
Pour esmouvoir celle, dont tu depens,  
Mesmes qu'elle est de **durté incroyable?** (CCXLIX [=CCXXXIX] )

L'anaphore des premiers trois vers et la conclusion du discours souligné par la combinaison de l'anaphore et du parallélisme du vers 4 et 5 soulignent comment (au prix d'efforts considérables) on peut apaiser même « la fureur de Mars » et « les venimeux serpentz ».

Par contre, la question rhétorique qui clôt le poème ne peut que remarquer la « dureté incroyable » de Délie, bien plus implacable que la Gorgone, même dans ses aspects les plus effrayants (comme un Mars en fureur et aussi comme un monstre à la chevelure serpentine).

- ***Le sacrifice extrême du poète et l'inaccessibilité ultime de Délie***



La devise qui introduit ce groupe de poèmes, *Pour te donner vie je me donne mort*, illustre un aspect du rapport amoureux qui atteste Délie dans son rôle d'idole auxquels il faut offrir des sacrifices humains. Le poème CCLV souligne la souffrance perpétue de l'amant, mais en le

plaçant en même temps en une position privilégiée par rapport aux autres ; ses peines sont en effet la garantie d'une sensibilité spéciale, en étant Délie une créature d'une perfection si grande (à nouveau la femme – miracle) que, celui qui ne sait pas qu'elle existe, est plus mort qu'un défunt:

Mes tant longz jours, & languissantes nuictz,  
Ne me sont fors une peine eternelle:  
L'Esprit estainct de cures, & ennuyz,  
Se renouvelle en ma guerre immortelle.  
Car tout je sers, & vis en Dame telle,  
Que le **parfaict**, dont **sa beaulté abonde**,  
**Enrichit tant ceste Machine ronde**,  
**Que qui la veoit sans mourir, ne vit point:**  
**Et qui est vif sans la scavoir au Monde,**  
**Est trop plus mort, que si Mort l'avoit point.** (CCLV [=CCXLV] )

Ici la « guerre immortelle » qui torture le poète est *justifiée* par rapport à l'importance d'aimer Délie ; qu'il ne s'agit pas d'une femme quiconque on le voit très bien dans la clôture de ce poème, où le discours est porté sur un niveau si haut qu'il dépasse décidément la *lamentatio* traditionnelle de l'amant refusé. « Qui la veoit sans mourir, ne vit point » : la vision prohibé de ce visage *doit* tuer (si on est vivant), et vivre sans le voir est pire qu'être mort.

Dans ce contexte, la souffrance du malheureux amant est garantie du pouvoir absolu d'une telle femme, en étant la dernière confirme de sa gloire. Comme pour Meridienne, qui aime torturer Pyrance pour le goût de montrer son pouvoir, Délie prétend la destruction de celui qui l'aime parce qu'elle se *nourrit* du martyr du poète :

**Ce mien languir** multiplie la **peine**  
Du fort desir, dont tu tiens l'esperance,  
Mon ferme aymer t'en **feit seure, & certaine**,  
Par **lon travail**, qui donna l'**assurance**,  
Mais **toy estant fiere de ma souffrance**,  
Et qui la prens pour ton **esbatement**,  
Tu m'entretiens en ce **contentement**  
(Bien qu'il soit vain) par l'esper, qui m'attire,  
*Comme vivantz tout d'un sustantement*  
*Moy de t'aymer, & toy de mon martyre.* (CCLVIII [=CCXLVIII])

Le homéotéleute sur les paroles rime *assurance/suffrance* e t *esbatement/contentement* souligne combien s'accroît l'orgueil de la femme à la mesure où s'intensifient les peines de son

amant ; la souffrance qu'il éprouve est la *sustentation* de la femme, exactement comme le pâle espoir, qu'elle renouvelle chaque fois pour le retenir à soi, sert au poète pour survivre.

Le même concept est objet aussi du poème CCCXXXII qui, sous la devise « *Dedens je me consume* », confirme substantiellement ce qui était l'objet du poème CCLV, mais en soulignant en outre que la valeur de cette femme est bien plus haute que la liberté (qui était le bien maximum désormais perdu des premiers poèmes) :

**Merveille** n'est, Deesse de ma vie,  
Si **en voyant** tes **singularitez**  
Me croist tousjours, de plus en plus, *l'envie*  
*A poursuivre si grandes raritez.*  
Je sçay asses, que noz disparitez  
(Non sans raison) feront esbahyr maints.  
Mais congnoissant soubz tes **celestes mains**  
Estre mon ame heureusement traictée,  
J'ay beaucoup plus de tes actes humains,  
Que liberté de tous tant souhaictée. (CCCXXXII [=CCCXXII])

Donc l'indulgence (très rare) de cette « Deesse » aux « celestes mains » doit avoir une valeur vraiment énorme : le poète *voit* les « singularitez » de la femme qui l'envient à poursuivre ses « grandes raritez ». Puisque l'âme du poète est « heureusement » en ses mains, chaque démonstration d'humanité de Délie est une conquête bien plus grande de la liberté, valeur trop surévaluée, auparavant par le poète et maintenant par tout le monde.

Mais c'est dans le poème CCCCLII que la divinité de Délie est encore plus explicite, vu qu'elle est non seulement le Soleil à la clarté aveuglante, mais aussi la doublure de Jupiter lui-même,



en étant le poète – amant comparé à Sémélé :

Combien qu'a nous soit cause le **Soleil**  
Que toute chose est tresclerement **veue**:  
*Ce neantmoins pour trop arrester l'oeil*  
*En sa splendeur lon [=l'on] pert soubdain la veue.*  
Mon ame ainsi de son object pourveue  
De tous mes sens me rend abandonné,  
Comme si lors en moy tout estonné  
Semeles fust en presence **ravie**  
De son Amant de fouldre environné,  
Qui luy ostast par ses esclairs la **vie**.

CCCCLII [=CCCCXLIII] .

Sous la devise *Me sauvant je m'enclos*, ce poème souligne le caractère à double face de la connaissance d'une vérité trop haute ; connaître à la juste mesure signifie voir toute chose mais, si on en veut davantage, de la même façon que dans le poème XIII, la lumière pleine du Soleil ne peut que réduire en cendre le téméraire qui ose défier ses limites. Toutefois, bien que conscient de cela, celui qui *aime* le Soleil court le risque qui lui coutera la vie, car il se retrouve sans possibilité de choix, en ne pouvant (même s'il le voulait) se soustraire à sa destinée.

Pour conclure, le dernier poème se place sous la devise (très significative) « *Après la mort ma guerre encor me suyt* » :



Si tu t'enquiers pourquoy sur mon tombeau  
Lon [=L'on] auroit mys **deux elementz  
contraires**,

Comme tu voys estre **le feu, & l'eau**  
Entre elementz les deux plus adversaires:  
Je t'advertis, qu'ilz sont tresnecessaires  
Pour **te monst**rer par signes evidentz,  
Que si en moy ont esté residentz  
Larmes & feu, bataille asprement rude:  
*Qu'apres ma mort encores cy dedens*  
**Je pleure, & ars pour ton ingratitude.**  
(CCCCLVI [=CCCCXLVII])

Les éléments contraires<sup>320</sup> (voir l'antithèse:

*tu voys estre le feu et l'eau.*) accompagnent le dernier sommeil pas tout à fait pacifié du poète, qui avait espéré de trouver du soulagement au moins dans la mort et toutefois il n'a obtenu que la poursuite de sa guerre. Comme pour les amants de Dante, le lien avec l'objet de l'amour *faux* (par rapport au seul *vrai*, celui capable de donner le salut) condamne le pécheur à la souffrance perpétuelle à l'Enfer, d'où il parvient parfois à 'haïr' la cause de ce tourment: voici que le poète inculpe Délie de sa mauvaise destinée en lui montrant par des « signes evidentz » la conséquence extrême de sa « ingratitude ».

<sup>320</sup> À propos de la coexistence des contraires, voir Jean-Claude Margolin, «Sur un paradoxe bien tempéré de la Renaissance: *concordia discors*» dans *Concordia discors: Studi su Niccolò Cusano e l'umanesimo europeo offerti a Giovanni Santinello*, Padova: Antenore, 1993, p. 405-432.

Méduse donc, non seulement pour l'abondance et la variété des éléments méduséens que le poète utilise pour décrire cette femme, mais surtout parce que Délie est la personnification de la substance la plus profonde de la Gorgone : créature des extrêmes opposés, elle fonde en soi la plus foudroyante beauté et le pire ensemble de mauvaisetés qu'il soit possible d'imaginer, le tout pour séduire l'imprudent téméraire, *afin* de le tuer.

Mais, si le côté séduisant attribué à Méduse garde l'aspect de *culpabilité* qui le caractérise depuis l'époque tard ancienne, il faut remarquer qu'il perd maintenant sa connotation complètement négative pour en revêtir une nouvelle, moins méprisable. Parce que c'est vrai que le poète doit subir une sorte de damnation éternelle après sa mort, mais il n'y a aucun Dieu à lui infliger cette punition ; la seule responsable de son mauvais sort semble être Délie, qui a été, une fois de plus, *ingrate*. Voici donc que le dernier tourment paraît bien plus lié à une espérance d'amour jamais entièrement réalisée qu'à un excès d'orgueil puni. Il l'a bien souligné ce concept, lorsque l'arriver au but lui était paru moins impossible et le Soleil de Délie rayonnait sur lui.

En effet, qu'est-ce que Méduse sinon le masque qui protège le tabou des cultes mystérieux de la Triple Déesse<sup>321</sup>?

## La Pléiade et la Méduse

Les poètes de la *Pléiade* ont leur souci majeur, élevée sous l'égide de l'helléniste Jean Dorat, de faire reculer le « Monstre Ignorance » par la diffusion de la culture antique.

Pierre de Ronsard, Joachim du Bellay, Jacques Pelletier du Mans (et après sa mort, Jean Dorat), Rémy Belleau, Antoine de Baïf, Pontus de Tyard et Étienne Jodelle s'inspirent tous à la forme du *canzoniere* à l'imitation de Pétrarque. En particulier, les *Erreurs amoureuses* de Pontus de Tyard, les *Amours* et *Le premier livre des sonnets pour Hélène* de Ronsard et certains poèmes des *Regrets* de Joachim du Bellay proposent parfois le même type de femme médusant, proche de la Laure de Pétrarque, froide et inaccessible, mais dotée aussi d'un côté mauvais et d'une force sensuelle tels que l'attitude du poète envers elle ne peut pas rester celle presque

---

<sup>321</sup> Erich Neumann, *La grande madre: fenomenologia delle configurazioni femminili*, trad. it. di Antonio Vitolo, Roma : Astrolabio, 1981.

entièrement spirituelle proposée par le poète italien. On a bien vu le bouleversement que Scève regrette à cause de sa Délie, qui prête elle aussi beaucoup de ces caractéristiques aux femmes chantées par les poètes de la *Pléiade*, dont les aspects dangereux se distinguent beaucoup plus de ces positifs dans l'économie du recueil.

C'est justement cette attitude 'passionnelle' de la femme chantée par la *Pléiade* qui a fait douter de son rôle de créature 'supérieure' capable d'emmener au parcours de connaissance néoplatonicien ; trop semblable à une femme réelle, elle devait incarner plutôt le rôle d'amante dédaigneuse que celui de guide spirituel. Toutefois, on a dû déterminer des distinctions entre un poète et l'autre du même cercle poétique pour distinguer le plus profond et philosophique de celui plus superficiel et passionnel ; parce qu'il y a un certain nombre de poèmes dans leurs recueils qui se prêtent particulièrement (et de façon assez spontanée) à une lecture *autre*, bien que leur lexique et leur sujet ne les distinguent pas si nettement de ceux qui sont tout simplement des sonnets d'amour.

Et toutefois le côté passionnel est indispensable pour rejoindre le vrai Amour, car les sacrifices sur le chemin sont innombrables et les phases de désespoirs peuvent affaiblir l'esprit le plus hardi.

Ce masque de Méduse, que la femme porte parfois, fonctionne très bien dans ce cadre, car il active tout une symbolique de tabous, strictement liés d'un côté à la sensualité féminine, de l'autre côté à la chasteté de la déesse de la connaissance et à ce qu'elle cache dessous le *gorgoneion*. D'ailleurs, le rôle rituel du masque de Méduse est présent à l'imaginaire de la Renaissance aussi et, en particulier, il devrait être bien connu par des poètes cultivés et défenseurs de la culture classique.

En chantant ainsi la beauté de la femme impossible – ni femme ni homme, ni ange ni démon – ils chantent l'hauteur de leur poésie et le noble but de leur recherche intellectuelle et spirituelle, sans rien perdre de l'intensité que seulement une passion authentique peut donner à la poésie d'amour.

### ***La Dame ou bien l'Idée. La Méduse divine de Pontus de Tyard***

*La trajectoire de ces mouvements de désir est appelée à atteindre, au delà de la dame, étape nécessaire et passagère, son but ultime et véritable au sein de la beauté divine, lieu d'immobilité*



*parfaite et éternelle.*

Jean-Claude Carron, *Discours de l'errance amoureuse*<sup>322</sup>.

Si l'amour pour Délie, avec laquelle cette nouvelle femme partage sa divine présence, est souvent secoué par les assauts du désir charnel, l'amour chez Pontus de Tyard pourrait au contraire être défini un Amour avec la majuscule, tout concentré comme il est à rejoindre les auteurs sublimes du monde des Idées. Ancré lui aussi dans le milieu littéraire et intellectuel lyonnais de son temps, le recueil des *Erreurs amoureuses* révèle l'influence de la *Délie* de Scève et en même temps des *Dialogues d'amour* de Léon Hébreu (très en vogue à cette époque), œuvre celle-ci fortement empreinte de néoplatonisme. De la même façon que les autres poètes de la Pléiade, la poésie de Pontus est décidément placée sous le signe du *Canzoniere* de Pétrarque, mais (et à différence de ses collègues) on reconnaît à son œuvre une profondeur sincère de contenus<sup>323</sup> qui distingue sa production par rapport à la poésie de ceux qui se limitent à *pétrarquiser*, ou bien à reproduire le style du poète italien.

Il s'agit en effet d'un amour, celui des *Erreurs* mais aussi de la *Délie*, qui rappelle bien la philosophie du *Phèdre* de Platon, en se montrant comme une sorte de traduction poétique de l'*innamoramento* selon la pensée du philosophe :

Mais l'homme, qui a été récemment initié ou qui a beaucoup contemplé dans le ciel, lorsqu'il aperçoit en un visage une belle image de la beauté divine, ou quelque idée dans un corps de cette même beauté, il frissonne d'abord, il sent survenir en lui quelques-uns de ses troubles passés ; puis, considérant l'objet qui émeut ses regards, il le vénère comme un dieu.<sup>324</sup>

Le passage suivant du *Phèdre* examine dans le détail le parcours que l'initié au chemin d'amour doit achever pour rejoindre le vrai amour;<sup>325</sup> non différemment, le poète scande son

<sup>322</sup> Jean-Claude Carron, *L'errance «folle»*, en *Discours de l'errance amoureuse: une lecture du canzoniere de Pontus de Tyard*, Paris: Vrin, 1986, p. 114.

<sup>323</sup> Jean-Claude Carron, *Discours de l'errance amoureuse*, oeuvre citée.

<sup>324</sup> Platon, *Phèdre*, 251. Traduction de Mario Meunier, 1922.

<sup>325</sup> Platon, *Phèdre*, 251-252: «Et, s'il ne craignait de passer pour un vrai frénétique, il offrirait comme à une statue divine ou à un dieu, des sacrifices à son aimé. À son aspect, comme sous l'emprise d'un frisson, il change de visage, une sueur et une chaleur étrange le saisissent. A peine, en effet, a-t-il reçu par les yeux les émanations de la beauté, qu'il s'échauffe et que se ranime la nature de ses ailes. Cette chaleur fait fondre tout ce qui, au temps de la croissance, était depuis longtemps fermé par un durcissement, et empêchait les ailes de pousser. Sous l'afflux nourrissant de ces émanations, la tige de l'aile se gonfle et prend, depuis la racine, un élan de croissance dans toute la forme de l'âme, car autrefois l'âme était tout ailée. En cet état l'âme entière bouillonne et se soulève. Elle souffre ce qu'ont à supporter ceux dont les dents se forment. Lorsqu'elles commencent à pousser, leur développement provoque tout autour des gencives une démangeaison et une irritation. L'âme souffre d'un pareil agacement lorsque ses ailes commencent à pousser, car la pousse des ailes occasionne une effervescence, une irritation et un prurit du même genre. Quand elle porte son regard sur la beauté d'un garçon, des parcelles s'en

parcours personnel en trois étapes – chacune d'elles coïncidente avec un des trois livres qui constituent les *Erreurs* en leur forme définitive – du chemin qui de l'amour pour la femme conduit à l' «amour immortelle».<sup>326</sup>

- **Premier livre des *Erreurs*. Méduse, l'idole injoignable**

La femme de Pontus, différemment de Délie – avec laquelle a plusieurs de caractéristiques en commun – n'a pas de nom, ce qui en souligne le caractère d'abstraction; toutefois, comme Délie, elle prend le masque et parfois le nom aussi de Méduse, et toute la symbolique méduséenne relative au caractère et à l'aspect physique de la Gorgone.

Le sonnet I. V est une vraie profession de foi dédiée à Amour et à la femme qui (comme une idole) l'incarne en toute sa perfection:

Quand je m'eslieve en **contemplation**,  
M'**esmerveillant** de ce **divin visage**,  
**Saint & divin**, contre mortel usage,  
Soudain l'ardeur de serve passion,  
(Serve à l'oject du plus servil hommage,  
**Me prosternant aux piedz de ceste image**,  
Fond mon desir tout en devotion.  
Alors j'adore en telle humilité,  
Ce saint seul Dieu de ma félicité,  
Lequel tousiours devotement je prie:  
Que mon las coeur mourant à son service,  
Pour **agreable et plaisant sacrifice**,  
S'offre aux autelz de mon **idolatrie. (I. V)**

La femme – miracle est (et c'est une première et fondamentale différence par rapport à Délie) surtout un simulacre: elle est présente en tant que «divin visage» et «image»; l'insistance elle-même sur le concept de surhumain (*divin visage / Saint et divin, contre mortel usage*) est le nœud de ce poème, tout voué à souligner le nécessaire *status* de sujétion/adoration de l'humble dévot en prière à la présence de son idole (encore plus précieux et saint parce que dépourvu de traits humains). Ce caractère d'icône de la femme est objet spécifique du sonnet VI aussi, où l'écriture poétique célèbre un portrait «de son visage» qui suscite merveille parce qu'il est si «près de la nature»:

---

détachent et s'écoulent en elle - de là le nom dont on appelle le désir. [252] Dès lors, l'amant ne voudrait plus volontairement se séparer de son aimé : personne ne lui est plus précieux ; [...] **Prêt à être esclave**, il consent à dormir où l'on voudra, pourvu que ce soit le plus près de son désir. Outre qu'il révère, en effet, **celui qui détient la beauté, il ne trouve qu'en lui seul le médecin de ses plus grands tourments** ».

<sup>326</sup> Cette devise ouvre et clôt chacun des trois livres dont les *Erreurs amoureuses* sont composés.

Quelqu'un voyant la **belle pourtraiture**  
**De ton visage en un tableau depeinte,**<sup>327</sup>  
 S'**esmerveilloit** de chose si bien feinte,  
 Et **qui suyvoit de si pres la nature.**  
 Helas (pensay je) *Amour par sa peinture,*  
 Sa mieux en moy **ceste beauté empreinte,**  
**Ceste beauté tant cruellement sainte,**  
 Que, l'adorant, elle me devient dure.  
 Car ce tableau par main d'homme trassé  
 Au fil des ans pourroit estre effacé,  
 Ou obscurcir perdant sa couleur vive:  
 Mais la memoire empreinte en ma pensee  
 De sa beauté ne peult estre effacee  
 Au laps du temps, au moins tant que je vive. (VI)

Non différemment qu'une image sainte, (d'une beauté *cruellement sainte*, comme le soulignent l'oxymore du vers 7 et le parallélisme des vers 6-7) le visage de la femme se redouble une fois peint, si que le tableau devient un émanation d'elle, avec le même *status* et les mêmes pouvoirs de l'original. Et toutefois, il y a un autre tableau, bien plus durable et bien fait qu'Amour a

<sup>327</sup> Le thème du visage-oeuvre d'art est le noeud du sonnet LXXVII de Pétrarque:

Per mirar Policeto a prova fiso  
 con gli altri ch'ebber fama di quell'arte  
 mill'anni, non vedrian la minor parte  
 de la beltà che m'ave il cor conquiso.      4  
 Ma certo il mio Simon fu in paradiso  
 (onde questa gentil donna si parte),  
 ivi la vide, et la ritrasse in carte  
 per far fede qua giù del suo bel viso.      8  
 L'opra fu ben di quelle che nel cielo  
 si ponno imaginar, non qui tra noi,  
 ove le membra fanno a l'alma velo.      11  
 Cortesia fe'; né la potea far poi  
 che fu disceso a provar caldo et gielo,  
 et del mortal sentiron gli occhi suoi.\*      14

Le thème est celui de la beauté divine de la femme, dont l'excellence du peintre Simone Martini à montré la vraie nature. Voir à ce propos Giorgio Bertone, *Il volto di Dio, il volto di Laura. La questione del ritratto. Petrarca: Rvf XVI, LXXVII, LXXVIII*, Genova: Il Melangolo, 2008; Lina Bolzoni, *Poesia e ritratto nel Rinascimento*; testi a cura di Federica Pich, Roma-Bari: Laterza, 2008.

**\*Traduction** par Francisque Reynard:

*Quand Polyctète, et tous les autres peintres renommés l'auraient regardée attentivement pendant mille ans, ils n'auraient pas vu la minime partie de la beauté qui m'a subjugué le cœur.*

*Mais, certes, mon cher Simon a été dans le paradis d'où cette noble dame est venue; c'est là qu'il l'a vue, et qu'il l'a peinte sur sa toile, pour témoigner ici-bas de son beau visage.*

*L'œuvre fut bien digne de celles qui se peuvent imaginer dans le ciel, mais non chez nous, où le corps fait un voile à l'âme.*

*Simon a fait acte de courtoisie; il n'aurait pas pu le faire après être redescendu sur terre à la merci du chaud et du froid, et après que ses yeux eurent ressenti l'influence mortelle.*

imprimé dans la mémoire du poète, qu'en étant objet de poésie est destiné à survivre bien au-delà de la mort de son auteur.

Cette identification/substitution de l'original par l'œuvre d'art est une constante du visage de Méduse, car son identité est souvent liée au seul *gorgoneion*, forme d'art dont le pouvoir apotropaïque est célèbre et *vraie* image de la Gorgone.

De la même façon est constante le danger et l'*erreur* aussi de celui qui se voue à la vénération de ce visage, par la cruauté et l'indifférence lui démontrées, et toutefois ses souffrances lui seront thérapeutique parce qu'elles l'aideront à rejoindre le vrai amour. En effet, l'heureuse conclusion du voyage distingue le destin du poète des *Erreurs* de celui de Délie, car celui-ci meurt sans avoir eu l'expérience de la vérité<sup>328</sup>.

Et ainsi Pontus, nonobstant la clôtüre rayonnante d'espoir des ses trois livres de sonnets, connaît plusieurs fois le désespoir de celui qui à perdu toute capacité de comprendre et s'abandonne à sa désolante condition, où la perte du sens des réalités a parfois les traits de la Chimère<sup>329</sup>:

#### DISGRACE

**La haute Idée à mon univers mère,**  
Si hautement de nul jamais comprise,  
**M'est à présent ténébreuse Chimère.**  
Le tout, d'où fut toute ma forme prise,  
Plus de mon tout, de mon tout exemplaire,  
M'est simplement une **vaine feintise**. [...]

Ce poème se place juste avant le sonnet XII, où on comprend mieux pourquoi la «haute Idée» est devenue une «ténébreuse Chimère»:

Je mesurais pas à pas, et la plaine,  
Et l'infini de **votre cruauté**,  
Et l'obstiné de ma grand' loyauté  
Et votre foi fragile et incertaine.  
**Je mesurais votre douceur hautaine,**  
**Votre angélique et divine beauté,**  
**Et mon désir trop hautement monté,**  
Et *mon ardeur, votre glace* et ma *peine*.  
Et ce pendant que mes affections,  
Et la **rigueur** de vos *perfections*,  
J'allais ainsi tristement mesurant :

<sup>328</sup> Jean-Claude Carron, *Discours de l'errance amoureuse*, cit.

<sup>329</sup> Heidi Marek, *Le mythe antique dans l'œuvre de Pontus de Tyard*, Paris : Champion, 2006.

*Sur moi cent fois tournâtes votre vue,  
Sans être en rien piteusement émue  
Du mal, qu'ainsi je souffrais en mourant. (I. XII)*

La femme, caractérisée par le traditionnel dédain de l'amant, apparaît armée d'une cuirasse de glace et d'indifférence qui contraste douloureusement avec la chaleur passionnelle du poète; cette situation est soulignée par le parallélisme au vers 8 «mon ardeur/ votre glace/ ma peine» qui synthétise la réaction de l'amant refusé au manque de pitié de sa femme. L'oxymore «douceur hautaine» exprime en outre toute la perfection inaccessible de l'idole qui ne s'aperçut même pas des souffrances dont l'amant meurt constamment.

Et toutefois, la consistance eidétique de la femme de Pontus est de plus en plus évidente, car si c'est le **désir de (sa) haute pensée** à conduire le poète dans la mer de la beauté (l'Idée du Beau, évidemment), le flot de cruauté qui lui est opposé de la partie de la femme est, encore une fois, le manque de compréhension, c'est-à-dire le désir qui n'arrive pas à son but:

**Quand le désir de ma haute pensée,  
Me fait voguer en mer de ta beauté,  
Espoir du fruit de ma grand' loyauté,  
Tient voile large à mon désir haussée.  
Mais cette voile ainsi en l'air dressée,  
Pour me conduire au port de privauté,  
Trouve en chemin un flot de cruauté,  
Duquel elle est rudement repoussée. (I. XIX. vv. 1-8)**

Mais, si on veut y voir une marque encore plus évidente de la métaphore du voyage de connaissance, il faudra rappeler le *folle volo d'Ulisse*, lorsque ce dernier ose espérer de rejoindre le mont du Purgatoire (et il arrive à l'apercevoir de loin) sans l'aide et en dépit du vouloir de Dieu:

poi che 'ntrati eravam **ne l'alto passo**  
quando n'apparve una montagna, bruna  
per la distanza [...]  
**Noi ci rallegriamo, e tosto tornò in pianto;** [...]  
e la prora ire in giù, com'altrui piacque,  
infin **che 'l mar fu sovra noi richiuso**<sup>330</sup>.

Si dans le cas de Pontus il n'y a pas un Dieu chrétien à barrer le passage à la *haute pensée*, c'est pourtant l'inaccessibilité du savoir qu'il se soustrait lui-même à la compréhension du poète, en causant la douleur dont celui-ci ne cesse jamais de se plaindre.

Ce même désir qui montre si bien la voie d'Amour (et donc nourrit l'espoir) peut conduire en

<sup>330</sup> Dante Alighieri, *Commedia*, *If.* XXVI vv. 132-142.

effet à l'Idée, mais les sens du poète ne peuvent pas souffrir une telle épreuve, car Méduse – cette **divine merveille** – tue inexorablement:

*L'ardent désir, qui d'espérer m'abuse,  
Si bien la voie au penser d'Amour montre,  
Que bien souvent devant moi je rencontre  
Celle pour qui tant, et tant de pas j'use.  
Mais quand ma douce, et cruelle Méduse  
Fait à mes yeux de soi si belle montre,  
L'esprit vital, d'admirable rencontre  
Tout éperdu, son devoir me refuse.  
Vraiment aussi point je ne m'émerveille,  
Si rencontrant tant divine merveille,  
Ainsi que mort je deviens froide image.  
Mais j'ai grand deuil que ma métamorphose  
Ne me permet de dire quelque chose,  
Ou prosterné, du moins, lui faire hommage. (I. XXXI)*

L'antithèse *douce, et cruelle* (v.5) souligne le mystère de la synthèse des contraires qui est Méduse, dont l'aspect de beauté miraculeuse a prévalu décidément sur la composante d'horreur qui depuis sa métamorphose avait été une des causes de la mort d'autrui.

La *derivatio m'émerveille/merveille* (v. 9-10) souligne comment l'effet pétrifiant est dû à la présence insoutenable d'un femme qui est un rêve matérialisé; le poète, devenu *froide image* (v.11), ne peut pas faire hommage à son idole comme il voudrait, ce qui limite le processus de connaissance à l'expérience mystique de la *visio*, ainsi bouleversant qu'on est empêché jusqu'à mémoriser (on ne parle jamais de compréhension) les détails de l'appréhension.

Si Chimère représente dans *Disgrace* une perte du sens des réalités, Méduse incarne par contre un *trop plein de réalité*<sup>331</sup>, une présence écrasante que l'amant ne se sent pas de taille à affronter. Ses sentiments envers la dame idolâtrée sont d'une telle intensité, qu'une rencontre avec elle le confond et le paralyse.

Mais pour François Leclerc le poème de Méduse, qu'il trouve représentatif de l'ensemble des *Erreurs amoureuses*, évoque surtout la puissance de l'*inventio* poétique :

*Mentionner le désir comme puissance d'illusion c'est d'abord invoquer le modèle pétrarquien, c'est aussi nécessairement indiquer de biais toutes les puissances de fiction, à commencer par le discours poétique. Par cet appel discret à toute la trame d'hallucinations, d'espoirs fictifs, de feintes, de dissimulation qui sont le cortège d'amour, le texte désigne toutes les formes d'erreurs des sens et, par là même, toutes les formes d'erreur du sens. Ruses ou hasards, les erreurs amoureuses nous ramènent toujours à la fiction poétique.*<sup>332</sup>

La nécessité de la parole poétique sera remarquée aussi dans le deuxième livre des *Erreurs* (II.

<sup>331</sup> Heidi Marek, *Le mythe antique dans l'œuvre de Pontus de Tyard*, oeuvre citée.

9), où la femme accroîtra la distance entre elle et le poète, en gardant surtout sa fonction de seul vrai chemin qui peut conduire à l'Idée, car elle reste toutefois le but déclaré de l'oeuvre.

Donc la femme-Méduse, présence insoutenable et impassible dans sa cruauté, reste incapable d'éprouver pitié pour les infinies souffrances de son amant, qui l'adore:

Quand elle vit à la **Mort** déployer  
L'impiteux trait pour son voisin **occire**,  
En permettant à la *pitié* d'élire  
Siège en son coeur, se prit à larmoyer.  
Et tant de traits, qu'Amour vint employer,  
Pour me contraindre en infini **martyre**  
**Mourir** toujours, n'ont jamais pu suffire,  
Pour à *pitié*, tant soit peu, la ployer.  
**Bien mille morts, morts de moi qui l'adore,**  
**N'ont eu pouvoir de l'émouvoir encore**  
**A déluger par l'oeil quelque tristesse.**  
Mais je sais bien, ô tard, qu'il adviendra,  
Que *mes travaux perdus elle pleindra*,  
Lors que **mes morts** par **la Mort** prendront cesse. (I. XXXII)

Les morts infinies du poète (ses martyres) n'ont nullement adouci l'attitude de la déesse, et le poète est sûr qu'elle se plaindra des **travaux perdus** de son ami, lorsque la Mort (vraie) l'aura pris avec elle. Comme la Méduse-Meridienne des *Contes amoureuses*, cette femme aime infliger de la souffrance et en voire les signes constamment, et Délie elle-aussi, car les martyrs des disciples sont le témoignage du pouvoir absolu de toutes ces femmes.

Toutes ces femmes expriment également leur cruauté avec une *chasteté cruelle*, car leur déni est à l'origine des pires souffrances des poètes; quant à la femme, *la voir* signifie la désirer mais *l'avoir* c'est une entreprise capable d'ôter la parole elle-même:

**Ta chasteté *cruelle innocemment***  
**Fut dens mon coeur à mon dommage empreinte,**  
Lors que l'ardeur trionfa de la crainte,  
**Ouvrant la bouche à dire mon tourment.**  
Ce fut alors, que par trop hardiment  
Estant forcé de volonté contrainte,  
Je découvris la douloureuse estrainte,  
Qui m'estraingnoit l'ame si fermement.  
Helas! **l'estois de desirer tant las,**

---

<sup>332</sup>François Lecercle, «Métamorphose de la parole», en *Poétique de la métamorphose*, éd. Guy Demerson, Publications de l'Université de Saint-Etienne 1981, p. 95-104.

Que mon travail soupirant cest helas,

**L'humble parler à la langue ottroya:**

Quand ton **chaste oeil** *cruellement piteus*,

Accompagné d'un **nenney** *despiteus*,

D'un de ses trets à mort me foudroya. (I. LX)

L'excès de désir empêche l'expression verbale, et l'expression froide et le **nenney despiteus** du **chaste oeil** de la femme achèvent de tuer le poète. Le sonnet entier est structuré sur le manque de parole: les vers 1-4 expriment le besoin de s'exprimer, à la limite des tourments acceptables lorsque l'image de la chaste déesse accable le coeur de l'amant; les vers 5-8 racontent la découverte de la profondeur de la blessure, c'est-à-dire jusqu'à quel signe le poète aime douloureusement; les vers 9-11 expriment la prise de conscience de l'impossibilité de dire, due à une excès de souffrance réitérée. Enfin, les vers 12-14 nient définitivement et l'expression verbale et la vie, car le dernier déni de la femme signifie la mort.

Ainsi, le chiasme *cruelle innocemment – cruellement piteus* (v. 1-12) fixe le manque de évolution dans l'attitude de la dame, qui demeure complètement inaccessible.

Inexprimable aussi l'essence de cette femme, ce qui la place sans doute dans les monde des Idées, lorsque un peintre célèbre est chargé d'en représenter les beautés:

J'estois pensif, melancolic et sombre,  
Comme vexé de maint présent dommage,  
Quand, «**pourtrais** (dy-je au Flaman<sup>333</sup>) **ceste image**,  
Pour m'estre saint recours à tout encombre.»  
Mais (nonobstant qu'il fust digne du nombre  
De plus experts excellens de nostre aage)  
Il ne m'osa promettre d'avantage  
**De retirer de ses beautez que l'ombre.**  
«Elle ha (dit-il) tant de beautez ensemble  
Et au *Soleil* si luisamment ressemble  
Qu'elle *esblouit mes yeux* de tous costez.»  
Puis ayant peint l'ombre, me dit ainsi:  
«Contente-toy seulement de cecy  
Qui passe encor toutes autres beautez.» (I. LXV)

Cette femme – Soleil aveugle les yeux de celui qui l'observe, jusqu'à lui empêcher d'en reproduire sa vraie forme; l'oeuvre d'art est donc, dans le plus pure précepte néoplatonicien, une ombre de la vérité. Et encore, en tant que ombre, elle dépasse toutes les autres beautés.

Mais, amoureux d'une femme qui prend les traits de Circé aussi, comme Ulysse le poète

---

<sup>333</sup> Il s'agit du célèbre portraitiste hollandais Corneille de la Haye, installé à Lyon depuis le milieu des années 1530. (Notation de Guillaume de Souza en Pontus de Tyard, *Erreurs amoureuses* (1549), cit. p. 130)



implore la pitié aux *Enfers, en Terre et Ciel*:

Au long pener de mes douloureux iours  
En t'adorant, Angeliquement **belle**,  
Je vois, *suivant mon erreur naturelle*,  
Incessamment me perdre en mes discours.  
Diversement mes pensers prennent cours:  
Car travaillé de peine trop **cruelle**,  
*Mon esprit, las d'estre en prison mortelle,*  
**Cherche aus Enfers, en Terre et Ciel, secours.**  
Veuillez donq, Dieus, vostre grace m'estendre,  
Et me donner quelque raison, pour **prendre**  
**Contre tout Philtre amoureux, un Moly:**<sup>334</sup>  
Ou sois pour la Nepenthe, Deesse,  
Salubre au dueil: Ou moy, et ma tristesse  
Noye, ô Mort douce, en leternel oubli. **(I. LXVIII)**

L'herbe moly rende à Ulysse la conscience de sa situation, en le délivrant de l'aveuglement de la passion amoureuse induite par Circé; ainsi les spéculations dangereuses, qui sont l'erreur naturel du poète, lui causent un empoisonnement de l'âme qu'il ne peut plus arrêter.

Exactement comme Délie, la femme de Pontus décline toutes les métamorphose de la Méduse de la Renaissance, en revêtant le masque de la beauté impossible, aveuglante, solaire et aussi de la magicienne empoisonnante et maline; mais, surtout en tant qu'idole, elle est méprisante, cruelle et indifférente. Et, comme a bien souligné Jean-Claude Carron, si le recueil des *Erreurs* avait été limité au seul livre I, il aurait été tout à fait semblable à la *Délie* de Scève, car l'Idée est là – sous forme d'une femme médusante – et toutefois injoignable.

---

<sup>334</sup> Intéressant à ce propos l'explication des vertus de l'herbe Moly (*Od.* X. v. 302-307) par Pierre Coustau dans *Le Pegme* (Lyon: Barthélemy Molin, 1560. Glasgow University Library: SM372)

*A L'HERBE MOLY.* Par grandes difficultés on vient aux /honneurs & biens.  
*En cét' herbe ayant racine noire,*  
Homère à mis notre heur & destinée:  
*Car elle rend la fleur comme l'ivoire*  
*Et en blancheur, comme lait, affinée.*  
*D'une racine en noir contaminée.*  
*Qui de grandeur brigue titres & signes*  
***Pour se nommer entre les plus insignes,***  
***Faut qu'aux dangers il expose sa vie,***  
*En vain s'attend aux triomphes condignes*  
*Qui n'eut jamais de batailler envie.*

## Deuxième livre des *Erreurs*. L'idole médusant de plus en plus loin

Le deuxième livre des *Erreurs* représente la partie la plus dure du chemin de connaissance de Pontus; en dépit d'une ardeur toujours plus grande, la femme se métamorphose aussi en basilic, réduisant en cendre l'âme et le corps du poète. Gagner la promesse de joie semble vraiment impossible, et le livre s'ouvre et se clôt sur un sorte de désillusion morose.

Dès le début, avec ses beautés (**yeux** et **cheveux d'or** en particulier) cette femme *échauffe les la volonté des fiers coeurs englacés*:

**Des yeux** auxquels ainsi, qu'en un Trophée  
L'arc, et les traits d'Amour sont amassés :  
**Des cheveux d'or**, crêpés, et enlacés  
D'une coiffure en **fin or** étoffée  
Et de la main, qui rendait *échauffée*  
*La volonté des fiers coeurs englacés* :  
Et des doux mots doucement prononcés,  
Fut dessus moi victoire triomphée.  
**Ô de beauté céleste simulacre**,  
Riche ornement, et pompe de Nature,  
Des **rais divins lumière** gracieuse:  
**Doit ta victoire estre plus glorieuse,**  
**Pour tant de pleurs, fruit de ma peine dure,**  
*Qu'incessamment en ton nom je consacre? (II. VI)*

Mais ce *simulacre de beauté céleste* a toujours besoin des souffrances du poète, et des vers qu'il consacre à son nom. Ce qui change est la perspective du poète sur le sacrifice dû à cette idole: sans doute elle est digne d'adoration et toutefois on doute de la réelle nécessité de ces souffrances si grandes. En outre, la qualité de 'simulacre' elle même est une sorte de prise de conscience sur la *non identité* divine de la femme, en tant que 'portrait' de l'Idée.

Sur la même ligne la chanson *Puisque je vois que mes afflictions*, qui suit le sonnet VI, insiste sur les souffrances du poète, qui se sent persécuté par le Ciel:

Puisque je vois que mes afflictions  
Sont au plus haut degré de leur effort,  
Et que *le Ciel conjuré à ma mort*  
*A tout malheur me guide,*  
*Regrets, soupirs, plaints, pleurs, et passions,*  
Je vous lâche la bride.  
**Je n'ai espoir que mon cri entendu**  
**Puisse adoucir la fière cruauté**  
**De ma déesse, et dame de beauté,**

Mais ce mal me console,  
Que c'est bien peu, m'étant déjà perdu,  
**De perdre ma parole.** [...]

L'énumération du vers 5 anticipe le désespoir des vers 7-9, où il n'y a plus de place pour l'espoir: la femme ne s'adoucira jamais par le cri de son amant et toutefois on ne pourra désormais plus écouter même ce cri, car le poète a perdu sa parole.

Et il s'agit d'une parole précieuse, qui donne à l'idole le statut de divinité:

Bien que **Fortune** en haut degré te range  
Dessus sa roue, et combien que Nature  
Pour t'embellir sur toute créature,  
Te fasse luire en cette beauté d'Ange,  
**Si ne dois-tu dépriser la louange**  
**Que tu reçois de moi, car l'écriture,**  
**Plus que beauté mortelle, beaucoup dure:**  
L'écrit demeure, et fortune se change.  
**Crois que vieillesse enfin arrivera,**  
Laquelle, ou bien la mort, te privera  
De ces doux traits dont mon coeur tu allumes,  
Mais **soient les coeurs amants réduits en cendre,**  
Si se feront encor par tout entendre,  
Les beaux escriz des amoureuses plumes. (II. IX)

La femme a perdu son rôle d'être absolu pour retourner à sa nature mortelle; Fortune (et non une sorte d'élection) lui avait donné sa *beauté d'Ange*, qui toutefois est destinée à se faner bien plus rapidement que les louanges de l'écriture poétique. Pontus clôt enfin son poème avec une sorte de 'malédiction' qui devrait toucher les coeurs des amants lorsque les vers d'amours se feront entendre partout; ces *coeurs réduits en cendre* soulignent par contraste l'évidente indifférence (*dépriser la louange*) avec laquelle la femme accueille les mots d'amours du poète. Et toutefois, même dans les pires souffrances, la femme – Soleil est le guide toujours indispensable au poète:

Pourrai-je bien sans toi, ma **chère guide**  
Montrer ce jour **face sereine et claire** ?  
Mon oeil qui luit seulement pour te plaire,  
Pourra il bien être de pluie vide ?  
**Si le doux feu de tes rais ne me guide,**  
**Je suis certain de même ruine faire,**  
Que fut jadis le jeune téméraire,  
Qui aux chevaux ardents mal tint la bride.  
Ainsi Phébus dolent se prit à dire,  
Ne voyant point l'**Etoile blonde luire,**

Qui le conduit. Puis ajouta encore :  
Vieillard Titon debout : l'heure est venue.  
Ah, n'as tu pas assez long temps tenue,  
Entre tes bras jaloux ma **blanche Aurore?** (II. XVI)

Ce sonnet, tout construit sur des métaphores solaires, rappelle comment sans la lumière du visage – Soleil de la femme la ruine est sûre: la perte de la bonne rue est dans le mythe de Phaéton (v. 6-8) et dans l'inquiétude de Phébus (v. 9-11) qui sollicite Titon à laisser s'éveiller sa *blanche Aurore* (v. 12-14).

Mais objet du ressentiment du poète est aussi Pallas, traîtresse de chaque promesse de savoir:

**Mal me guida, las, la sage Deesse**

Du sacré chef du Dieu foudroyant née,  
Lors que *l'entrée au Ciel me fut donnée*,  
Ayant en main la verge larronnesse.  
Ah feu divin! ah gendre mortel! **est ce**  
**La récompense à ma peine ordonnée?**  
Ah deïté à saouler adonnée  
**Ta volonté cruelle vengeresse!**  
Dequoy se sent le Soleil empiré,  
Si un rayon des siens j'ai retiré,  
**Cruelle, inique, avare de ta grâce?**  
Ainsi se plaint languissant, et lamente  
En grief tourment, en fureur véhémence,  
Du vieil Japet *l'audacieuse race*. (II. XXVIII)

En revêtant le rôle d'un nouvel Prométhée, le poète se plaint de la cruauté de la déesse de la connaissance, ainsi avare d'un seul rayon du Soleil, qu'il avait soustrait pour la race de Japet, qu'elle lui empêche quiconque tentative de franchir les portes du Ciel.

Dans ce cas, le poète déclare d'avoir obtenu les clés de la connaissance – peut-être que l'obstacle de la Gorgone soit ainsi vaincu – et toutefois il se retrouve face à face avec une bien pire épreuve ; comme avait déjà souligné Pierre Brunel<sup>335</sup>, Méduse et son ennemie sont unie en une seule identité après la métamorphose de la Gorgone, un double et infranchissable obstacle qui protège la connaissance du plus hardi parmi les humains.

Et le thème de la catastrophe destinée à celui qui trop veut est à nouveau lié à un mythe solaire, celui d'Icare et de son échec :

Mon esperance estoit desja montee  
(Bien qu'elle fust et travaillée, et lasse)  
Iusques **au Ciel de ta divine grace**,

<sup>335</sup>Brunel Pierre, *Dictionnaire des mythes littéraires*, Monaco : Éditions du Rocher, 1988 et *Dictionnaire des mythes féminins*, Monaco : Éditions du Rocher, 2002.

Merci de *l'asle au desir* empruntée:  
 Quand, te voyant doucement irritée  
 En *fier desdain* de ta benigne face,  
 Mon *chaud desir* fut transmué en *glace*,  
 Et *l'esperance en bas precipitee*.  
 Ah incredule, ingrante, inexorable!  
 Puis que tant est ma vie miserable,  
 Que desespoir fait en moy son office:  
***Quand tu m'auras souz terre fait descendre,***  
***Puisse tu faire a mon ombreuse cendre***  
***De tes regretz eternal sacrifice. (II. XXXI)***

Ici le visage – Soleil de la femme, rejoint grâce à l'aile du désir, en se montrant dédaigneux, transforme en glace le chaud désir du poète, qui précipite dans l'abîme du désespoir. Comme le poème CCCCLVI de la *Délie*<sup>336</sup>, le sonnet de Pontus exprime un sentiment de vraie amertume à l'adresse de la femme dédaigneuse, au point qu'il en désire la souffrance lorsqu'il sera mort à cause d'elle. Ainsi la belle Hyppolite, objet des *Amours* de Philippe Desportes, aura presque les mêmes caractéristiques de la bien-aimée de Pontus, et toutefois dans ce cas là le poète ne cédera pas au ressentiment, en acceptant muet les conséquences de son trop haut oser.

Le deuxième livre des *Erreurs* se clôt toutefois sur un faible espoir, qui confie encore sur la ressource du chant des Muses:

Mais chante moy celle *essence immortelle*,  
 Qui, pour tenter du ciel nouvelle trace,  
 Son alle empenne, et son vol renouvelle.<sup>337</sup>

Le contexte du *Chant à son Lut* insiste à plusieurs reprises sur les beautés de la femme, jusqu'à être licencieux<sup>338</sup> et toutefois il tourne bientôt sur la ligne de la métaphore du chemin aérien à la conquête de l'*essence immortelle*.

<sup>336</sup> Maurice Scève, *Délie*, CCCCLVI.

<sup>337</sup> Il s'agit des vers 49-51 du *Chant à son Lut*, placé à la fin du deuxième livre.

<sup>338</sup> *Chant à son Lut*:

Chante ce col, la colonne d'alabastre,  
 Soutentement du chef de mon Idole,  
 Qui me rend tout vainement idolâtre. [...]  
 Ne chante point ce, que je n'ose dire:  
 Tout ce parfait, que l'honnêteté cèle,  
 Que craintif j'aime, et sans espoir désire. (v. 37-42)

- **Troisième livre des *Erreurs*: l'extase de l'Idée et l'amour fou<sup>339</sup>**

Le thème de la folie qui possède l'être médusé est le fil rouge qui conduit à la totale fusion entre le disciple de la femme – Soleil et l'Idée qu'elle incarne; on a dit que cette folie *possède l'être médusé* parce que la dépossession qui s'instaure dans l'esprit du fou est telle qu'il devient à son tour une Méduse. Ce type de réaction, causée par un bouleversement de l'âme trop dur à souffrir, devient une constante – au XVII<sup>e</sup> siècle spécialement – non seulement de la poésie mais aussi de la littérature théâtrale où Méduse est évoquée, soit en tant que personnage passif (voir la femme bien-aimée, muette et glaciale) soit en tant que *actrice* vivante du drame (voir la Méduse-Circé-diable de Lope de Vega ou de Calderón de la Barca<sup>340</sup>).

C'est donc dans le troisième et dernier livre des *Erreurs* que Pontus, en ayant persisté jusque là à idolâtrer la femme-Méduse est devenu complètement fou, empoisonné d'elle qui est vraiment la Beauté parmi les beautés:

L'esprit, la grâce, et tout ce, que les cieux  
Peuvent montrer de parfait à nos yeux,  
**Est peint au front de ma toute divine (III. II)**

L'ensemble de toute beauté est résumé dans le visage de cette femme qui, comme le basilic, empoisonne avec le regard (et la parole aussi):

Si **follement** je me le persuade,  
Le jugement ainsi me subornèrent  
Tes doctes vers, qui mon honneur sonnèrent,  
Tes vers gentils, ô ma **blonde Naiade**:  
Si mon *coeur* est **heureusement malade**,  
Ainsi, ainsi, tes **yeux l'empoisonnèrent**,  
Qui contre moi traitreusement tournèrent  
Les **trets bénins** d'une **meurtrière oeillade**.  
Un beau penser *gaiement me déçoit*,  
Mon coeur ne sent la douleur qu'il reçoit,  
Tant transportée est mon **opinion**:  
Mais trop heureuse est l'**opinion folle**,  
Si tes **beaux yeux**, et **ta douce parole**  
Du **fol venin** sont le Doricnion. (III. XXV)

Ce sonnet, tout dédié au thème de la folie, est – comme tout discours fou – riche de contrastes; les oxymores (*heureusement malade*; *trets bénins d'une meurtrière oeillade*; *gaiement me*

<sup>339</sup> Jean-Claude Carron, *L'errance «folle»*, en *Discours de l'errance amoureuse: une lecture du canzoniere de Pontus de Tyard*, op. cit.

<sup>340</sup> Lope de Vega, *El Perseo*, acto II; Pedro Calderón de la Barca, *Andrómeda y Perseo*.

déçoit; heureuse est l'opinion folle) soulignent le contre-sens qui demeure dans l'esprit du poète, conditionné par les *doctes vers* de sa *blonde Naiade*: créature marine (et blonde, comme veut la tradition de la Renaissance), cette femme médusante porte en soi le venin comme le contre-venin, qui viennent de ses serpents et des veines de son cou.<sup>341</sup> Elle peut tuer et aussi guérir, mais c'est évident que le Doricnion<sup>342</sup>, qui pourrait être un poison, est ici un médicament, car le fou – on pourrait penser – ne distingue plus entre le bien et le mal. Et d'ailleurs c'est le trop désirer qui a conduit le corps mortel du poète à la consommation, car la fusion avec l'Idée ne peut qu'advenir par la rencontre de purs esprits:

*Espoir superbe, et toi désir hautain,*  
 Faus nourrissons de ma chère pensée,  
 Ce coup, ce coup, est ma force effacée  
 Qui vous **nourrit** si longuement **en veine**.  
 Voy, **vil pouvoir**, voy, **pouvoir incertain**,  
 Ton dextre effort, ta bravade abbaissée.  
 Hélas je **meurs**, et ma vie blessée  
 N'attend qu'un terme impiteus et soudain.  
 Haa, **traître Amour**, tu m'as bien fait entendre,  
 Comme tu peux un coeur réduire en cendre,  
 Et que de moi la verdure est ravie.  
 Corps languissant, puis que ta molle escorce  
 N'a pu ardoir sur si brulante amorce,  
 Hé **meurs, meurs, meurs**, si tu as point de **vie**. (III. XXVI)

En un dernier instant de conscience, le poète montre d'avoir compris la fausseté de ses espoirs et désirs, car la manque de substance du pouvoir qu'il a obtenu par cela (remarquable le chiasme *vil pouvoir/pouvoir incertain* qui souligne toute la limite de ce faible pouvoir) ne peut pas être une récompense suffisante à la perte de la vie (l'anaphore *meurs, meurs, meurs*, souligne le paradoxe de la mort en vie) due à la destruction du corps.

Ce qui n'empêche toutefois à l'oeil du poète d'ignorer tout danger et de 'boire' la beauté venimeuse de la femme:

Mon **oeil** peu caut buvant autrement  
 D'une beauté l'amoureuse douceur,  
 Glissantement m'attira dens le coeur  
 Le **doux venin d'agréable tourment**.

<sup>341</sup> Euripide, *Ion*, v. 1001-1017.

<sup>342</sup> Selon l'hypothèse de Jean-Claude Carron, le *doricnion* est une plante qui rend "furieux" et "amoureux", et donc elle ne peut qu'aggraver l'état de celui qui s'en sert. Cette thèse reste controversée, notamment par Gérard Defaux [Maurice Scève, *Delie. Object de plus haulte vertu*, Tome II. éd. Gérard Defaux, Genève : Droz, 2004] selon lequel le « dorion » dont écrit Scève (D.30) est un type de mélodie.

Dens le coeur fut sublimé hautement  
 Un esprit, **fol d'aveuglée fureur**,  
 Qui transporté en dévoyée erreur  
 Contre ma paix m'esmut mutinement:  
 Mais tout soudain qu'en la **beauté divine**,  
 Qui m'empoisonne, et m'affole, et mutine,  
 J'ai un doux tret, doucement resucée,  
**Je ne suis plus malade**, n'incensé,  
 Ni contre moi collerement mutin.  
 Oh, rare effet d'un miel Trapesuntin! (III. XXXII)

Par la vue la dangereuse beauté de la femme rejoint le coeur de l'amant, *doux venin d'agréable tourment* (remarquable le double oxymore qui souligne le caractère bifide de cet amour); l'effet du venin provoque la métamorphose en Gorgone du poète (v. 6-8) et toutefois elle trouve enfin son apaisement dans l'expérience surhumaine de l'extase<sup>343</sup> (v. 9-14). Il s'agit d'une sorte de guérison (*Je ne suis plus malade, n'incensé,/ Ni contre moi collerement mutin*) qui efface toute sensation de douleur, de folie et de colère, en ayant plongé le poète dans un total oubli de soi-même. Il n'y a plus aucune intervention de la conscience, car le moment de la fusion avec l'Idée est désormais atteint:

Mon esprit ha heureusement porté  
 Au plus beau Ciel sa force outreçuidee,  
 Pour **s'abbruver en la plus belle Idée**,  
D'où le portrait j'ai pris de ta beauté.  
Heureusement mon coeur s'est enretté  
**Dens ta beauté d'un libre oeil regardée**:  
 Et ma foi t'est heureusement gardée,  
 Et ma bouche heureusement chanté:  
 Mais si encore heureusement j'espère,  
 Qu'en ton cours (ô **ma divine Sphère**)  
**Veut assurer la crainte, qui me touche**,  
 J'aurai parfait en toi l'heur de ma vie,  
 Et toi en moi l'heur d'estre bien servie  
 D'esprit, de coeur, d'oeil, de foi et de bouche. (III. XXXIII)

Trois les éléments fondamentaux à souligner: la persévérance – enfin récompensée – à poursuivre la Beauté, en dépit de toute souffrance (les parallélismes des vers 5 – celui-ci avec

<sup>343</sup> Les symptômes de la *visio dei* sont tous là; voir aussi BOEZIO, *De Consolatione Philosophiae*, (I. II 2: «Cumque me non solum non modo tacitum, sed **elinguem prorsum mutumque vidisset**, ammovit pectori meo leniter manum et «Nihil» inquit «pericli est, **lethargum** patitur, communem **illusarum mentium morbum**».) et ALAIN DE LILLE, *Anticlaudianus*, (VI 1: «Postquam virgo Dei solium sedesque superbas/ ingrediens voluti nova prelibare videndo,/ **offendit splendor oculos, mentemque stupore/ percussit rerum novitas, deficit in illis/ visus, et interior mens caligavit ad illas**»; VI 73-76: «Hec mulier, motu proprio precibusque sororis/ Tacta, movet gressus illuc ubi lesa sopore/ **letargi** languet Fronesis **mortisque figuram/ exemplans, moritur vivens et mortua vivit**».)



la structure à chiasme sur les vers 6-7 et 8-9 et l'anaphore sur l'adverbe *heureusement* soulignent l'application constante du poète à louer la femme); la distinction entre la femme et l'Idée de Beauté (*D'où le portrait j'ai pris de ta beauté*) et, en même temps, l'affirmation de la nécessité de contempler la femme en tant que degré indispensable au chemin de connaissance (*Heureusement mon coeur s'est enretté/ Dens ta beauté d'un libre oeil regardée*); enfin, l'espoir du poète d'éprouver la *crainte, qui [le] touche par sa divine Sphère*, qui signifiera rejoindre le maximum degré de proximité à l'objet aimé (soulignée par l'anaphore (*estre bien servie*) ***D'esprit, de coeur, d'oeil, de foi et de bouche***).

Selon Jean-Claude Carron<sup>344</sup>, la dame participe elle-même totalement de la beauté divine et, en tant que Soleil de l'errance amoureuse, elle apparaît comme la source d'un désir qu'elle seule est capable de guider et d'orienter dans la distance qui sépare l'amant de l'objet de son amour. C'est donc ce parcours salvateur qui marque la différence fondamentale entre l'expérience amoureuse de Scève et celle de Pontus de Tyard, bien que les deux poursuivent l'amour de la même femme médusante, ou connaissance *autre*.

### ***Les métamorphoses en Méduse de Cassandre, Marie et Hélène. Les 'yeux qui tuent' dans les Amours de Ronsard***

*Dans les sonnets pour Hélène le thème n'est plus celui de la ruse qui permettrait de se métamorphoser en puce, en homme ou en taureau, mais de la peur de mort qui glace et pétrifie, une métamorphose irréversible, à l'image de celle qui se produit sous le regard impérieux de Méduse.*

Anne-Marie Lebersorger-Gauthier<sup>345</sup>

L'attitude de Ronsard, en tant que poète et qu'homme, est certainement bien différente de celle de Pontus de Tyard, qui dans sa poésie poursuit un amour – au moins dans les intentions déclarées – *autre*. La constante tension envers les auteurs néoplatoniciens n'appartient pas aux *Amours* ronsardiens, bien ancrés au présent et ouvertement célébrants l'amour passionnel et charnel de dames qu'il désirait complaisantes.

Toutefois c'est remarquable la présence, dans chaque livre des *Amours*, d'une femme inquiétante qui émerge parfois entre les descriptions de joyeuses filles à la peau d'alabastre et au sourire d'ange. Méduse et sa symbolique constituent une sorte de contrepartie à l'heureuse poésie de conquête de Ronsard, même au delà des derniers sonnets de son recueil, parce qu'elle avait été toujours présente dans l'imaginaire du poète.

<sup>344</sup> Jean-Claude Carron, *Discours de l'errance amoureuse*, oeuvre citée.

<sup>345</sup> Anne-Marie Lebersorger-Gauthier, *Les Voix du mythe dans les Sonnets pour Hélène de Pierre de Ronsard*, Essen : Verl. Die Blaue Eule, 1995, p.26.

Déjà dans le sonnet II des *Amours* de Cassandre, Ronsard déclare :

Du Ciel à peine elle était descendue,  
**Quand je la vis, quand mon âme éperdue**  
**En devint folle**: et d'un si poignant trait  
***Amour coula ses beautés en mes veines,***  
Qu'autres plaisirs je ne sens que mes peines,  
**Ni autre bien qu'adorer son portrait**. (v. 9-14)

La femme – idole, dont le poète ne peut qu'adorer le portrait et sans aucun espoir de plaisir, avait perdue l'âme du poète lorsqu'Amour lui avait coulé les beautés de la femme en veine. La folie de cet amour est causée par une créature surhumaine, à la beauté venimeuse et irrésistible qui a beaucoup en commun avec la déesse de Pontus de Tyard.

- ***Le nom de Méduse : récurrences dans les Amours de Cassandre***

On a anticipé que le nom de Méduse est présent en tout le recueil, pris dans sa totalité; l'effet de camée qu'il peut susciter ne devrait pas faire oublier sa nature tout à fait inquiétante, qui le distingue de toute citation classique, souvent utilisée en tant que décor.

En effet, si la citation classique épuise souvent toute sa puissance évocatrice dans l'espace du poème, le fait de nommer Méduse active, dans l'économie du recueil, toute une série d'évocations variées qui la substituent en prolongeant en même temps une atmosphère pénible dans les poèmes qui précèdent et/ou suivent celui qui en contient le nom.

Mais le nom prohibé peut aussi arrêter une chaîne positive pour changer le cours des sentiments exprimés par le poète, lorsque celui-ci réfléchit sur sa vieillesse, ou sur l'impossibilité de rejoindre la satisfaction amoureuse, ou même sur l'inaccessibilité d'une idée.

Ainsi Méduse, en revêtant l'identité de Cassandre, avait déjà montré son pouvoir et son caractère dans le sonnet II, mais aussi on lit dans le sonnet VII :

Bien qu'il te plaise en mon cœur d'allumer,  
Cœur ton sujet, lieu de ta seigneurie,  
Non d'un amour, ainçois ***d'une Furie***  
***Le feu cruel pour mes os consumer***[...] (v. 1-4)

La Furie, dont l'aspect et les pouvoirs sont très proches de ceux de Méduse, anticipent l'épiphanie de la Gorgone, qui marque le sonnet VIII :

Lors que mon **œil pour t'oeillader** s'amuse,  
 Le tien habile à ses traits décocher,  
 Étrangement m'**empierre** en un **rocher**,  
**Comme au regard d'une horrible Meduse.**  
 Moi donc **rocher**, si dextrement je n'use  
 L'outil des Sœurs pour ta gloire ébaucher,  
Qu'un seul Tuscan est digne de **toucher**,  
 Non le changé, mais le changeur accuse.  
 Las, qu'ay je dit? Dans un **roc emmuré**,  
 En te blâmant je ne suis assuré,  
 Tant j'ay grand peur des **flammes** de ton ire,  
 Et que mon chef par le **feu de tes yeux**  
 Soit diffamé, comme les monts d'Epire  
 Sont diffamez par les **flammes** des cieux. (VIII)

Dans ces vers il y a un condensé des caractéristiques fondamentales de Méduse, et aussi la déclaration de la paternité de cette inspiration à la poésie de Pétrarque (*Qu'un seul Tuscan est digne de toucher*, v. 7). La pétrification de l'amant est soulignée par les échos du mot *rocher* dans les quatrains, et se prolonge jusqu'aux tercets (*roc emmuré*, v. 9), où il cède la place aux flammes d'ire des yeux de la femme. La fureur – typique de Méduse comme des Furies – anéantit l'ardeur du poète, qui a déjà trop osé seulement en regardant les yeux d'une telle femme, capable de contraindre en son pouvoir les démons eux-mêmes :

Légers Démons, qui tenez de la terre,  
 Et du haut ciel justement le milieu:  
 Postes de l'air, divins postes de Dieu,  
 Qui ses secrets nous apportez grand-erre,  
 Dites Courriers, ainsi ne vous enserre  
Quelque sorcier dans un cerne de feu,  
 Rasant nos champs, dites, a'vous point veu  
 Ceste beauté qui tant me fait de guerre?  
 Si de fortune elle vous voit çà bas,  
 Libre par l'air vous ne refuerez pas,  
 Tant doucement sa douce force abuse ;  
**Ou comme moi esclave vous fera**  
**De sa beauté, qui vous transformera**  
**D'un seul regard, ainsi qu'une Méduse.** (XXXI)

Ce sonnet montre un autre aspect de Méduse à la Renaissance, celui de la sorcière; elle domine de son regard les hommes, mais aussi des créatures qui appartiennent à l'air et ressemblent plutôt au *daimon* de Platon que aux diables de la culture chrétienne. L'esclavage de ces démons est possible seulement par les yeux de la femme ou, au maximum, par l'intervention d'un sorcier (*ainsi ne vous enserre/Quelque sorcier dans un cerne de feu*, v. 5-6).

Cet aspect on le retrouve au sonnet LXXIII, où Cassandre est appelé comme Circé: «Pipé d'Amour, ma Circe enchanteresse/ Dedans ses fers m'arrête emprisonné (v.1-2)»; l'aspect trompeur de cette passion amoureuse est souligné par le verbe 'piper', qui dénote une type de chasse aux oiseaux où on imite les vers d'autres leurs semblables pour les attirer dans la piège.

Or, le poète se déclare ainsi soumis que tout remède serait inutile, car il lui faudrait une entreprise vraiment exceptionnelle pour retrouver sa raison: «Il me faudrait un Astolphe<sup>346</sup> nouveau,/ tant ma raison est aveugle en sa faute (v. 13-14)».

Et encore, la puissance du regard de Cassandre sera tellement grande qu'elle ensorcèlera même le miroir :

Je parangonne à vos yeux ce **cristal**,  
Qui va mirer le meurtrier de mon âme;  
Vive par l'air<sup>347</sup> il éclate une flamme,  
***Vos yeux un feu*** m'est saint et fatal. [...]  
Va donc, miroir, mais sage prends bien garde  
Que par ses yeux Amour ne te regarde,  
Brûlant ta glace ainsi qu'il m'a brûlé. (LXXV v. 1-4 et 12-14)

Le mot *cristal* est assez intéressant en ce contexte, parce qu'il signifie métonymiquement le bouclier de Persée en nombreux textes; en particulier à la Renaissance il souligne les qualités mystiques de cet instrument, conçu en origine comme un traditionnel bouclier en bronze, sans aucune particularité magique. Remarquable aussi la couple d'adjectifs *saint et fatal* par rapport au feu des yeux, ce qui souligne la nature surhumaine du regard de la femme.

Encore une nouvelle épiphanie de la Méduse on le trouve tout près, au sonnet LXXVII, où sous le nom de Gorgone, elle évoque le danger du serpent :

***Le sang fut bien maudit de la Gorgone face,***  
***Qui premier engendra les serpents venimeux !***  
Ha ! tu devais, Hélène, en marchant dessus eux,  
Non écraser leurs reins, mais en perdre la race.  
Nous étions l'autre jour en une verte place  
Cueillant m'amie et moi des bouquets odoreux ;

<sup>346</sup> La folie (consciente) du poète est ainsi aveuglante qu'il lui faudrait un Astolphe capable de lui rendre sa raison, maintenant perdue sur la lune [Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*, XXXIV, 71 et suivants].

<sup>347</sup> La flamme vivante rappelle ici le Phénix, figure liée aussi à la nature sacrée du feu. Ainsi, le vers suivant: *vos yeux un feu m'est saint et fatal*.

Un pot de crème était au milieu de nos deux,  
Et du lait sur du jonc cailloté comme glace ;  
Quand **un serpent tortu du venin tout couvert**,  
Par ne sais quel malheur sortit d'un buisson vert  
Contre le pied de celle à qui je fais service.  
**Tout le cœur me gela, voyant ce monstre infait**,  
Et lors je m'écriai, pensant qu'il nous eût fait  
Moi, un second Orphée et elle, une Eurydice.

La situation est autant plus intéressante si on considère que, surtout au XVIIe siècle, la figure de la Gorgone sera une nouvelle métaphore du serpent biblique, là où Andromède, figure de la nature humaine, sera appelée à «en perdre la race», bien que seulement le sacrifice de Persée pourra la sauver. Dans ce contexte, elle anticipe donc son caractère de contre figure du diable, déterminante pour son évolution dans le monde du théâtre.

Mais une ultérieure métamorphose du poète, qui pourrait se terminer dans la dissolution du corps en eau et en rocher, prolonge l'effet de la femme pétrifiante jusqu'au sonnet LXXXII :

Je n'ai ni sang, ni veine, ni moelle,  
Qui ne se change, et **me semble qu'aux cieux**  
**Je suis ravi**, assis entre les Dieux,  
Quand le bonheur me conduit auprès d'elle. (v. 5-8)

Cette transformation, qu'on pourrait appeler 'trasumanar' avec Dante, à très brève durée, car le poète est bientôt contraint à se soustraire à la dangereuse beauté de la femme, pour ne risquer la perte de la vie :

De sa beauté, dont je n'ose approcher,  
Que d'un regard transformer je ne sente  
Mes yeux en fleuve, et mon cœur en rocher. (v. 12-14)

C'est d'ailleurs le sonnet CXII qui narre de la transformation définitive du poète en une «masse froide», sous l'effet des *yeux qui tuent* :

Heureux le jour, l'an, le mois et la place,<sup>348</sup>  
L'heure et le temps où vos yeux m'ont tué,  
Sinon tué, à tout le moins mué  
Comme Méduse, en une froide glace.  
Il est bien vrai que le trait de ma face  
Me reste encor, mais l'esprit délié,

<sup>348</sup> Renversement d'un célèbre sonnet de Pétrarque, *Benedetto sia 'l giorno, e 'l mese, e l'anno*. On rappelle, à titre d'exemple, les vers suivants: *L'heure et le temps où vos yeux m'ont tué* (v. 2) vs *da' duo begli occhi che legato m'hanno* (v.4).

Pour vivre en vous, **a son corps oublié,**  
Me laissant seul comme une froide masse.  
Aucune fois, quand vous tournez un peu  
**Vos yeux** sur moi, je sens un petit feu  
Qui me **ranime** et réchauffe les veines  
Et fait au **froid** quelque petit effort.  
Mais **vos regards n'allongent que mes peines,**  
**Tant le premier fut cause de ma mort !**

Exactement comme dans la poésie de Scève, la rencontre mortelle avec la femme – Méduse est vécue comme une bénédiction (souligné par l'énumération à l'effet de climax aux vers 1-2 : *Heureux le jour, l'an, le mois et la place, / L'heure et le temps où vos yeux m'ont tué*), bien qu'elle soit une sorte de mort, ou au moins de transformation en pierre (v. 3-4 : *Sinon tué, à tout le moins mué / Comme Méduse, en une froide glace*). L'insistance sur la sensation de froid remarque la scission de l'âme du corps, désormais réduit au seul « trait de ma face (v. 5) ». Le sonnet suivant, le CXIII, souligne une fois de plus le pouvoir du regard tuant, sur la variante toutefois de la femme – Soleil :

D'un **Soleil** part la **glace** qui me **fond**,  
Et m'ébahis que ma **froidueur** n'est morte  
Au **rais** d'un œil, qui d'une **flamme** accorte  
Me fait au cœur un ulcère profond. (v. 5-8)

La stratégie poétique se fonde sur l'opposition des champs sémantiques du froid et de la chaleur, dont le vers 5 détermine, sur l'oxymore *glace qui me fond*, l'identité entre les yeux de la femme et le Soleil. Parce que ce Soleil, on l'a vu, allume une flamme fatale au cœur du poète mais avec une froideur de glace.

Enfin, le caractère d'icône de la femme et sa réduction au seul visage, avec l'espoir que la Méduse se pétrifie elle-même *en vengeance* [ainsi] *cent mille cruautés* (v. 11) est le sujet principal du sonnet CLXXXIX, la dernière épiphanie de Méduse dans les *Amours de Cassandre* :

Son **chef est d'or**, son front est un tableau,  
Où je vois peint le gain de mon dommage ;  
Belle est sa main, qui me fait devant l'âge  
Changer de teint, de cheveux et de peau.  
Belle est sa bouche et son soleil jumeau,  
De **neige** et **feu** s'embellit son visage,  
Pour qui Jupin reprendrait le plumage

Ore d'un Cygne, or' le poil d'un Taureau.  
Doux est son ris, qui la Méduse même  
Endurcirait en quelque roche blême,  
Vengeant d'un coup cent mille cruautés.  
Mais tout ainsi que le Soleil efface  
Les moindres feux, ainsi *ma foi surpasse*  
*Le plus parfait de toutes ses beautés.*

Que le chef soit d'or est la tradition pétrarquiste à le déterminer, bien que Méduse – en tant que beauté parfaite – soit blonde elle aussi pendant toute la Renaissance, mais la notation la plus intéressante est celle qui veut le front de la dame comme un *tableau*<sup>349</sup> où le poète voit *le gain de son dommage* (v. 2) : on l'a vu aussi pour Scève et pour Pontus de Tyard, que le visage de la dame peut être un' œuvre d'art ou un miroir, où voir sa propre défaite et en même temps l'orgueil tyrannique de l'idole victorieux. La coprésence de neige et feu<sup>350</sup> (v. 6) sur le visage prohibé souligne l'accord des contraires qui est l'essence elle-même de Méduse, et enfin *doux est le ris* de la femme, mais c'est où la Méduse qui pourrait durcir ce sourire sinon dans la femme elle-même ? Cassandra (ou la Femme) est en effet la seule présence concrète dans le poème, sauf la dévotion sous-tendue du poète, *sa foi qui surpasse/Le plus parfait de toutes ses beautés* (v. 13-14). Idole depuis le début, cette femme montre ses yeux tuantes encore une fois au sonnet CXCVII, où Ronsard rappelle le sonnet CCCCLVI de Scève, mais en réservant aux descendants la désapprobation sur la conduite cruelle de la femme :

Si d'un trépas tu paies ma langueur,  
L'âge à venir maugréant ta rigueur,  
Dira sur toi : «De cette fière amie  
Puissent les os reposer durement,  
Qui *de ses yeux occit cruellement*  
Un qui l'avait plus chère que sa vie.» (v. 9-14)

La femme – idole conduit à la mort l'innocent amoureux, et sans montrer aucun remords pour cela : voici la raison de la condamne, du poète lui-même dans le cas de Scève, d'autres témoins de sa dureté dans le cas des narratrices des *Contes amoureux* et de Ronsard.

Le nœud de la tradition poétique sur la femme – Méduse est tout là, son indifférence impitoyable sera le point de départ pour en justifier la transformation en diable tentateur qui conduit à la perte, surtout chez les poètes et les auteurs du théâtre au XVII<sup>e</sup> siècle.

<sup>349</sup> Il s'agit encore une fois du thème du visage féminin en tant que oeuvre d'art. On rappelle à ce propos le sonnet de Pétrarque *Per mirar Policeto a prova fiso* (LXXVII) *Rimes*, cit.

<sup>350</sup> Voir à ce propos Leonard Forster, *The icy fire. Five studies in European petrarchism*, cit.

### ***En vie de Marie : les traits méduséens d'une femme mortelle***

Bien que très différente de Cassandre, qui était beaucoup plus guerrière et déplacée sur un rang de déité immortelle, la belle Marie montre parfois des ressemblances intéressantes avec la Méduse, qui fait son apparition en au moins deux sonnets des poèmes *en vie* de la dame.

Remarquable en effet la concentration de toute symbolique méduséenne dans la première moitié du second livre des *Amours*, assez rare au contraire dans les poèmes en morte de Marie (seconde partie du livre II), où la déshumanité dont la femme était parfois accusée est presque entièrement oubliée en présence de la réalité d'une mort si cruelle.

Intéressant à propos du lien entre l'origine de Méduse et celle de Marie, le sonnet XXX voit Mars et la Mer comme parrain et marraine de la femme :

Mars fut votre parrain quand naquîtes, **Marie**,  
La **Mer** votre marraine : un Dieu cruel et fier,  
Une **Mer** à laquelle on ne se doit fier ;  
Lui toujours est colère, elle est toujours marrie. [...]  
Vous tenez de ce Dieu, mais trop plus de la Mer,  
Qui fîtes vos beaux yeux sereinement calmer,  
Pour m'attirer chez vous par vos belles œillades. (v. 1-4 et 9-11)

Le lien spirituel au dieu Mars – avec toute sa symbolique de masculinité guerrière et sa légendaire fureur – mais surtout à la Mer (voir aussi le lien étymologique *Marie-Mer*), d'où trait son origine toute la génie de la Méduse, véhiculent un ensemble très riche de sens méduséens. Bien que le père de Marie, le dieu Mars, soit habituellement en colère, et dans son fureur transfigure parfois le visage du guerrier, ici c'est plutôt la Mer qui prévaut, principe féminin dans ses côtés les plus inquiétants, en séduisant le poète par les beaux yeux de la femme.

Mais Marie, prise à exemple d'une entière catégorie de femme qui inexorablement attire Ronsard, fait partie avant tout du nombre de celles qui sont superbement cruelles avec ses amoureux :

S'il y a quelque fille en toute une contrée,  
Qui soit **inexorable, inhumaine et cruelle**,  
Toujours elle est de moi pour dame rencontrée,  
Et toujours le **malheur** me fait serviteur d'elle. (XXXI, v. 1-4)



L'adjectif «inhumaine» est caractéristique des descriptions de Méduse, et ici il est renforcé par deux autres adjectifs «inexorable» et «cruelle» qui intensifient l'idée de mauveté qui entoure ce type de femme. Toutefois on comprend mieux qu'il s'agit vraiment d'une femme Méduse (et dans le cas spécifique elle est justement Marie) lorsqu'on trouve tout près du sonnet XXXI la description d'une maîtresse Gorgone, au sonnet XXXII (entre les deux sonnets il y a une chanson dédiée à Amour qui souligne la puissance du regard de Marie) :

**J'ai pour maîtresse une étrange Gorgone  
Qui va passant les Anges en beauté ;  
C'est un vrai Mars en dure cruauté,  
En chasteté la fille de Latone.**

Quand je la vois, *mille fois je m'étonne*,  
La larme à l'œil, ou que ma fermeté  
Ne la fléchit, ou que sa dureté  
Ne me conduit d'où plus on ne retourne.  
De la nature un cœur je n'ai reçu,  
Ainçois plutôt pour se nourrit en feu,  
En lieu de lui j'ai une Salamandre.  
Mon corps n'est point ni de terre ni d'eau  
Ni d'air léger, il est fait d'un flambeau  
Qui se consume et n'est jamais en cendre.<sup>351</sup>

Il s'agit donc d'une étrange Gorgone : elle est belle au delà de l'humain (mais toute femme aimée et chantée en poésie après le *dolce stil novo* est une sorte d'ange), mais surtout elle est cruelle comme le dieu de la guerre et chaste comme Artémis. Pour ce qui concerne le dieu de la guerre, on l'a vu, il s'agit du parrain de Marie, mais on apprend maintenant qu'elle est chaste comme la déesse chasserresse fille de Latone. La chasteté de Méduse est rappelée, moins fréquemment que sa luxure, en divers contextes, particulièrement en ceux qui récupèrent la vision ovidienne de la Gorgone. Cette caractéristique rapproche souvent Méduse à Minerve, en faisant d'elle une sorte de contrepartie au désir excessif de connaissance ; dans ce contexte le désir nourrit une Salamandre au cœur de l'amant, destiné ainsi à une souffrance constamment renouvelée (*flambeau/ Qui se consume et n'est jamais en cendre*, v. 13-14). L'image du feu inextinguible, présente aussi dans la poésie de Scève, souligne l'impossibilité de se libérer du tourment, mais surtout elle indique la possession folle du sentiment, où l'obsession de l'amour pour la femme annule toute autre pensée :

Belle, gentille, honnête, humble et douce Marie,

<sup>351</sup> Ultérieure allusion à la symbolique du Phénix, qui en souligne la caractéristique de brûler sans cesse, et donc la souffrance éternelle.

**Qui mon cœur en vos yeux prisonnier détenez,**  
 Et qui sans contredit à votre gré menez  
 De votre blanche main les brides de ma vie. [...]  
 Hà ! je vous aime tant que **je suis fol** pour vous !  
**J'ai perdu ma raison**, et ma langue débile,  
 En parlant à quelq'un, vous nomme à tous les coups  
 Vous, comme **son sujet, sa parole et son style**,  
 Et qui parlant ne fait qu'interpréter sinon  
 Mon esprit qui ne pense en rien qu'en votre nom. (XXXIV, 1-4 et 9-14)

L'énumération au vers 1 introduit une pensée obsessionnelle qui est déclarée ouvertement aux vers 9-10 (voir la répétition du même concept dans le chiasme **je suis fol** pour vous !/ **J'ai perdu ma raison**,) où le poète lamente aussi une sorte d'aphasie ([perdu] et **ma langue** débile) compulsive, qui consiste non pas dans l'impossibilité de parler ou d'écrire, mais plutôt dans l'involution de la pensée sur le même sujet, qui est la femme devenue « son sujet, sa parole et son style ». Le dernier vers enfin confirme cette clôture mentale sans sortie : « Mon esprit qui ne pense en rien qu'en votre nom ».

Le sonnet XXXV s'arrête par contre sur la transformation physique qui se vérifie lorsque le poète voit la femme – Méduse :

Quand je vous vois, ma **mortelle Déesse**,  
 Je deviens **fol, sourd, muet et sans âme**.  
 Dedans mon sein mon pauvre cœur se pâme,  
 Entre-surpris de joie et de tristesse.  
**Mon poil au chef se frissonne et se dresse,**  
**De glace froide une fièvre m'enflamme.**<sup>352</sup>  
**Je perds le sens par vos regards, ma Dame, (v. 1-7)**

Il ne faudra pas insister sur le vers 2, où le poète résume la perte des esprits vitaux et de la raison à la vue de la Dame, mais plutôt sur la description en climax des effets progressifs de la transformation aux vers 5-7 ; le vers 5 en particulier décrit une situation de terreur pure qui devait s'emparer – pour longue et nourrie tradition – des victimes de la Gorgone, jusqu'à les geler dans leur corps, dépourvu d'esprit.

Mais c'est au sonnet LVI que le poète révèle jusqu'à quel signe le pouvoir du regard de Marie non seulement est médusant, mais quatre fois pire que celui de Méduse :

<sup>352</sup> La fièvre de glace et de feu, en tant que caractéristique spécifique des *Amours* dédiés à Cassandre et marque du modèle pétrarquiste dans la poésie de Ronsard, est objet de l'analyse de Marc Carnel, *Le sang embaumé des roses. Sang et passion dans la poésie amoureuse de Pierre de Ronsard*, Genève: Droz, 2004 [*La fille du feu*, p. 183 et suivantes].

Si j'avais un haineux qui machinât ma mort,  
 Pour me contrevenger d'un si fier adversaire,  
Le voudrais qu'il aimât les yeux de ma contraire,  
Qui si fiers contre moi me font si doux effort.  
*Cette punition, tant son regard est fort,*  
*Lui serait un enfer,* et se voudrait défaire,  
 Ni le même plaisir ne lui saurait plus plaire,  
 Seulement au trépas serait son réconfort.  
*Le regard monstrueux de la Méduse antique*  
*N'est rien au prix du sien que fable poétique.*  
**Méduse** seulement tournait l'homme en rocher,  
 Mais cette-ci en-roche, en-eaue, en-foue, en-glace  
 Ceux qui de ses regards osent bien approcher.  
 De quel monstre, Lecteur, a-t-elle pris sa race ?

Aimer les yeux de sa *contraire* (v. 3) est donc une punition telle que le poète aimerait la réserver à son pire ennemi (*Cette punition, tant son regard est fort, / Lui serait un enfer* v. 5-6) ; comme on a vu désormais plusieurs fois, seulement la mort pourra défaire les nœuds qui contraignent l'amant au regard monstrueux qui réduit à pas grand-chose celui de la *Méduse antique* elle-même (v. 9).

Evoquée bien deux fois, Méduse est ici une figure de comparaison qui ne supporte pas la confrontation avec un monstre inconnu (*De quel monstre, Lecteur, a-t-elle pris sa race ?* v. 14) capable de provoquer même quatre états de transformation (voir l'énumération au vers 12 : *en-roche, en-eaue, en-foue, en-glace*) en sa victime.

Voici donc que Marie, comme et plus que Cassandre et en dépit de sa mortalité, porte elle aussi le masque de Méduse, comme tous les principaux personnages féminins de Ronsard ; seulement la figure d'Astrée<sup>353</sup> ne montre pas des liens évidents avec la Gorgone, mais plutôt une certaine affinité avec la femme idéale de Pontus de Tyard dans ses traits les plus abstraits. D'ailleurs le nom même de cette femme dénonce sa pertinence aux royaumes des Idées beaucoup plus que à celui de l'amour passionnel, dont son objet habituellement les bien-aimées par Ronsard.

- ***Hélène, la Méduse maîtresse***

Chez la figure d'Hélène, les caractéristiques les plus mauvaises de Méduse dominant : la beauté, perçue douloureusement injoignable, de la femme – trop jeune et belle et si captivante

<sup>353</sup> *Sonnets et Madrigals pour Astrée*, section des Amours.

– absorbe tout l'esprit du poète, scindé constamment entre illusion et dure réalité.

La perte de soi est le thème constant de la poésie, de plus en plus plongée dans les spires de la folie :

## Chanson

**Je deviens fol, je perds toute raison.**

Connaître je ne puis

Si je suis libre, ou mort, ou en prison :

Plus en moi je ne suis.

En vous voyant, mon œil perd connaissance :

Le vôtre altère et change mon essence,

Tant il a de puissance.

*Vôtre beauté me fait en même temps*

Souffrir cent passions :

Et toutefois tous mes sens sont contents,

Divers d'affections.

L'œil vous regarde, et d'autre part l'oreille

Oit vôtre voix, qui n'a point de pareille,

Du monde la merveille.

Voilà comment vous m'avez **enchanté,**

Heureux de mon malheur.

De mon travail je me sens contenté,

Tant j'aime ma douleur,

Et veux toujours que le souci me tienne,

Et que de vous toujours il me souviennne,

Vous donnant l'âme mienne.

**(livre I. Stances II-IV)**

Le vers 1 de la stance II est la reprise ponctuelle des vers 9-10 du sonnet XXXIV à Marie (*je suis fol pour vous ! / J'ai perdu ma raison*), où les deux hémistiches se trouvent ensemble au même vers, mais il y a quelque chose de nouveau dans cette folie : l'impossibilité de connaître. «Connaître je ne puis» (v.2), il dit, concept souligné aussi au vers 5, «mon œil perd connaissance» ; voir la femme détruit la capacité de connaître des yeux du poète, parce que son pouvoir est tel que son œil : «altère et change mon *essence*». Il ne s'agit néanmoins d'un changement physique, mais d'une complète altération du caractère naturel du poète.

La stance III montre comment l'œil et la voix (*merveille* sans comparaison) ensemble puissent bouleverser les sens, souffrance celle-ci toutefois agréable : «**Souffrir** cent passions : /Et toutefois tous mes sens sont **contents** (v. 2-3)». La stance IV enfin dénonce

la femme – sorcière (vous m’avez **enchanté**, v. 1) qui a transformé son amant au point que rien n’a plus de sens, car elle l’a emprisonné dans la logique des contraires: « Heureux de mon malheur./ De mon travail je me sens contenté, /j’aime ma douleur, /veux toujours que le souci me tienne ». Le rappel ponctuel des étapes qui emmènent à la folie, on l’a vu, c’est la marque de l’empoisonnement de l’homme médusé, qui arrive à concevoir le monde et les choses sous le philtre de sa complète manque de logique.

Mais cet état coïncide aussi avec l’apogée des facultés humaines, où on peut chercher d’entrevoir quelque chose dessous le voile de Maya :

Ce siècle, où tu naquis, ne te connaît, Hélène:  
S’il savait tes vertus, tu aurais en la main  
Un sceptre à commander dessus le genre humain,  
Et de ta majesté la terre serait pleine.  
Mais lui tout embourbé d’avarice vilaine,  
Qui met comme ignorant les vertus à dédain,  
Ne te connut jamais : je te connus soudain  
A ta voix, qui n’était d’une personne humaine.  
Ton esprit en parlant à moi se découvrit,  
Et cependant **Amour l’entendement m’ouvrit**  
**Pour te faire à mes yeux un miracle apparaître.**  
Je tiens, je le sens bien, de la divinité,  
Puis que seul j’ai connu que peut ta Dêité,  
Et qu’un autre avant moi ne l’avait pu connaître. (I. X)

Ce sonnet est peut-être le plus semblable à ceux de Pontus de Tyard, dans sa dialectique serrée où la compréhension d’un seul adepte (*je te connus/ seul j’ai connu*) et l’incompréhension de tout le monde (*ne te connaît/ S’il savait/ ignorant/ Ne te connut/ ne l’avait peu connaître*) s’affrontent, en isolant le poète comme celui qui a su comprendre le caractère divin de la femme : « Puis que seul j’ai connu que peut ta Dêité,/ Et qu’un autre avant moi ne l’avait pu connaître (v. 13-14) ». Il s’agit à nouveau de la femme – miracle, dont la vraie essence seulement Amour aurait pu découvrir aux yeux du poète (Amour l’entendement m’ouvrit/ Pour te faire à mes yeux un miracle apparaître, v. 10-11), bien que la voix surhumaine de la femme lui avait déjà parlé d’elle et de sa vérité.

Donc l’Amour est ici la force qui *ouvre l’entendement*, comme pendant l’état d’extase, seul instant où le contact avec la divinité est possible.

Toutefois, cette beauté divine, en tant que telle, se montre si absolument inaccessible que son dédain dépasse la normalité:

Pour voir d'autres beautés mon désir ne s'apaise,  
 Tant du premier assaut vos yeux m'ont surmonté :  
 Toujours à l'entour d'eux vole ma volonté,  
Yeux qui versent en l'âme une si chaude braise.  
 Mais **vous embellissez de me voir à malaise**,  
Tigre, roche de mer, la même cruauté,  
 Comme ayant le dédain si joint à la beauté,  
Que de plaire à quelqu'un semble qu'il vous déplaise.  
 Déjà par longue usance aimer je ne saurais  
 Sinon vous, qui sans pair à soi-même ressemble. **(I. XLVI, v. 1-10)**

La femme *embellit* en voyant la souffrance de l'amant, exactement comme Méridienne et comme Délie aussi, et c'est pour cela qu'elle redouble les liens qui contraignent l'amant qui ne saurait jamais aimer autre femme qu'elle (*aimer je ne saurais/ Sinon vous*, v. 9-10). Elle est ici cruelle comme *un tigre* selon l'exemple de Pétrarque:

Questa humil fera, un cor di tigre o d'orsa,  
 che 'n vista humana e 'n forma d'angel vène,  
 in riso e 'n pianto, fra paura et spene  
 mi rota sí ch'ogni mio stato inforsa.<sup>354</sup> **(CLII, v. 1-4)**

Mais ce ne suffit pas, parce qu'elle est aussi une *roche de mer* (v. 6), et ainsi d'un coup Ronsard récupère deux thèmes méduséens comme ceux de la pierre et de la mer, en rattachant cette image d'Hélène à celle du sonnet LVIII, où elle montre un *regard médusin* :

Je sens une douceur à conter impossible  
 Dont ravi je jouis par le bien du penser,  
Qu'homme ne peut écrire ou langue prononcer,  
 Quand je baise ta main en amour invincible.  
Contemplant tes **beaux yeux**, ma pauvre âme passible  
**En se pâmant se perd** ; lors je sens amasser  
 Un **sang froid** sur mon cœur, qui garde de passer  
 Mes esprits, et je reste une **image insensible**.  
 Voila que peut ta main et ton **œil**, où les traits  
 D'Amour sont si ferrez, si chauds et si épais  
 Au **regard Médusin**, qui **en rocher me mue**.  
 Mais bien que mon malheur procède de les **voir**,  
 Je voudrais et mille **yeux** et mille **mains avoir**,  
 Pour **voir** et pour **toucher** leur **beauté qui me tue**.

<sup>354</sup>Petrarca, *Canzoniere*, a cura di Marco Santagata, Milano : Mondadori, 2004.

**Trad. par Francisque Reynard:** *Cette humble cruelle, au cœur de tigre ou d'ours, qui semble un ange sous un visage humain, me balance tellement entre le rire et les pleurs, la peur et l'espérance, qu'elle me tient dans une perpétuelle incertitude.*

Les vers 1-6 décrivent l'expérience mystique de la *visio dei* : les verbes *ravir*, *contempler*, *se pâmer*, *se perdre* dénoncent la perte de sens et de raison pendant une expérience hors de soi, inénarrable (*à conter impossible*, v. 1 ; *Qu'homme ne peut écrire ou langue prononcer*, v. 3) ; toutefois la *douceur* (v. 1) dont le poète *jouit* (v. 2) se tourne bientôt en pétrification (v. 6-8), lorsque le poids du *sang froid* (v. 7) opprime le cœur jusqu'à en chasser les esprits vitaux, qui abandonnent le corps, devenu désormais une *image insensible* (v. 8).

Ce changement de signe s'opère lorsque le pouvoir des yeux de la femme se manifeste complètement, car la *douceur* des vers 1-6 se devait à la joie de baiser la main d'Hélène (*Quand je baise ta main en amour invincible*, v. 4) ; la contemplation des yeux, au contraire, introduit et anticipe la séquence négative des v. 6-8, mieux expliqués aux vers 9-11, où le regard de la femme, dit *Médusin* (v. 11), transforme le poète en rocher (v. 11).

Enfin, la paronomase sur les deux paroles rime *voir/avoir* (v. 12-13), renforcée en outre par la reprise du verbe *voir* au début du vers 14, souligne l'identité de *visio* et *possessio* que la vue, véhicule suprême de connaissance, instaure.

Comme ses prédécesseurs, Ronsard se déclare complètement voué à cette expérience amoureuse (v. 12-14), malgré sa mauvaisté, et comme eux il doit souffrir durement la cruauté indifférente de la femme bien-aimée :

N'oubliez, mon Hélène, aujourd'hui qu'il faut prendre  
Des **cendres** sur le front, qu'il n'en faut point chercher  
Autre part qu'en mon **cœur** que vous faites **sécher**,  
**Vous riant du plaisir de le tourner en cendre**.  
Quel pardon pensez-vous des Célestes attendre ?  
Le **meurtre** de **vos yeux** ne se saurait cacher.  
**Leurs rayons m'ont tué**, ne pouvant éteindre  
La **plaie** qu'en mon sang leur **beauté** fait descendre.  
**La douleur me consume** : ayez de moi pitié.  
Vous n'aurez de ma **mort** ni profit ni louange.  
Cinq ans méritent bien quelque peu d'amitié.

Votre volonté passe et la mienne ne change.  
Amour qui voit mon cœur voit votre **mauvaisté** :  
Il tient l'arc en la main, gardez qu'il ne se venge. (II. V.)

L'atmosphère du sonnet V du second livre des *Sonnets pour Hélène* a perdu la positivité qu'encore restait au sonnet LVIII du premier livre, pour s'attester sur un climat de rancune

pour la femme, qui montre toute sa cruauté en riant des souffrances de son amoureux (v. 4).

La climax négative de ce sonnet se compose par la consommation du corps de l'amant (*mon cœur que vous faites sécher*, v. 3 ; *de le tourner en cendre*, v.4 ; *La douleur me consume*, v. 9), les reproches douloureux à la femme (*Quel pardon pensez-vous des Célestes attendre?*, v. 5 ; *ayez de moi pitié./ Vous n'aurez de ma mort ni profit ni louange*, v. 9-10) et le lexique fortement connoté qui souligne la gravité de la situation de l'amant malheureux (*sécher et tourner en cendre le cœur* (v. 3-4) ; *meurtre* (v. 6) ; *m'ont tué* (v. 7) ; *plaie* (v. 8) ; *mort* (v. 10)).

L'apogée on le trouve dans la menace des vers 13-14 : Amour, armé de son arc, voit l'innocence du cœur du poète et la mauvaieseté du cœur de la femme, et il saura faire justice là où il n'y a pas.

Les yeux Soleil (v. 6-7) de la mauvaise femme trouvent enfin leur maximum louange dans le seul sonnet, parmi tous ceux de Ronsard, qui s'ouvre avec le mot *yeux* :

**Yeux**, qui versez en l'âme, ainsi que deux **planètes**,  
Un esprit qui pourrait ressusciter les morts,  
Je sais de quoi sont faits tous les membres du corps,  
Mais je **ne puis savoir** quelle chose vous êtes.  
Vous n'êtes sang ni chair, et toutefois vous faites  
Des miracles en moi, tant vos **regards** sont forts,  
Si bien qu'en **foudroyant** les miens par le dehors,  
Dedans vous me tuez de cent mille sagettes.  
**Yeux**, la forge d'**Amour**, **Amour** n'a point de traits  
Que les **poignants éclairs** qui sortent de **vos rais**,  
Dont le moindre à l'instant toute l'âme me sonde.  
Je suis, quand je les sens, de merveille ravi.  
Quand je ne les sens plus, à l'heure je ne vi,  
Ayant en moi l'effet qu'a le Soleil au monde. (XXXIX)

Qu'est-ce que sont les yeux de la femme – Méduse ? Le poète ressent de leur pouvoir, mais il ne peut pas savoir ce qu'ils sont vraiment (v. 4). Ils font de *miracles* (v. 6), car ils sont la force vivante d'Amour (voir la *geminatio* du mot *Amour* en position de chiasme au v. 9), qui saurait désarmé sans eux (v. 9-10) ; cette condition d'extase (*de merveille ravi*, v. 12) caractérise le moment privilégié où le poète aperçu l'effet des *rais* (v. 10) des yeux (*quand je les sens\**, v. 12) et en même temps elle repousse le temps où les rayons se nient (remarquable le parallélisme du v. 13 *quand je ne les sens plus*, avec son contraire positif\* au v. 12, qui déplace le je lyrique à la fin du vers : *je ne vi*) comme une phase de mort en vie. Ainsi le monde ne peut pas vivre sans



le Soleil (v. 14).

Encore, le sonnet XLVIII propose à nouveau le modèle de la femme – déesse aux yeux – soleils, mais en soulignant cette fois la condition de l’amoureux qui, sous les masques de Deucalion et Phaéton, attende la volonté de sa dame, qui lui pourra donner *ou la paix ou la guerre (ou les deux ensemble)* :

Lettre, je te reçois, que **ma Déesse en terre**  
M’envoie pour me faire **ou joyeux, ou transi,**  
**Ou tous les deux ensemble.** O Lettre, tout ainsi  
Que tu m’apportes seule **ou la paix, ou la guerre,**  
Amour, en te lisant, de mille traits m’enferme,  
Touche mon sein, afin qu’en retournant d’ici  
Tu contes à ma Dame en quel piteux souci  
Je vis pour sa beauté, tant j’ai le cœur en serre !  
Touche mon estomac pour sentir mes chaleurs,  
Approche de mes yeux pour recevoir mes pleurs,  
Que larme dessus larme Amour toujours m’assemble.  
Puis voyant les effets d’un **si contraire émoi,**  
Dis que Deucalion et Phaéton chez moi,  
L’un au cœur, l’autre aux yeux, se sont logés ensemble. (XLVII)

La personnification qui donne vie à la lettre de la *Déesse sur terre* demeure le sonnet entier ; ici toute la force des sentiments contrastants (*si contraire émoi*, v. 12) est exprimée par les antithèses en forme de parallélisme au vers 2 et 4 (*ou joyeux, ou transi ; ou la paix, ou la guerre*), renforcées aussi par l’explication fournie au vers 3 (*Ou tous les deux ensemble*).

La lettre est donc un’ émanation de la déesse, unique Pyrrha pour le cœur de Deucalion<sup>355</sup> et Soleil pour les yeux de Phaéton (v. 12-13). Pour ce qui concerne la figure mythique de Phaéton<sup>356</sup> en particulier, on y voit un intéressant parallélisme avec la situation du poète ; en effet le demi dieu est lié à la paternité divine solaire, mais surtout à une idée de superbe qui porte à défier la divinité (le fils prétend du père une preuve de son origine divine) car il se méfie de la seule parole d’Apollon. En même temps, Phaéton se surévalue, en étant convaincu que son pouvoir soit le même que celui du dieu qui l’a créé.

<sup>355</sup> Selon le mythe, les pierres jetées par Deucalion devenaient autant d’hommes [Ovide, *Métamorphoses*, I 348-415; Hygin, *Fabulae*, 153].

<sup>356</sup> Pour ce qui concerne la figure d’échec qui est Phaéton et ses similitudes avec d’autres figures semblables dans les *Sonnets pour Hélène*, voir *Figure du désir baroque – Icare, Phaeton, Ixion*, en *Les Voix du mythe dans les Sonnets pour Hélène de Pierre de Ronsard*, cit.

La même condition d'échec se déroule entre la femme médusant et son amoureux, car celui-ci est voué à l'Amour pour une créature trop au dessous de sa possibilité, mais son désir de rejoindre son unique déesse excède la conscience d'être non pas un Apollon, mais un Phaéton, et donc il se condamne à une fin tragique.

- ***Les Méduses de Ronsard***

Méduse donc prête ses traits aux femmes bien-aimées du poète; qu'elle multiplie son image et son nom sous l'identité de Cassandre, femme au cadeau mauvais condamné à n'être jamais crue, ou qu'elle revête la forme de la belle et chaste Marie, ainsi divine bien que mortelle, ou enfin qu'elle soit une seule chose avec la cruelle Hélène, elle est toujours bien identifiable grâce à ses caractéristiques typiques. Il s'agit toujours de la même créature, incompréhensible, mauvaise et séduisante, destinée à perdre celui qui l'aime plus que toute chose.

La poésie de Ronsard reste sans doute bien plus passionnelle que métaphysique, même s'il invoque le nom de la Gorgone et toute sa symbolique inquiétante et parfois obscure; ce qui ne lui empêche pas pourtant de célébrer la même créature qui avait séduit le néoplatonicien Pontus de Tyard, certainement sous autre forme et peut-être avec d'autres buts.

Mais il faudra aussi n'oublier pas que celui qui aime Méduse dénonce une hauteur d'esprit hors du commun, parce qu'il est capable de reconnaître et désirer une essence divine qui se montre aux hommes.

Et c'est sous le double masque de Deucalion et de Phaéton (*Sonnets pour Hélène*, II. XLVIII) que Ronsard déclare jusqu'à quel signe il aperçu son caractère de poète et homme exceptionnel, rendu unique par une solitude destinée à l'échec, à cause de l'excès d'orgueil. Et pourtant, cette haute sensibilité et intelligence l'ont rendu le seul capable de se vouer au miracle de cette femme mystérieuse, dont son siècle (*Sonnets pour Hélène*, I. X) n'a pas su comprendre la grandeur.

## **La contre – Méduse des Regrets. Le refus de la femme médusant chez Du Bellay**



*Sainte Pallas déesse trespudique,  
L'honneur t'est deu & pris victorieux,  
Tu as vaincu Cupido l'impudique,  
Adoucissant son vouloir furieux.  
Ton chef bening celeste & glorieux,  
Sera aorné du laurier de victoire,  
Et pour accroistre encores mieulx ta gloire,  
La palme en main te fault pour signe & marque,  
Comme a bien sceu coucher en son histoire,  
Ton grand amy le tresscavant Petrarque<sup>357</sup>.*

**Gilles Corrozet**

En n'étant pas voué à une femme, quand plutôt à évoquer le désir de revoir la patrie lointaine, mais sans pour cela oublier le côté ironique des choses, le recueil de *Regrets*<sup>358</sup> se distingue des *Amours* des collègues de la Pléiade, en proposant une poésie à l'air de sincérité, éloignée des hauteurs spirituels et métaphoriques typiques de la poésie amoureuse contemporaine, en contraste aussi avec le titre, qui aurait évoqué un recueil de sonnets d'amour.

C'est donc assez étonnant constater que cette œuvre de Du Bellay, qui s'inspire au modèle ovidien des *Tristia*, ne renonce pas complètement à évoquer à son tour la figure de Méduse, même dans le poème d'ouverture du recueil :

### **À Monsieur d'Avanson conseiller du roi en son privé conseil<sup>359</sup>** (v. 31-68)

La Muse seule au milieu du labeur  
Flatte la peine, & desseiche les larmes. 32  
D'elle je tiens le repos & la vie,  
D'elle j'apprends à n'être ambitieux,  
D'elle je tiens les saints présents des Dieux,  
Et le mespris de fortune, & d'envie. 36  
Aussi sçait-elle, aiant des mon enfance  
Tousjours guidé le cours de mon plaisir,  
Que le devoir, non l'avare désir,  
Si longuement me tient loing de la France. 40  
**Je voudrais bien** (car pour suivre la Muse  
J'ay sur mon doz chargé la pauvreté)  
**Ne m'estre au trac des neuf Sœurs arrêté,**  
Pour aller veoir la source de Meduse. 44  
**Mais que feray-je afin d'eschapper d'elles ?**

<sup>357</sup> Gilles Corrozet, *Hecatographie*, Paris : Denis Janot, 1540.

<sup>358</sup> Voir *Introduction* en Joachim du Bellay, *Les Regrets et autres oeuvres poétiques suivis de Antiquitez de Rome. Plus un Songe ou Vision sur le mesme subject*. Texte établi par J. Jolliffe, introduit et commenté par M. A. Screech, Genève : Droz, 1966.

<sup>359</sup> Joachim du Bellay, *Les Regrets et autres oeuvres poétiques suivis de Antiquitez de Rome*, cit.

**Leur chant flatteur a trompé mes esprits,**  
**Et les appaz aux quels elles m'ont pris,**  
**D'un doux lien ont englué mes aelles.** 48  
 Non autrement que d'une douce force  
 D'Ulysse estoient les compagnons liez,  
 Et sans penser aux travaux oubliez  
 Aymoient le fruit qui leur servoit d'amorce. 52  
Celuy qui a de l'amoureux breuvage  
Gousté mal sain le poison doux-amer,  
Congnoit son mal, & contraint de l'aymer  
Suit le lien qui le tient en servage. 56  
 Pour ce me plaist la douce poësie,  
**Et le doux trait par qui je fus blessé :**  
 Des le berceau la Muse m'a laissé  
 Cest aiguillon dedans la fantaisie. 60  
***Je suis content qu'on appelle folie***  
***De noz esprits la sainte deité,***  
 Mais ce n'est pas sans quelque utilité,  
 Que ***telle erreur si doucement nous lie.*** 64  
***Elle esblouit les yeulx de la pensee***  
 Pour quelque fois ne veoir nostre malheur,  
 Et d'un doux charme enchante la douleur  
 Dont nuit & jour nostre ame est offensee. 68

Après une traditionnelle motion d'affect à la Muse, seule vraie consolation dans les pires vicissitudes, la dévotion du poète change soudainement lorsqu'il pense à la possibilité d'être bloqué par la terreur (le *trac*) des Sœurs, pour avoir osé voir la source de Méduse. Intéressant aussi cette façon d'appeler la source Hippocrène, en se rattachant aux *Fastes* (V. 8 : *Fons medusaeus*) et ainsi évoquant un élément de négativité déjà annoncé par l'attitude des *neuf Sœurs*, plutôt semblables aux Gorgones que aux Muses : «Je voudrois bien [...] / Ne m'estre au trac des neuf Sœurs arrêté, / Pour aller veoir la source de Meduse. / Mais que feray-je afin d'eschapper d'elles? (v. 41-45)». La nécessité de s'enfuir à la présence des Muses est assez étonnante, car leur présence semble constituer une menace tangible pour celui qui veut atteindre le cœur de leur pouvoir. Les vers 46-48 confirment le danger sous-entendu au chant trompeur des Muses, qui avec un *doux lien ont englué* les *aelles* du poète. Ainsi, non différemment que les sirènes d'Ulysse (v. 49-52) elle contraignent à aimer leur chant de mort, en dépit de l'évidente erreur qu'elles représentent.

C'est donc un erreur aimer la poésie, car c'est elle la vraie Méduse des poètes de la *Pléiade*, évoqués ici par le lexique pétrarquisant des vers 53-56 : «Celuy qui a de l'amoureux breuvage/

Gousté mal sain le poison doux-amer,/ Congnoit son mal, & contraint de l'aymer/ Suit le lien qui le tient en servage». Et ce n'est pas tout, car il propose aussi l'image de la femme aux traits blessants, qui ne frappe pourtant pas l'homme adulte, mais le nouveau-né :

Pour ce me plaist la douce poésie,  
Et **le doux trait par qui je fus blessé** :  
Des le berceau la Muse m'a laissé  
Cest aiguillon dedans la fantaisie. (v. 57-60)

Le poison doux-amer rappelle bien l'action de la femme – basilic qui tue doucement, en poussant ses adeptes à la folie (ou présumée telle) : «Je suis content qu'on appelle folie/ De noz esprits la saincte deité, (v. 61-62)» ; toutefois, puisque Du Bellay ne renonce pas à piquer d'ironie le sentiment d'importance qui caractérise parfois ses collègues, il ajoute : «Mais ce n'est pas sans quelque utilité,/ Que telle **erreur** si doucement nous lie (v. 63-64)». Encore, le vers 65, *Elle esblouit les yeulx de la pensée*, confirme l'identité de poésie – femme Soleil, et les vers 66-68 expliquent comment se réfugier chez elle représente pour les poète le moyen meilleur pour se soustraire à la mauvaiseté de la vie : «Pour quelque fois ne veoir nostre malheur,/Et d'un doux charme enchante la douleur/ Dont nuit & jour nostre ame est offensée ».

Le mélange d'âpreté et de douceur sera donc caractéristique fondamental du recueil, qui se propose de traiter de thèmes aussi peux agréables avec le sourire :

Et c'est pourquoi d'une douce satire  
Entremêlant les épines aux fleurs,  
Pour ne fâcher le monde de mes pleurs,  
J'appête ici le plus souvent à rire. (*À Monsieur d'Avanson*, v. 81-84)

Voici donc que la même technique s'applique en général à tous les poèmes de *Regret*, même aux sonnets les plus rancuniers. C'est le cas du sonnet 64, où Du Bellay exalte les qualités des bâtards, en citant parmi eux Persée, comme le premier de la liste :

Nature est aux bastards volontiers favorable,  
Et souvent les bastards sont les plus genereux,  
Pour estre au jeu d'amour l'homme plus vigoureux,  
D'autant que le plaisir luy est plus agreable.  
Le donteur de Meduse, Hercule l'indontable,  
Le vainqueur Indien, & les Jumeaux heureux,  
Et tous ces Dieux bastards jadis si valeureux  
Ce probleme (Bizet) font plus que veritable.  
Et combien voyons nous aujourdhuy de bastards,  
Soit en l'art d'Apollon, soit en celuy de Mars

Exceller ceux qui sont de race legitime ?  
Bref tousjours ces bastards sont de gentil esprit :  
Mais ce bastard (Bizet) que lon nous a descrit,  
Est cause, que je fais des autres moins d'estime.

La périphrase le *donpteur de Méduse* pour signifier Persée, permet la structure à chiasme du vers (*Le donteur de Meduse, Hercule l'indontable* v. 5) où il y a aussi une figura etymologica sur les mots donteur/indontable. Rappelé pour sa plus célèbre entreprise, Persée figure le premier héros parmi les demi dieux, Hercule est le seconde, suivi par Bacchus (Le vainqueur Indien) et les fils de Léda et Jupiter (les Jumeaux heureux). Tout cela pour donner de l'emphase à la première partie du sonnet, jusqu'à renverser brusquement cette louange dans la *damnatio* des derniers deux vers : «Mais ce bastard (Bizet) que lon nous a descrit,/ Est cause, que je fais des autres moins d'estime». La condamne a si bien marché que l'identité de ce personnage est restée inconnue.

S'il y a dans ce poème un utilise absolument technique de la mythologie ancienne, et de la figure de Méduse en particulier, car chez les autres poètes de la Pléiade ce nom ne manque jamais de susciter un certain respect, c'est dans le sonnet 188 que Du Bellay montre tout son dépit par une façon d'écrire poétique vieillie et dépourvue de sens :

Paschal, je ne veulx point Juppiter assommer,  
Ny comme fit Vulcan, luy rompre la cervelle,  
Pour en tirer dehors une Pallas nouvelle,  
**Puisqu'on veult de ce nom ma Princesse nommer.**  
D'un effroyable armet je ne la veulx armer,  
Ny de ce que du nom d'une chevre on appelle,  
**Et moins pour avoir veu sa Gorgone cruelle,**  
**Veulx-je en nouveaux cailloux les hommes transformer.**  
Je ne veulx deguiser ma simple poésie  
Sous le masque emprunté d'une fable moisie,  
**Ny souiller un beau nom de monstres tant hideux :**  
Mais suivant, comme toy, la veritable histoire,  
D'un vers non fabuleux je veulx chanter sa gloire  
A nous, à noz enfans, & ceulx qui naistront d'eulx. (188)

La rébellion à une écriture poétique à *la Ronsard* se résume et s'incarne dans l'image d'une Pallas armée de l'égide de Méduse, symbole d'une façon à concevoir la femme bien-aimée qu'il refuse avec force, bien qu'il avait déjà utilisé lui-même cette image pour y cacher la reine Marguerite<sup>360</sup>. L'anaphore de l'expression *je ne veulx* (v. 1, v. 5 et v. 9), renforcée par la variante *moins/veulx-je* (v. 7-8), et celle de la négation *Ny* (v. 2, 6 et 11), structurent l'entier poème, qui

<sup>360</sup> *Regrets*. Sonnet 167, v. 11: «Que ceste autre Pallas, ornement de nostre aage?»

trouve son dénouement – formel aussi – dans le dernier tercet, où le poète propose son idéal poétique, c'est-à-dire celui de suivre «la véritable histoire (v. 12)».

Le *Mais* qui introduit le vers 12 dénonce avec force la volonté (*je veux*) de louer de façon ouverte la dame, *D'un vers non fabuleux*, litote qui appuie le refus de la catégorie *fable*, dans la forme en plus du contenu, de la poésie de Du Bellay.

Si Du Bellay, en outre, désigne Jupiter comme le premier cible de l'agression à la fable (remarquable les choix d'un verbe grossier comme *assommer* (v. 1) et de l'expression brutale «luy rompre la cervelle (v. 2)» qui se réfère au mythe de la naissance de Minerve<sup>361</sup> et en même temps emphatise le sens de *assommer*), le véritable nœud du discours paraît être : «ce que du nom d'une chevre on appelle (v. 6)». La périphrase méprisante du vers 6 introduit l'explication au vers 7 : «sa Gorgone cruelle».

Les hommes transformés en cailloux au vers 8 rappellent aussi le mythe de Deucalion et Pyrrha, qui paraîtra à nouveau à propos de la réaction de l'amant à la femme médusant dans le recueil des *Sonnets pour Hélène* de Ronsard<sup>362</sup>, on l'a vu, une vingtaine d'années plus tard.

L'image du *masque* au v. 10 redouble l'effet du *gorgoneion*, paradigme négatif de toute une tradition poétique fautive et obsolète (*d'une fable moisie*) qui déguise la nom de la femme en le souillant sous l'image de *monstres tant hideux* (v.11) ; et toutefois «*on veult* de ce nom (sc. Pallas) ma Princesse nommer» dit Du Bellay. La praxis (ronsardienne?) prescrit que la femme – idole soit une créature chaste et médusant, et «moins pour avoir veu» sa *cruelle Méduse* – c'est-à-dire le dédain de la Princesse, évidemment – il veut s'en servir pour transformer les hommes en rochers.<sup>363</sup> Sa poésie sera donc de louange, parce qu'elle veut célébrer cette femme pour ce qu'elle est, sans lui reprocher sa dureté et sans rien soustraire à sa gloire dans l'avenir.

---

<sup>361</sup>Voir Pindare, *Olympiques* VII, 35 [traduction Al. Perrault-Maynard]:

*Le dieu à la blonde chevelure, du fond de son sanctuaire odorant, lui commande de quitter le rivage de Lerne et de diriger sa course vers cette terre que la mer environne de toutes parts, où le souverain puissant des dieux fit tomber une pluie d'or lorsque, par le secours de l'industriel Vulcain, Minerve s'élança de son cerveau en poussant un cri qui fit frémir et la terre et les cieux.*

<sup>362</sup> Sonnet XLVII, deuxième livre des *Sonnets pour Hélène*.

<sup>363</sup> Il s'agit de la métamorphose contraire à celle du mythe de Deucalion et Pyrrha qui, en lieu des pierres, obtiennent des hommes et des femmes. Ovide, *Métamorphoses*, I. 398-413 [Traduit du latin par Puget, Guiard, Chevriaux et Fouquier (1876)]: *Ils s'éloignent, et, le front voilé, laissant flotter leurs vêtements, selon le vœu de Thémis, ils marchent en jetant des cailloux en arrière. Ces cailloux (qui le croirait, si l'antiquité n'en rendait témoignage?), perdant leur rudesse première et leur dureté, s'amollissent par degrés, et revêtent une forme nouvelle. À mesure que leur volume augmente et que leur nature s'adoucit, ils offrent une confuse image de l'homme, image encore imparfaite et grossière, semblable au marbre sur lequel le ciseau n'a ébauché que les premiers traits d'une figure humaine. [...] Ainsi, dans un court espace de temps, la puissance des dieux change en hommes les pierres lancées par Deucalion, et renouvelle, par la main d'une femme, la race des femmes éteinte*

Enfin, pour s'en tirer dehors, il faut faire face au thème de la femme médusant, tellement il est enraciné dans l'imaginaire poétique de la Renaissance que parler d'une femme autrement ne paraîtrait pas possible.

***Icare pétrifié par le Soleil noir. La femme médusant chez Philippe Desportes***

*Icare est cheut icy le ieune audacieux,  
Qui pour voler au Ciel eut assez de courage:  
Icy tomba son corps dégarni de plumage,  
Laisant tous braves coeurs de sa cheute envieus.  
Philippe Desportes<sup>364</sup>*

Il s'agit ici d'une poésie dédiée au courage des audacieux; comme le montre bien le premier sonnet du recueil, la figure d'Icare, bien loin d'être un exemple négatif, représente le modèle choisi par le poète. Celui-ci aime en effet une femme – Soleil, mais pour rejoindre si haut but, il en est conscient, il faudrait avoir des forces divines; sa chute est donc déterminée dès le début, et pourtant son entreprise est si courageuse qu'elle suscite l'envie des *braves cœurs* (l. v. 4).

Quant à la femme médusant des *Amours d'Hippolyte*, elle ne se limite pas à des épiphanies, au contraire des bien-aimées des *Amours ronsardiens*, en étant plutôt inclinée à modeler l'entier recueil à son image. Célébrée comme la déesse qui contraint le poète à la vénération et à l'idolâtrie, elle ne lui octroie aucune satisfaction, et c'est pour cela qu'il est destiné à l'échec et à la douleur perpétuelle. C'est intéressant aussi que la femme célébrée dans ce recueil est, encore une fois, Marguerite de Valois, la même Muse de Du Bellay.

Son pouvoir s'exprime toujours par la vue: les mots « œil » ou, et plus fréquemment, « yeux », constituent le vrai nœud thématique de la poésie de Desportes, toute jouée sur les sensations et les possibilités (de connaissance aussi) qu'elle suggère.

Véritable idole, la femme ne montre pas de conscience ni d'intérêt pour celui qui est brûlé par le feu de ses yeux, dont le pouvoir semble s'exprimer de façon indépendante même de la volonté de la *déesse inhumaine*:

Puis que vous le voulez, **demeurez inhumaine**,  
Et me faisant mourir seignez **de n'en rien voir**,  
Vous ne pourrez pourtant ma constance esmouvoir:

<sup>364</sup> Philippe Desportes, *Amours d'Hippolyte*, sonnet I (premier quatrain). Édition critique, suivie du commentaire de Malherbe, publiée par Victor E. Graham, Genève: Droz; Paris: Minard, 1960.



Car du feu de vos yeux mon ame est toute pleine.  
Mon cœur est **immuable** et mon amour **certaine**,  
Les plus cruels tourmens y perdent leur pouvoir:  
S'il advient que **ie meure en faisant mon devoir**,  
Vous en durez l'offense, et i'en auray la peine. (V. quatrains)

La conduite cruellement dédaigneuse de la femme ne décourage pas le poète: «demeurez inhumaine/.../ Vous ne pourrez pourtant ma constance esmouvoir (v. 1 et 3)»; tout martyr ne pourra pas affaiblir son amour certain, même s'il devait mourir *en faisant son devoir* (v. 7).

La force du sentiment lui vient directement du feu qui a rempli son âme (*Vous ne pourrez pourtant ma constance esmouvoir:/ Car du feu de vos yeux mon âme est toute pleine*, v. 3-4); mais le thème des yeux 'brûlants' est mieux spécifié dans le sonnet XV, où la femme médusant *aveugle* (v. 8) le poète avec l'excès de lumière de son *Soleil luisant* (v. 7):

Mon Dieu que de beautez sur le front de ma Dame!  
Mon Dieu que de *thresors qui ravissent les dieux!*  
La clairté de son œil passe celle des cieux,  
Quand au plus chaud du iour le soleil nous enflame:  
Mais las! De mille traits sa beauté nous entame,  
*Trop sont pour les mortels ces thresors precieux:*  
Et le Soleil luisant **qui sort de ses beaux yeux**,  
Respand tant de clarté **qu'il aveugle nostre ame**,  
Estrange effet d'Amour! Un objet à l'instant  
Me rend *triste et ioyeux, malheureux et contant*,  
*M'esclaire et m'esblouit*, me fait vivre et me tuë.  
Et voyla ce qui fait qu'en forçant mon vouloir  
Le me bannis, hélas! Du plaisir de vous **voir**,  
Pour ne sentir **le mal qui vient de vostre veuë. (XV)**

L'œil – Soleil (*le Soleil luisant qui sort de ses beaux yeux*, v. 7) est le noeud du sonnet; *le mal qui vient de la vue* (v.14) est repoussé en clôture, pour ne pas renouveler le déchirement du cœur rappelé aux vers 10-11: le climax qui l'exprime se compose par quatre parallélismes, dont deux oxymores au vers 10 (*triste et ioyeux, malheureux et contant*) et une itération synonymique au premier hémistiche du vers 11 (*M'esclaire et m'esblouit*) et se clôt sur l'antithèse du seconde hémistiche du même vers (*me fait vivre et me tuë*).

Mais, si ce pouvoir est fatal à celui qu'il a la mésaventure de regarder la femme – Soleil, c'est vrai aussi que c'est tout simplement de la folie qui pousse une telle femme à se regarder au miroir :

Pourquoy si **folement** croyez-vous à un verre,

***Voulant voir les beautez que vous avez des cieux?***

**Mirez** vous dessus moy pour les cognoistre mieux.

Et **voyez** de quels traits **vostre bel oeil m'enserre**,

Un vieux Chesne ou un Pin renversé contre terre,

**Monstrent** combien le vent est grande et furieux:

Aussi vous coignoistray **le pouvoir de vos yeux**,

**Voyant** de quels efforts vous me faites la guerre.

Ma mort de vos beautez vous doit bien asseurer,

loint que vous ne pouvez sans peril vous **mirer**:

Narcisse devint fleur d'avoir **veu** sa figure.

Craignez doncques, ma Dame, un semblable danger,

Non de devenir fleur, **mais de vous voir changer**

***Par vostre oeil de Meduse, en quelque roche dure. (XVII)***

Il suffit de regarder le poète souffrir et mourir à cause de sa beauté insoutenable, pour que la femme – Méduse peut connaître le pouvoir de ses yeux. Il y a là l'idée que le pouvoir de pétrifier soit de quelque façon indépendant de la volonté de la Gorgone et, à cause de cela, qu'elle même puisse se changer en roche en se regardant, comme d'ailleurs il arrive au basilic s'il se regarde au miroir.

L'obsession de la vue s'exprime ici par l'utilise intensif de mots de ce champ sémantique:

***voir (v.2) ; Mirez (v.3) ; voyez et œil (v. 4) ; Monstrent (v. 6) ; yeux (v.7) ; Voyant (v. 8) ; mirer (v.10) ; veu (v. 11) ; voir (v. 13) ; œil (v. 14).*** En même temps, Desportes développe le thème de la connaissance liée à la vue, connaissance que la femme peut tirer de l'expérience des effets de ses rayons sur le poète: ***croyez-vous (v. 1) ; cognoistre (v. 3) ; coignoistray (v. 7) ; asseurer (v. 9).*** Cet exemple sert ici pour la dissuader de la folie de se regarder au miroir: il paraît en effet un excès d'orgueil, celui de douter des cadeaux des Cieux jusqu'au point de regarder directement ce qu'il ne faut pas voir (*Pourquoy si folement croyez-vous à un verre,/ Voulant voir les beautez que vous avez des cieux?, v. 1-2*).

Selon la tradition ancienne la plus répandue, Méduse ne se sert pas de son pouvoir selon sa volonté, mais plutôt elle est contrainte à pétrifier tous ceux qui la regardent; toutefois, la possibilité qu'elle arrive à se tuer en se regardant au miroir est, on l'a vu, prérogative typique des interprétations postérieures.

Pour ce qui concerne des autres exemples de conduite audacieuse (et même folle, peut-être), mais vus cette fois de la partie de l'amant de la femme – Méduse, Icare n'est pas le seul qui a voulu rejoindre le Soleil en sacrifiant ainsi sa vie: il y a aussi Phaéon, un autre masque du

poète et encore une fois il s'agit d'un héros négatif, un demi dieu qui n'a pas cru à la parole de son père, le divin Apollon :

**Elegie:** *le delibere en vain d'une chose advenue*

Appelle qui voudra **Phaëton** miserable 41  
D'avoir trop entrepris, **ie l'estime louable**;  
Car au moins **il est cheut un haut fait poursuivant**,  
Et par son tresca mesme il s'est rendu vivant.  
J'aimerois mieux courir à ma mort asseuree,  
Poursuivant courageux une chose honoree. 46  
[...]  
Desia d'un sort pareil ie me sens menacer, 59  
**Moy qui devers le ciel mon vol ose dresser**,  
**(Voyage audacieux)** mais rien ne me retire.  
Car les ailes d'Amour ne sont faites de cire:  
Le plus ardant Soleil si tost ne les fondra,  
Puis i'ay ce reconfort quand ma cheute adviendra,  
**Que ceux qui scauront bien où ie voulois atteindre.**  
Environt mon trespas plustost que de me plaindre. 66

La figure de Phaéton, louable bien qu'il ait perdu sa vie, à cause de l'haut but qui l'a motivé, est un exemple à suivre pour le poète ; mais la notation la plus intéressante est sans doute celle au vers 65 : «*Que ceux qui sauront bien où ie voulois atteindre*». Le but véritable de la recherche est donc à découvrir par ceux qui le sauront comprendre et, cette connaissance obtenue, ils envieront la chute elle-même du poète. En outre, la force d'Amour, bien que insuffisante pour achever l'entreprise, est bien plus résistante que les ailes de cire d'Icare (*Car les ailes d'Amour ne sont faites de cire:/Le plus ardant Soleil si tost ne les fondra*, v. 62-63 ; voir aussi le début du sonnet I), chose qui permettra au poète un minimum d'expérience de la lumière interdite.

Si ceste grand'beauté, **tant douce en apparence**  
Ne couvre, ô ma Deesse! Un coeur de Diamant,  
Vous plainderz mes **douleurs**, quand vous verrez comment  
Amour m'a **travaillé** loin de vostre presence.  
Mais las! Je m'entretiens d'une vaine esperance:  
Car si mon **foible esprit** dure assez longuement,  
Pour vous revoir, madame, une seule influence  
**Du Soleil de vos yeux** guarira mon **tourment**.  
Mon ame ores tenuë en **langueur inhumaine**,  
Oubliant sa **douleur** paroistra toute saine,  
Et **les rais de vos yeux mes pleurs** iront seichant.  
Voyla comme un **bel oeil** de deux sortes m'offanse,  
Me **blessant à la mort**, et puis en m'empeschant  
Que je ne puis mostrer ma **mortelle souffrance. (XXXIX)**

Le sonnet XXXIX montre une femme dont le regard est capable de donner la mort comme la salut. Le thème est très utilisé mais il y a dans ce cas des particularités qui peuvent se référer en particulier à la femme – Méduse, qui aura son épiphanie au sonnet XLI.

D'abord, le champ sémantique de la douleur est dominant (**douleurs** (v. 3) ; **travaillé** (v. 4) ; **foible esprit** (v. 6) ; **tourment** (v. 8) ; **langueur inhumaine** (v. 9) ; **douleur** (v. 10) ; **pleurs** (v. 11) ; **blessant à la mort** (v. 13) ; **mortelle souffrance** (v.14)). La cause de tant de douleur sont les yeux Soleils (v. 8) de la Déesse (v. 2), qui semblent susciter en même temps une sorte d'étrange soulagement momentané (*les rais de vos yeux mes pleurs iront seichant*, v. 11), lorsqu'ils se posent sur le poète. Il s'agit toutefois non pas d'un apaisement, mais au contraire d'un redoublement de la souffrance (*en m'empeschant/ Que je ne puis mostrer ma mortelle souffrance*, v. 13-14), car c'est la pétrification des traits de l'amant qui empêche à la douleur de se montrer.

Un lien bien plus direct au mythe de Méduse, on le trouve au sonnet XLI, où Persée est l'exemple héroïque véritablement positif pour le poète, car il est réussi dans l'entreprise, non pas de tuer la Gorgone, mais de la voir sans en mourir :

Je ressemble en aimant au valeureux Persée,  
Que sa belle entreprise a fait si glorieux,  
Ayant d'un vol nouveau pris la route de dieux,  
Et sur tous les mortels sa poursuite haussée.  
**Emporté** tout ainsi de ma **haute pensée**  
Je vole aventureux aux soleils de vos yeux,  
Et voy mille beautés qui m'élevent aux cieus,  
Et me font oublier toute peine passée.  
Mais hélas! Je n'ay pas le bouclier renommé,  
Dont contre tous perils Vulcan l'avoit armé,  
Par lequel sans danger il peût voir la Gorgonne:  
Au contraire à l'instant que je m'ose approcher  
De ma belle Meduse, inhumaine et felonne,  
Un traict de ses regards me transforme en rocher. (XLI)

Le poète, en imitant Persée, a pris donc la voie des Cieus, emporté de sa *haute pensée* (v. 5) ; rejointe sa belle Méduse, il est récompensé par les *milles beautés* (v. 7) qu'il voit. Toutefois, il n'a pas avec soi le bouclier magique du héros (*Je n'ay pas le bouclier renommé*, v. 9), grâce auquel est possible de regarder la Gorgonne sans danger (v. 11). Le résultat est que le poète, après avoir eu une fugace expérience des ces beautés qui élèvent aux cieus, se transforme en

rocher (v. 14).

Or, l'inhumanité de cette femme – Méduse s'exprime bientôt avec le mépris des douleurs d'autrui, en proposant à nouveau le modèle de la cruelle Meridienne :

Celle qui de mon mal ne prend point de souci,  
Comme si de ses yeux il n'avoit sa naissance,  
**Se rit de mes douleurs** si tost que ie commence  
A me plaindre en pleurant de son coeur endourci.  
L'ay beau m'humilier et luy crier merci,  
Merci de l'aimer trop; car c'est ma seule offense:  
**Elle en est plus rebelle, et se plaist que ie pense**  
**Qu'un courage si fier ne peut estre adouci:** (LX. Quatrains)

L'humiliation du poète ne sert qu'à renouveler l'orgueil de l'idole, qui se rit de l'amant (v. 3) et se félicite de sa propre rigueur (*et se plaist que ie pense/ Q'un courage si fier ne peut estre adouci*, 7-8). Les yeux de l'indomptable déesse, source de toute douleur, sont aussi l'objet du sonnet LXIV, qui introduit le thème de la femme – Basilic ; c'est donc son regard la cause du bouleversement du poète :

Si doucement par son regard me tue  
Ce Basilic<sup>365</sup> de ma mort desirieux,  
Que je le cherche, et me sens bien-heureux  
En mon malheur d'estre pres de sa veuë.  
D'aise et d'ennuy mon ame est toute esmeü  
Quand je puis voir ces beaux yeux amoureux:  
De cent couleurs mon visage se muë,  
Je tremble tout, et suis aventureux.  
Qui penseroit d'une mesme fontaine  
Pouvoir couler le repos et la paine,  
Peur, hardiesse, ennuy, contentement?  
Comme au Chaos tout se mesloit ensemble,  
Ainsi cêt oeil cent contraires assemble  
Dans le chaos de mon entendement. (LXIV)

*De ma mort desirieux* (v. 2) : la volonté de tuer de la femme – Basilic est ouvertement déclarée, de la même façon que la nécessité pour le poète de se trouver si près de son meurtrier. Le thème de la folie, qui pousse à désirer son propre malheur, est toujours exprimé par une série

<sup>365</sup> Bien que la comparaison de la femme avec le basilic soit un thème utilisé par les pétrarquistes italiens, Scève garde une certaine originalité dans l'utilise de cette image: «Scève, instead of conventional lamentation, is concerned to recreate a transforming experience, a kind of religious conversion, and builds up his poem on the sudden transition from mobility to stability: the weathercock of the second line is conceived of as pointing firmly towards the beloved.»(Leonard Forster, *The icy fire. Five studies in European petrarchism*, Cambridge : University Press, 1969, p. 38).

d'oxymores (*Si doucement [...] me tue*, v. 1 ; *me sens bien-heureux/ En mon malheur*, v. 3-4 ; *D'aise et d'ennuy*, v. 5 ; *Je tremble tout, et suis aventureux*, v. 8 ; *le repos et la paine,/ Peur, hardiesse, ennuy, contentement*, v. 10-11) qui structurent l'entier poème ; le nœud reste la vue (regard, v. 1 ; veue, v. 4 ; beaux yeux, v. 5 ; œil, v. 13), véritable source du trouble de l'âme du poète.

Ne reste à ce moment là autre destin, pour le poète, que l'aphasie, dernier degré de la chute de l'amant et conséquence la plus évidente de l'advenue pétrification :

***Langue muette à mon secours tardive,***  
Que m'à ferai tant d'heur que i'ay receu  
De voir ma Dame? Aussi bien tu n'as sceu  
Dire le mal, qui de repos me prive.  
Propos bruslans, voix dolente et plaintive,  
Vostre faveur ceste fois m'a deceu:  
***Car un seul mot hors de moy n'est issu***  
***Propre à monstrier combien ma peine est vive.***  
Mais qui ne fut autant que vous surpris?  
***L'estonnement gela tous mes esprits,***  
***le devins sourd, sans pouls, et sans haleine:***  
***Un voile obscur sur mes yeux s'estoudit,***  
***Le coeur me cheut, tout mon sens se perdit,***  
***Et ne restay qu'une peinture vaine.*** (LXVIII)

Les quatrains évoquent le manque d'expression verbale après la vue de la Dame ; bien que les sentiments bouleversent encore l'esprit du poète, il ne peut pas le dire : «un seul mot hors de moy n'est issu/ Propre à monstrier combien ma peine est vive (v. 7-8)».

Le climax des tercets décrit dans le détail la transformation de l'amant en une *peinture vaine* (v.14), à commencer par l'étonnement des esprits (*L'estonnement gela tous mes esprits*, v. 10) pour passer à l'aveuglement (*Un voile obscur sur mes yeux s'estoudit*, v. 12) et se clore sur le défaut du cœur et des sens (*Le coeur me cheut, tout mon sens se perdit*, v. 13).

Le sonnet LXXVII propose à nouveau la symbolique de la femme – Basilic, mais cette fois le poète adresse sa plainte directement aux yeux venimeux :

Rendez-vous plus cruels, beaux Yeux qui me blessez,  
***Ce traict doux et piteux m'empoisonne et me tuë:***  
Ah! Non, durez ainsi. Mon ame est combatuë

De trop de desespoirs vous voyant courroucez.  
 Temperez seulement ces rayons elancez  
 Trop clairs et trop ardans qui m'offusquent la veuë,  
 Mais ne les baissez pas : car mon mal continuë,  
 Et mon espoir default quand vous les abaissez.  
Doux, cruels, humbles, fiers, gais et trempez de larmes,  
 Amour pour ma douleur trouve en vous assez d'armes,  
**D'agreables langueurs, et de plaisans trespas:**  
 Bref, toutes vos façons, beaux yeux, m'ostent la vie.  
 Hé donc pour mon salut cachez-vous je vous prie!  
 Non, ne vous cachez point, mais ne me tuez pas. (LXXVII)

L'impossible coprésence des contraires est l'essence elle même de ces yeux – Soleils, empoisonnants et aveuglants (rayons elancez/ Trop clairs et trop ardans qui m'offusquent la veuë, v. 5-6) ; la logique des contrastes domine encore une fois la structure du poème, qui est toute jouée sur les prières contradictoires du poète à ces yeux personnifiés, dont chaque attitude est source du plaisir et de la douleur en même temps : «Doux, cruels, humbles, fiers, gais et trempez de larmes, /.../ Bref, toutes vos façons, beaux yeux, m'ostent la vie (v. 9 et v. 12)».

Enfin, un parmi les derniers poèmes du recueil, la chanson *Sçavez-vous ce que je desire*, montre bien la connexion entre la connaissance et la vue : si le poète connaît la beauté de la femme parce qu'il la *voit*, elle au contraire ne connaît pas, parce qu'elle ne *voit* pas, la souffrance du poète.

### Chanson

Sçavez-vous ce que je desire  
 Pour loyer de ma fermeté?  
 Que vous puissiez voir mon martyre,  
 Comme je voy vostre beauté. 4

\*

**Le ciel** ornant vostre jeunesse  
 De ses dons les plus precieux,  
 Pour mieux me mostre sa richesse  
 M'éclaira l'esprit et les yeux: 8  
 Tousjours depuis je vous admire  
**D'un oeil tout en vous arrêté:**  
 Mais vous ne voyez mon martyre  
 Comme je voy vostre beauté. 12  
**Maudite soit la connaissance,**  
 Qui m'a cousté si cherement:  
**Ma douleur n'a eu sa naissance,**

<b><u>Que d'avoir veu trop clairement.</u></b>	16
Las! J'ay bien raison de maudire Ce qui perdit ma liberté, Puis que ne voyez mon martyre <b>Comme je voy vostre beauté.</b>	20
L'aveugle enfant qui me commande, Qu'on nomme à tort Dieu d'amitié, <b>Les deux yeux</b> comme à luy vous bande, A fin que soyez sans pitié.	24
Il le faut: car j'ose bien dire Qu'auriez tant de cruauté, Si vous pluvie voir mon martyre <b>Comme je voy vostre beauté.</b>	28
<b>Si le ciel de vostre visage Luit de mille perfections,</b> Il n'en peut avoir davantage Que mon coeur a de passions.	32
Il pleure, il gemist, il soupire, D'amour nuict et jour tourmenté: Helas! Voyez donc mon martyre <b>Comme je voy vostre beauté.</b>	36
<b>Je me plains d'avoir trop de veuë, Moy qui ne puis voir seulement Parmi tant d'ennuy qui me tuë,</b> Un seul traît de contentement:	40
<b>Aveugle au bien je me puis dire,</b> Et au mal trop plein de clairté, <b>Ne pouvant rien voir que martyre Au miroir de vostre beauté.</b>	44
Puis qu'on guarist par son contraire, Tout l'espoir que je puis avoir Est de sortir de ma misere Lors que je cesseray de voir:	48
A la mort donc je me retire Pour rendre mon mal limité, <b>Lors si ne voyez mon martyre Je ne verray vostre beauté.</b>	

Le thèmes sont tous là : vue et aveuglement, cruauté et méconnaissance, la perfection impossible à atteindre qui pousse au désespoir et au désir de mort. Toute connaissance étant liée à la vue, le poète ne pourrait sortir de ce martyre qu'en mourant : l'itération des vers *vous ne voyez mon martyre/ Comme je voy vostre beauté* (v. 3-4 ; v. 11-12 ; v. 27-28 ; v. 35-36), se clôt donc avec la négation du deuxième vers : *Lors si ne voyez mon martyre/ Je ne verray vostre beauté* (v. 51-52). Parce que la vue et la connaissance sont ici de signe négatif, et pour cela ne portent qu'à l'expérience du mal et à ne pas voir le bien: «Aveugle au bien je me puis dire,/ Et



au mal trop plein de clairté (v. 41-42)».

Intéressants aussi les vers 13-16 : «Maudite soit la connaissance,/Qui m'a cousté si chèrement:/Ma douleur n'a eu sa naissance,/Que d'avoir veu trop clairement». Le contexte ne suggère rien de plus que l'habituelle indifférence de l'idole adorée, et pourtant ce thème de la vue trop claire qui porte la douleur rappelle assez bien la poésie de Pontus de Tyard, spécialement celle d'empreinte décidément néoplatonicienne.

Le vers 37, *Je me plains d'avoir trop de veüë*, souligne encore une fois ce concept, surtout lorsque le poète se plaint de sa propension à voire exclusivement son propre mal et aucune lumière d'espérance (*Moy qui ne puis voir seulement/Parmi tant d'ennuy qui me tuë,/Un seul traît de contentement*, v. 38-40).

Nouveau Icare voué à l'échec, comme la plupart des aimants de la Pléiade, Desportes semble aspirer au vol *iperuratio* de Pontus de Tyard mais, différemment de celui-ci, il déclare tout de suite que son entreprise n'aura point d'heureuse conclusion, car il choisit de se déguiser sous le masque d'un héros négatif. En effet, la femme – Méduse ne trouve ici aucune résistance à son pouvoir, en étant le poète rien de plus qu'un Persée désarmé.

### ***L'imaginaire méduséen dans la poésie de Edmund Spenser***

Une présence significative de la Gorgone on la trouve aussi dans la poésie de Spenser, et en deux oeuvres spécialement, très différents entre elles pour contenu, forme et destination finale. La première est un bref recueil de sonnet, les *Amoretti* (1594), la seconde est l'oeuvre à laquelle le poète a dédié beaucoup de son temps et de ses espérances pour l'avenir, le poème en six livres (douze, dans le projet initial, jamais achevé) the *Faerie Queene* (1590-1595). Extrêmement complexe, dans sa symbolique comme dans sa forme, cette oeuvre porte à son achèvement la poésie de Spenser et, avec elle, sa vision de la femme, introduite par les vers de s *Amoretti*: là où la femme-Méduse était encore une possibilité, une *puissance* pas complètement actualisée, dans la *Faerie Queene* elle acquiert une multiplicité de sens vraiment remarquable, en récupérant ainsi la complexité oubliée de la Gorgone.

- **L'émergence de la Méduse dans la poésie des *Amoretti* de Edmund Spenser.**

Ce bref recueil de sonnets anticipe certains motifs de la poésie de la *Faerie Queene*, en proposant une figure féminine assez inquiétante, très proche de la femme médusant des poètes de la Pléiade et de Philippe Desportes, d'inspiration pétrarquiste et néo platonique.

Chaque poème est en soi même une image, construit comme un emblème et dédié à la femme du poète, Elisabeth Boyle; le lien explicite à la vie du poète, bien qu'il avait conçu beaucoup de ses sonnets avant de connaître Elisabeth, donne une unité stratégique à l'œuvre poétique sous le nom de la (réelle) femme bien-aimée.

L'heureuse conclusion du recueil, dont on apprend l'humanité et la douceur d'une femme amoureuse, n'empêche pas, au moins dans les premiers sonnets, une vision de la femme comme inaccessible, divine idole de lumière:

Thou **sovereign beauty** which I do **admire**,  
Witness the world how worthy to be praised:  
The **light** whereof hath kindled heavenly fire,  
In my frail spirit by her from baseness raised.

That being now with **her huge brightness** dazed,  
Base things I can no more endure to view;  
But looking still on her I stand amazed,  
At wondrous sight of so celestial hew.

So when my tongue would speak her praises due,  
It stopped is with thought's **astonishment**:  
And when my pen would write her titles true,  
It ravished is with fancy's wonderment:  
Yet in my heart I then both speak and write  
The wonder that my wit cannot endite<sup>366</sup>. **(III)**

Cette beauté souveraine qu'il faut admirer (*Thou sovereign beauty which I do admire*, v. 1) et sa lumière qui réveille l'esprit poétique (*The light whereof [...] / In my frail spirit by her from base-*

---

<sup>366</sup> Edmund Spenser, *Amoretti*, Milano : La Vita Felice, 2003.

**Traduction:**

La souveraine beauté que j'admire, le monde le peut dire, si elle est digne de louange: sa lumière alluma un désir de feu et un esprit muet se découvrit poète qui, aveuglé par autant d'éclat, ne peut plus souffrir les faibles visions.

Je regard elle seulement, avec si grand stupeur, mais déjà les voix élogieuses deviennent éraillées. La langue, de l'étonnée pensée rendue muette, ne sait plus que dire: descendit la fantaisie de son destrier, la plume voudrait tracer des louanges, mais dans mon coeur seulement je parle et j'écris encore, de cet Amour pour lequel je meurs et je vis.

ness raised, v. 3-4), lorsque dévient excès (*her huge brightness*, v. 5) aveugle et empêche de voir les choses à la lumière débile, the *Base things* (les choses humaines?).

Depuis cela, l'aphasie empêche au poète de communiquer ses sentiments, en le contraignant à une vie seulement intérieure dans un corps mort (*Yet in my heart I then both speak and write*, v. 13).

La femme – idole montre bientôt son identité guerrière (*She cruel warrior*) et sa volonté mauvaise (*her fell intent*) de bourreau:

Daily when I do seek and sew **for peace**,  
And hostages do offer for my truth:  
***She cruel warrior*** doth herself address  
To **battle**, and the weary **war** renew'th.

Nor will be moved with reason or with ruth,  
To grant small respite to my restless toil:  
But ***greedily her fell intent persueth***,  
Of my poor life to make unpityed spoil.

Yet my poor life, all sorrows to assoyle,  
I would her yield, her wrath to pacify:  
But then she seeks with torment and turmoil,  
**To force me live, and will not let me die.**

All paine hath end and every **war** **hath peace**,  
But mine no price nor prayer may surcease.<sup>367</sup> (XI)

Ici le poète poursuit une paix impossible (*Daily when I do seek and sew for peace* (v.1) /.../ *But mine no price nor prayer may surcease* (v. 14)) car la guerre incessante portée par la femme (*She **cruel warrior** doth herself address /To **battle**, and the weary **war** renew'th*, v. 3-4) ne peut pas être interrompue, car elle empêche à son adversaire de se retirer, même dans la mort: « she seeks with torment and turmoil, /To force me live, and will not let me die (v. 12)».

S'il y a en cette image un significatif antécédent à la figure de Britomartis, la chevalière de la *Faerie Queene* (Cant III), le lien est encore plus évident si on considère la description de la

<sup>367</sup> **Traduction:**

Je cherche toujours et je poursuis la paix, je donne des garanties de sincérité: la guerrière cruelle, qui tout le temps est prête à se battre, ne cesse jamais de me déclarer guerre. Elle ne veut pas ouïr des raisons et ne concède

aucune trêve, même brève, à ma peine, mais avidement elle poursuit son cruel but de faire de ma pauvre vie une ruine sans pitié. Maintenant ma pauvre vie, je voudrais me rendre et la laisser, pour faire cesser son ire. Mais alors elle recourt aux peines et aux souffrances, pour me forcer à vivre, et elle ne me laisse pas mourir. Mais si la douleur et la guerre finissent, mes ruines ne cessent jamais de fumer.

femme lion / lionne (*Then either lion or lioness*, sonnet XX. v. 10) qui sera utilisé lui aussi pour le même personnage du poème (Cant V, book VII) :

But **she more cruel and more savage wild,**  
***Then either lion or lioness:***  
Shames not to be with guiltless blood defiled,  
But taketh glory in her cruelty.<sup>368</sup> (XX, v. 9-12)

L'ambiguïté de genre, souligné par l'utilise contemporain du féminin et du masculin (*lion, lionness*), et le complète manque de politesse et de pitié, typique de la bête sauvage, est déjà la situation de la strophe XXX du Chant VII, livre V de la *Faerie Queene*, où la sauvagerie est la composante dominante du féminin, et l'homme - amant n'est autre qu'une impuissante proie déchirée.

Le sonnet XXXI propose la même lecture du rapport amoureux, mais en proposant en plus un déguisement de la nature dangereuse de la femme sous la belle forme d'une fausse douceur :

Ah why hath nature to so hard a heart  
Given so goodly gifts of beauty's grace?  
Whose pride depraves each other better part,  
And all those pretty ornaments deface.

***Sith to all other beasts of bloody race,***  
***A dreadful countenance she given hath,***  
That with their terror all the rest may chase,  
And warn to shun the danger of their wrath.

But ***my proud one*** doth work the greater scath,  
Through ***sweet allurement of her lovely hue:***  
That she the better may in bloody bath  
Of such poor thralls her cruel hands embrew.

But did she know how ill these two accord,  
Such cruelty she would have soon abhored<sup>369</sup>. (XXXI )

---

<sup>368</sup> **Traduction:**

Mais elle, plus cruelle et plus sauvage qu'une fauve, qu'elle soit un lion ou une lionne : elle n'éprouve pas de la honte à défier une proie soumise, mais elle prit son gloire en sa cruauté.

<sup>369</sup> **Traduction:**

Mais pourquoi la nature, à un cœur si dur, a voulu donner si merveilleux cadeaux de beauté ? Avec son orgueil elle corrompt ses dons, et tous ses précieux ornements elles les gâche. Vu que à toutes les fauves sanguinaires elle a donné un' attitude effrayant : les autres, aux entreprises téméraires, elles les contraignent à renoncer avec le rugissement. Mais, mon unique superbe, provoque un dégât beaucoup plus grand, avec le douce attrait de sa mine, en laissant que sa main s'immerge dans le sang jailli de ma poitrine. Mais si elle savait comme mal s'accordent les deux, elle aurait aussitôt horreur d'une telle cruauté.

La femme superbe (*my proud one*, v. 9), déguise sa nature sauvage sous sa beauté si douce, pour se démasquer aussitôt lorsque la proie est conquise (*That she the better may in bloody bath / Of such poor thralls her cruel hands embrew*, v. 11-12).

Et encore, le drame de la scission de l'âme, déchirée entre la nécessité de dire et l'impossibilité d'exprimer le sentiment, se manifestent en pleine évidence au sonnet XLIII :

**Shall I** then silent be **or shall I** speak?  
**And if I speak, her wrath renew I shall:**  
**And if I silent be, my heart will break,**  
Or choked be with overflowing gall.

What tyranny is this both my heart to thrall,  
And eke my tongue with proud restraint to tie?  
That neither I may speak nor think at all,  
**But like a stupid stock in silence die.**

Yet I my heart with silence secretly  
Will teach to speak, and my just cause to plead:  
And eke mine eyes with meek humility,

Love-learned letters to her eyes to read.  
Which her deep wit, that true hearts' thought can spell,  
Will soon conceive, and learn to construe well.<sup>370</sup> (XLIII)

Le *out-out* du premier quatrain, souligné par la répétition (*Shall I /.../ or shall I*, v. 1) et par le chiasme (*Shall I / I shall*, v. 1-2) sur la construction du verbe auxiliaire, est expliqué par le parallélisme (*And if I speak/ And if I silent be*, v. 2-3), se résout, comme il était prévisible, avec l'aphasie (*like a stupid stock in silence die*, v. 8).

Mais, ce que n'est pas permis à la parole, seront les yeux à le communiquer (*And eke mine eyes with meek humility, / Love-learned letters to her eyes to read*, v. 11-12), regard qui sera lisible à la femme bien-aimé comme et mieux qu'un discours.

Il y a encore ici une certaine confiance dans la communication des regards, entendue comme un moyen pour dépasser la pétrification du corps et acceptée par l'amant comme par la bien-aimée.

---

<sup>370</sup> **Traduction:**

Resterai-je en silence ou pourrai-je parler? Parce que si je parle, je renouvèlerai son ire : et si je reste en silence, mon cœur pourrait se briser, ou être paralysé par un débordement de bile. Quelle tyrannie est celle-ci, me rendre esclave, et aussi contraindre ma langue avec ce frein inflexible? D'abord je pouvait parler et aussi penser librement, et maintenant, comme un tronc stupide, je meurt en silence. Maintenant en secret j'apprendrai à mon cœur à parler en silence, et à plaider ma juste cause : et à mes yeux, avec de la douce humilité, à lire à ses yeux des doctes lettres d'amour. Qui sa profonde intelligence, ce véritable langage, bien que je le peux épeler, elle le déchiffrera vite, et apprendra à le traduire correctement.

Toutefois la 'humanisation' de la femme est encore lointaine : elle, comme Hippolyte, s'obstine à se regarder au miroir, bien que seulement le cœur du poète puisse en rendre un' image véritable.

**Leave, lady, in your glass of crystal clean,**  
**Your goodly self for evermore to view:**  
And **in myself**, my inward self I mean,  
**Most lively like behold your semblance true.**

Within my heart, though hardly it can shew  
**Thing so divine to view** of earthly eye,  
The *fair Idea* of your **celestial** hue,  
And every part remains immortally:

And were it not that through your cruelty,  
With sorrow dimmed and deformed it were:  
**The goodly image of your visnomy,**  
**Dearer than crystal** would therein appear.

But if yourself in me ye plain will see,  
Remove the cause by which your fair beams darkened be.<sup>371</sup> (XLV)

Loin d'être l'attitude habituelle de la femme – idole, la cruauté est ici l'imperfection qui défigure (*dimmed and deformed it*, v. 10) l'Idée de Beau (*The fair Idea*, v. 7) incarnée par la bien-aimée (*of your celestial hue*, v. 7) : la vision de la vraie image (*your semblance true*, v. 4) de la femme peut se vérifier seulement si elle cessera d'être cruelle, et alors elle pourra se voir dans sa vérité dans le cœur de l'amant (*But if yourself in me ye plain will see, /Remove the cause by which your fair beams darkened be*, v. 13-14).

Mais la femme, indifférente aux paroles de son amant, persiste dans sa froideur, jusqu'à mériter d'être comparée à une sorte de basilic:

**Fair cruel**, why are you so **fierce and cruel**?  
Is it because **your eyes have power to kill**?  
Then know, that mercy is the mightiest jewel,  
And greater glory think to save, than spill.

But if it be **your pleasure** and proud will,

---

<sup>371</sup> **Traduction:**

Cessez madame d'admirer votre splendide visage dans votre miroir de pur cristal : mais en moi-même, miroir de vous bien meilleur, beaucoup mieux je montre votre vraie apparence. Dans mon cœur, bien qu'il ne puisse pas montrer le divin aux yeux mortels : la claire Idée de votre aspect céleste, et chacun de ses détails, je la garderai immortelle. Et s'il n'était pas, par votre cruauté et avec de la peine, estompé et déformé, chaque détail de votre beauté j'aurais tracé plus claire que le cristal. Mais si en moi vous voulez vous voir clairement, enlevez-vous la cause qui votre clair rayon obscure.

**To show the power of your imperious eyes:**

*Then not on him that never thought you ill,  
But bend your force against your enemies.*

Let them feel th'utmost of **your cruelties,**  
**And kill with looks, as Cockatrices<sup>372</sup> do:**  
*But him that at your footstool humbled lies,  
With merciful regard, give mercy to.*

Such mercy shall you make admired to be,  
So shall you live by giving life to me.<sup>373</sup>

Il s'agit du sommet de la tension négative exercée par la femme, là où ses yeux sont ouvertement source de mort (*your eyes have power to kill*, v. 2) : c'est pour cela qu'elle est si cruelle, peut être (voir l'itération du mot *cruel* au vers 1, intensifié aussi par le synonyme *fierce*). Mais, pour la première fois, émerge aussi le plaisir de montrer son pouvoir (*But if it be your pleasure and proud will, / To show the power of your imperious eyes*, v. 5-6), ce qui peut mieux expliquer la conduite de la bien-aimée. Le poète, toutefois, l'implore d'utiliser son pouvoir de basilic (*as Cockatrices do*, v. 10) envers son ennemis, plutôt qu'envers lui, qui se montre depuis toujours complètement soumis (*But him that at your footstool humbled lies, / With merciful regard, give mercy to*, v. 11-12). Le distique final laisse à la femme le choix d'épargner ou pas la vie à l'amant, en sous-entendant ainsi une possible conclusion heureuse<sup>374</sup> : « Such mercy shall you make admired to be, / So shall you live by giving life to me (v. 13-14) ».

Toutefois, la femme à la beauté indiscutable (voir le parallélisme [v. 5-9] au premier hémistiche du vers 5 du sonnet LVI: *Fair be ye sure*, dont le vers 1 présente la variante : *Faire ye be sure*) insiste dans son attitude cruelle (voir le parallélisme [v. 1- 5- 9] du second hémistiche *but cruel and unkind/ but proud and pitiless/ but hard and obstinate*), en suggérant une nouvelle similitude entre elle et la fauve sauvage (*As is the tiger*, v. 2), dont l'action est

---

<sup>372</sup> **Cocatrix** (ou Cocatrice): Variété de basilic, selon Pline l'Ancienne (*Naturalis Historia*, VIII. 37. 90), cet animal mythologique (surtout dans la poésie d'époque élisabéthaine) possède le pouvoir de pétrifier ses victimes.

<sup>373</sup> **Traduction:**

Beauté cruelle, pourquoi tu es si dure et cruelle? N'est-ce pas parce que tes yeux ont le pouvoir de tuer ? Lorsque tu sais que la pitié est la vertu la plus précieuse, et que c'est une gloire bien plus grande celle de sauver que celle de punir. Mais si sera ton plaisir et orgueil, celui de montrer le pouvoir impéieux de tes yeux : ne pas l'exercer sur celui qui jamais t'a été hostile, mais tourne tes forces envers tes ennemis. Laisse-leur infliger la pire de tes cruautés, et tue, avec le regard, comme le fait la Cocatrice: mais à celui qu'invoque toujours pitié à tes pieds, avec un regard pitoyable, donne-lui la grâce. Telle grâce te fera admirer, si tu vivra pour me donner la vie.

<sup>374</sup> Le 'vivre ou mourir' du poète se réfère notamment à un état mental, déterminé par le choix de la femme elle-même: «death and life appear as states of mind, into which the lover can fall according to circumstances – if the lady is cruel he is dead, but she can revive him at once by kindness; 'life' and 'death' are dispensed by her». (L. Forster, *The icy fire*, cit., p. 19)

amplifiée et spécifiée dans des images de destruction aveugle (*As is a storm*, v. 6 – voir le parallélisme avec le vers 2 et 10) et d'inflexibilité minérale (*As is a rock*, v. 10) :

**Fair ye be sure, but cruel and unkind,**

**As is the tiger** that with greediness  
Hunts after blood, when he by chance doth find  
A feeble beast, doth felly him **oppress**.

**Fair be ye sure, but proud and pityless,**

**As is a storm**, that all things doth prostrate:  
Finding a tree alone all **comfortless**,  
Beats on it strongly it to ruinate.

**Fair be ye sure, but hard and obstinate,**

**As is a rock** amidst the raging floods:  
Gainst which a ship of succour **desolate**,  
Doth suffer wreck both of herself and goods.

***That* ship, *that* tree, *and that* same beast **am I**,  
Whom ye **do wreck, do ruin, and destroy**.<sup>375</sup> (LVI)**

Le climax du pouvoir destructif de la femme est balancé par un contre-climax qui, avec des images de solitude inoffensive (*A feeble beast*, doth felly him *oppress*,/ *a tree alone* all *comfortless*/ *a ship* of succour *desolate*, v. 4, 7 et 11) souligne l'attitude de plus en plus passive de l'amant. La *rapportatio* au distique final *ouvre* la lecture des vers précédents et résume le destin de mort du poète : «*That ship, that tree, and that same beast am I, / Whom ye do wreck, do ruin, and destroy*». On confirme ici la fusion advenue entre l'identité de la bête chassée (*and that same beast am I*) et le poète, qui succombe (*destroy*) après beaucoup de souffrances (*do wreck, do ruin*). Remarquable aussi l'inversion entre le sujet et le verbe (*am I*) qui emphatise le je lyrique en soulignant son drame solitaire.

Enfin, la situation du sonnet LVII montre un effectif changement de perspective car, bien que la femme soit encore *warrior*, maintenant elle est appelée aussi *sweet*<sup>376</sup> :

---

<sup>375</sup> **Traduction:**

Belle sans doute, mais cruelle et dure, comme un Tigre avide de sang lorsque par hasard il trouve une bête faible, qu'il peut soumettre férocement. Belle sans doute, mais impitoyable et fière, comme un ouragan, qui abat toute chose : lorsqu'il trouve un arbre tout seul, il le frappe durement et l'abat. Belle sans doute, mais âpre et obstinée, comme un rocher au milieu de le courant : contre lequel, le bateau éperonné, il perd soi même et sa cargaison. Ce bateau, cet arbre, et cette bête elle-même, je suis, pour vous je fais naufrage, je m'abats, je me tue.

<sup>376</sup> Le stricte lien entre le plaisir et la douleur, dynamique essentielle de la poésie de Pétrarque, devient un *topos* littéraire fréquemment utilisé par les adeptes du genre. L'appellatif 'dolce nemica' est ici transformé en 'sweet warrior', ce qui intensifie le contraste des contraires. Comme le dit bien L. Forster : «It is in accordance



**Sweet warrior**, when shall I have peace with you?

**High time it is, this war now ended were:**

Which I no longer can **endure** to sue,

Ne your incessant battery more to **bear**:

So weak my powers, so sore my wounds appear

That wonder is how I should live a jot,

Seeing my heart through launched everywhere

With thousand arrows, **which your eyes have shot**:

**Yet shoot ye sharply still**, and spare me not,

But glory think to make these **cruel** stoures.

Ye **cruel one**, what glory can be got,

In slaying him that would live gladly yours?

Make peace therefore, and grant me timely grace,

That all my wouds will heal in little space<sup>377</sup>.

Le poète utilise ici sa métaphore préférée, celui de la guerrière impitoyable (*Yet shoot ye sharply still, and spare me not, / But glory think to make these cruel stoures*, v. 9-10) mais cette fois il a souligné comment cet effet soit tout métaphorique car, en suivant la tradition poétique précédente, sont les yeux qui dardent: «Seeing my heart through launched everywhere / With thousand arrows, which your eyes **have shot** (v. 7-8)». Bref, le poète presse la femme à cesser le combat, en montrant une attitude décidément plus sûre: «**High time it is, this war now ended were**: / Which I no longer can **endure** to sue, / Ne your incessant battery more to **bear**, v. 2-4 ».

Les deux vers finals signent un passage idéale envers une conclusion heureuse du combat (*That all my wouds will heal in little space*, v. 14) où la femme – basilic est désormais disparue.

---

with this dualism that the lady should be seen as the 'sweet enemy' [...] that love should be compared to war and be described in a wealth of military imagery». (*The icy fire*, op. cit. p. 13)

<sup>377</sup> **Traduction :**

Douce guerrière, quand ferai-je la paix avec toi ? C'est bien l'heure, de cesser cette guerre : que je ne puis souffrir encore longtemps de te demander merci, et néanmoins ton batterie incessante : parce que je suis complètement épuisé et plein de blessures, tellement que c'est un miracle si je suis encore vivant, en voyant mon cœur, tout transpercé par mille dards, que tes yeux ont lancé. Mais frappe tranquillement, et ne m'épargner pas, si tu pense que cette lutte cruelle te porte de la gloire. Toi, absolument cruelle, quelle gloire pourras-tu avoir, en tuant celui qui volontiers vivrait pour toi ? Faisons nous donc la paix, et accorde moi la grâce à temps : que mes blessures guériront en peu de temps.

- **L'imagination méduséenne en *The Faerie Queene***

*The head of Medusa looms over the poem, signalling the danger of gazing, the limit of vision*  
Efterpi Mitsi<sup>378</sup>

Dans le poème de Spenser, le masque de Méduse n'appartient pas de façon définitive à un personnage spécifique, mais il se manifeste en plusieurs occasions et sous formes différentes; il évoque l'ensemble des puissances qui sont catalysées par le regard, lorsqu'il devient observation insistante et fixe, à la limite des possibilités humaines.

L'aspect dangereux de ce regard et, de conséquence, la nature ambiguë de la possibilité de connaître liée à la vue, semble être un noeud de fort intérêt pour l'auteur, qui fait émerger une Méduse latente dans le personnage de Britomartis, la chevalière demi Minerve, mais aussi dans son ennemie la plus redoutable, la reine des Amazones, Radigund.

Selon Kellerby<sup>379</sup> en outre, en étant Méduse la représentation de la femme *Autre* dangereuse, là où le regard féminin menace du silence la voix masculine<sup>380</sup>, elle est utilisée par Spenser lorsqu'il veut souligner la puissance négative de l'œuvre d'art visuelle. Elle, ou sa symbolique, se manifeste donc dans le contexte des *ékphrasis* aussi, qui sont parsemées dans les passages les plus fortement chargés de sens du texte.

Ces *ékphrasis*, en tant que reproductions de l'œuvre d'art – identifiée avec le pouvoir de séduction féminin – pétrifient le regard masculin du poète, l'observateur privilégié de son poème.

Mais voyons d'abord ceux qui sont les passages fondamentaux du poème où le danger du regard méduséen se manifeste le plus évidemment: le premier est celui où la chevalière Britomartis (ou Britomart) se métamorphose en Gorgone en voyant le mauvais magicien

---

<sup>378</sup> Efterpi Mitsi, *Veiling Medusa: Arthur's Shield in The Fairy Queen*, in *The Anatomy of Tudor Literature*, Burlington: Ashgate, 2001, p. 133. **Trad:** «La tête de Méduse apparaît tout au long du poème, en signifiant le danger de regarder de façon fixe, la limite de la vision».

<sup>379</sup> Lisa Kellerby, «Medusa: Ekphrasis and Iconography in *The Faerie Queene*», *European Studies Conference 34th Annual 1-3 October 2009*, University of Nebraska at Omaha; Omaha, Nebraska.  
<http://www.unomaha.edu/esc/2006papers.html>

<sup>380</sup> Voir à ce propos W. J. T. Mitchell, «Ekphrasis and the Other». *South Atlantic Quarterly* 91 (1992), p. 695-719.

Busirane qui torture la jeune fille Amoret (III. 12. 36); le second se réfère à Britomartis qui décolle l'amazone Radigund (V. 6. 37), en incarnant cette fois le rôle de Persée.

Il s'agit d'un personnage, celui de la chevalière, très ambigu pour définition et pour tradition, car elle ressemble notamment plutôt à un homme qu'à une femme; en étant ses aventures jouées sur cette ambiguïté<sup>381</sup>, elle est parfaite pour évoquer toute la symbolique traditionnelle liée à Méduse.

Pour ce qui concerne Radigund, le parallélisme est encore mieux réussi, car elle est la redoutable reine des Amazones, ainsi belle qu'elle arrive à pétrifier le chevalier Artegall (V. 6. 30).

Toutefois, le pouvoir de la Méduse peut être évoqué aussi par des autres personnages, en passages qui anticipent l'épiphanie de la Gorgone; Kellerby voit une première manifestation gorgonéenne là où le magicien Busirane se sert des certains gestes pour effrayer jusqu'à l'immobilité sa victime, la jeune Amoret:

And her small waste girt round with yron bands,  
Unto a brazen pillour, by the which she stands

And her before the vile Enchaunter sate,  
Figuring straunge characters of his art<sup>382</sup> (III. 12. 30 [v. 8-9] - 31 [v. 1-2])

Ici Amoret connaît le pouvoir irrésistible des caractères magiques du magicien – à la moitié entre la parole et l'image (*figuring [...] characters*, v. 2) – et aussi de la mise en scène, on peut dire, de *l'esclavage d'amour*, dans la figure d'une jeune fille qui, comme elle, est prisonnière des mêmes lacets (*And her small waste girt round with yron bands,/ Unto a brazen pillour*, v. 8-9).

Britomartis, le seul chevalier qui, grâce à sa pureté, peut pénétrer le feu magique qui empêche

---

<sup>381</sup> Seulement pour en donner un exemple qui concerne la *Faerie Queene*, voir le premier chapitre du livre III, où la noble Malecasta, en se méprenant sur le sexe de Britomart, s'éprend d'elle, mais Britomart la repousse.

<sup>382</sup> Edmund Spenser, *The Faerie Queene*, in *The Complete Works in Verse and Prose of Edmund Spenser*, Grosart : London, 1882.

**Traduction:**

Et elle, si petite, était enlacée avec des robuste bandes de fer à un énorme pilier, qui était tout près d'elle (Amoret).

Mais d'abord elle s'assoit près du méprisable magicien, qui dessinait des bizarres caractères de son art [...].

l'entrée au château du perfide Busirane, s'offre de sauver la jeune prisonnière. La chevalière assiste donc au terrible spectacle du masque de Cupide, pendant lequel Amoret subit des cruelles tortures. Dans la souffrance d'Amoret, rigide comme une statue, Britomartis voit son propre destin, puisqu'elle est une présente – bien qu'elle n'arrive pas encore à le comprendre – et future proie d'Amour; lorsque le magicien – qui pense d'affaiblir son ennemie, *en touchant au fond de sa sensibilité*,<sup>383</sup> - transperce la poitrine d'Amoret avec le dard, il va causer le réveil de la Méduse qui repose dans la chevalière.

On rappelle maintenant l'instant le plus fortement symbolique et dramatique de la torture d'Amour, mise en scène par le magicien:

From her, to whom his fury first he ment,  
The wicked weapon rashly he did wrest,  
 And turning to his next fell intent,  
Unwares it stroke into her snowie chest,  
 That litle drops empurpled her faire brest<sup>384</sup> **(III. 12. 33, v. 1-5)**

Transpercée par le dard (*The wicked weapon rashly he did wrest/.../Unwares it stroke into her snowie chest*, v. 2 et 4), la victime du magicien coule du sang de la poitrine (*That litle drops empurpled her faire brest*, v. 5). L'image dramatique est intensifiée par le contraste entre la candeur de la peau de la fille (voir le parallélisme au vers 4 et 5 *her snowie chest /her faire brest*, de sens parfaitement identique) et la couleur pourpre du sang (*litle drops empurpled*).

Mais Britomartis, en dépit de son aspect, c'est pas un observateur masculin: en étant une femme, elle peut, après la difficulté du début, se réveiller de l'enchantement de la vue du prohibé et réagit, en se transformant en Méduse :

He read, and measur'd many a sad verse,  
**That horror gan the virgins hart to perse,**  
And her faire locks up stared stiff on end,  
 Hearing him those same bloody lynes reherse  
 And all the while he read, she did extend  
Her sword high ouer him, if ought he did offend.<sup>385</sup> **(III. 12. 36, v. 5-9)**

<sup>383</sup> Kellerby, «Medusa: Ekphrasis and Iconography in *The Faerie Queene*», cit., p. 5.

<sup>384</sup> **Traduction:**

D'elle, à laquelle il était joint par sa colère, il extrait violemment sa vicieuse arme, témérement, et en tournant envers elle son but mortel, du coup soudain dans sa poitrine nivéenne, cette petite goutte empourpra son blanc sein.

<sup>385</sup> **Traduction:**

Pendant qu'il lisait le vers triste, l'horreur perça le cœur de la vierge, et ses cheveux se dressaient vers la fin, en l'écoutant répéter ces mêmes lignes; et, une fois qu'il avait achevé sa lecture, elle étendit son épée en haut envers lui, s'il devait peut-être attaquer.

La transformation en Méduse de Britomartis, d'abord passive (elle ne peut pas réagir immédiatement, tellement qu'elle doit attendre trois jours pour revoir le masque et, seulement à ce moment là, elle réussit à agir envers le magicien) et après active (*That horror gan the virgins hart to perse,/ And her faire locks up stared stiff on end*, v. 6-7), signe le passage à la créature androgyne qui extrait son arme pour attaquer l'ennemi (*she did extend /Her sword high ouer him*, v. 8-9).

En tant que femme au pouvoir royal,<sup>386</sup> elle a un corps de femme mais, en même temps, un pouvoir d'homme, ce qui fait sa perfection; elle est donc valeureuse comme un chevalier, mais, en tant que femme, elle ne peut pas être complètement pétrifiée.

Pour ce qui concerne le livre V, on y voit Britomartis qui affronte en bataille Radigund, reine des Amazones, dont la renommée est grande:

How hight that Amazon, sayd Artegal?  
 And where, and how far hence does flie abide?  
 Her name, quoth he, they Radigund doe call,  
A princesse of great powre, and greater pride,  
And Queene of Amazons, in armes well tride,  
And sundry battels, which she hath atchieved  
With great successe, that her hath glorified,  
 And made her famous, more then is believed  
 Ne would I it have ween'd, had I not late it priev'd.<sup>387</sup> (V. 6. 33)

La ressemblance avec la Méduse Amazone de Pausanias est remarquable, mais plus encore avec ses réinterprétions de la Renaissance<sup>388</sup>: on a vu que la renommée de cette reine

<sup>386</sup> À propos de la représentation littéraire de la reine Elisabeth I, L. Forster a écrit: «the Queen's known skill in them was made to conform to the existing stereotype. So of course was her chastity, and above all her 'cruelty' to her admirers and suitors. As a Virgin Queen, adored but by definition beyond the reach of the ordinary admirer, she was the physical incorporation of the literary icon». (*The icy fire*, op. cit. p. 127). Kellerby suppose une coïncidence entre certains aspects de la chevalière médusant Britomartis et la figure littéraire de la reine Elisabeth I, bien qu'elle soit, avant tout the '*Faerie Queene*' elle-même (*The icy fire*, op. cit. p. 135 et ss.). Sur le même sujet, on signale aussi l'essai de Lowell Gallagher, *Medusa's gaze. Casuistry and Conscience in the Renaissance*, [Stanford, California : Stanford University Press, 1991] qui approfondit notamment les liens entre Elisabeth I et sa représentation en tant que femme-Méduse, surtout pour ce qui concerne la littérature anglaise de la Renaissance.

<sup>387</sup> **Traduction:**

Comment s'appelle cette Amazone, dit Artegal? Et elle vit où? Et ce lieu est-il loin d'ici? Combien? Son nom, il dit, ils l'appellent Radigund, une princesse de remarquable pouvoir et encore plus grand orgueil, et reine des Amazones, très habile quant aux armes, et beaucoup de batailles, qu'elle a achevé avec beaucoup de succès, qui lui ont porté de la gloire, et l'ont rendue célèbre, beaucoup plus de ce qu'on aurait pu croire ni je l'aurait pu imaginer, et néanmoins prévoir.

<sup>388</sup> Voir *Méduse, l'éclat du Savoir. Les Images de Cartari et ses sources grecques*, p. 31 et suivants, en *L'exégèse de Méduse*, (chapitre I).

guerrière est autant plus légendaire lorsque son royaume est plus fortement perçu comme éperdu dans le temps et dans l'espace; ainsi le lieu liminaire où traditionnellement vivaient les Gorgones se superpose aux lieux les plus mystérieux d'Afrique, en causant l'interpolation entre les deux mythes.

Britomartis (la chevalière) défie donc la reine (sauvage) des Amazones, dont la beauté est cause de la dispute, comme dans le mythe de Méduse; toutefois il y a ici un ultérieur but à rejoindre, et c'est la conquête d'Artegall, le chevalier bien – aimé de Britomartis, qui reste complètement vaincu par la beauté de Radigund:

With that turn'd her head, as halse abashed,  
To hide the blush, which in her visage rose,  
**And through her eyes like sudden lightning flashed,**  
**Decking her cheeke with a vermilion rose:**  
But soone she did her countenance compose,  
And to her turning, thus began againe;  
This griefes deepe wound I would to thee disclose,  
Thereto compelled trough hart-mardring paine,  
But dread of shame my doubtfull lips doth still restraine<sup>389</sup>. (V. 6. 30)

L' Amazone exploite toutes les armes de séduction, qu'elle montre de maîtriser à la perfection, et surtout ses yeux luisants, d'abord cachés et après dardants (*And through her eyes like sudden lightning flashed*, v. 3), intensifient la douloureuse réticence de ses paroles (*But dread of shame my doubtfull lips doth still restraine*, v. 9).

C'est surtout pour récupérer la raison perdue d'Artegall que la chevalière Britomartis défie et tue l'Amazone, car la héroïne a déjà appris que son destin est celui de fonder une lignée royale avec le chevalier; elle connaît et pour cela elle vaincu avant de commencer le combat: d'ailleurs, elle est figure de la Chasteté, comme Artégall est figure de la Justice. Leur mariage, voulu par les Cieux, est destiné à donner un long avenir de prospérité à l'Angleterre.

Toutefois, en dépit de si haute allégorie, Britomartis ne montre pas une attitude très royale

---

<sup>389</sup> Traduction :

Et après cela, elle tournait sa tête, comme assez douteuse, pour cacher la rougeur, puisqu'elle rougit sur son visage, et à l'entour ses yeux, comme éclaircis par une lumière soudaine, dardèrent, en faisant sa joue d'un rose vermillon : mais elle, recouverte aussitôt sa contenance, et en se tournant, commençait à nouveau une autre fois ; Je désire te révéler ces soucis et la profonde blessure, qui me forcèrent envers la douleur, en plus de cela, mais je crains que la honte contrainst mes lèvres hésitantes au silence.

pendant le duel; elle et son ennemie sont en effet décrites comme des bêtes sauvages en train de se disputer une proie:

[...] ne spared not  
Their dainty parts, which nature had created  
So faire and tender, without staine or spot,  
For other vses, then they them translated;  
Which they now hackt & hewd, as if such vse they hated<sup>390</sup> (V. 7. 29, v. 5-9)

As when a Tygre and a Lionesse  
Are met at spoyling of some hungry pray,  
Both challenge it with equall greedinesse:  
But first the Tygre clawes thereon did lay;  
And therefore loth to loose her right away,  
Doth in defence thereof full stoutly stond:  
To which the Lion strongly doth gainsay,  
That she to hunt the beast first tooke in hond;  
And therefore ought it haue, where euer she it fond.<sup>391</sup> (V. 7. 30)

D'abord, l'auteur montre une certaine amertume en observant l'attitude sauvage et aussi peu féminine des deux guerrières, ainsi complètement absorbées par le combat qu'elle semblent n'avoir aucune conscience de la différence qui se passe entre elles et deux guerriers mâles. (V. 7. 29)

Après, il ne trouve d'autres moyens pour les décrire que de les transformer en une Tigre et une Lionne; intéressant aussi que le rôle de la Lionne, dont le visage et l'attitude sont souvent associés à Méduse<sup>392</sup>, soit réservé à Britomartis. C'est une bataille entre deux femmes médusantes, dangereuses l'une comme l'autre: la valeur de la héroïne est, au moins pour le moment, obscurci par sa féroce (*Both challenge it with equall greedinesse*, v. 3).

La bataille entre les deux fauves se prolonge jusqu'à la strophe 34, où Britomartis, bien que

<sup>390</sup> **Traduction:**

(sc. le combat) Ni il épargnait leurs parties délicieuses, qui la nature avait créés ainsi belles et délicates, sans tache ni imperfection, pour d'autres utilises, maintenant employées pour cela; qui maintenant sont férues et blessées, comme si un utilise semblable elles le dédaignaient, [...].

<sup>391</sup> **Traduction:**

Comme lorsqu'une Tigre et une Lionne se rencontrent au pillage d'une proie appétissante, les deux la disputent avec égale avidité: mais pour la première la Tigre déchire cela qu'on a été abattu; et donc elle, rétive à la libérer tout de suite, s'apprête à la défendre avec toutes ses forces: à ce point là, la Lionne se prépare à la contredire avec force, parce qu'elle pour la première s'était emparé de la proie pendant la chasse, et pour cela elle doit l'avoir, où elle l'avait trouvée.

<sup>392</sup> Voir *Méduse et la Terreur au visage de Lion*, p. 109 et suivants, notamment la note 251, p. 110, en *L'exégèse de Méduse*, (Chapitre I).

féruë, décolle sa défiante d'un seul coup d'épée:

Where being layd, the wrathfull Britonesse  
Stayd not, till she came to herselfe againe,  
But in revenge both of her loves distresse,  
And her late vile reproch, though vaunted vaine,  
And also of her wound, which fore did paine,  
**She with one stroke both head and helmet cleft.**  
Which dreadfull fight when all her warlike traine  
There present saw, each one of sence berest  
Fled fast into the towne, and her sole victor left<sup>393</sup>. (V. 7. 34)

Après que Britomartis a décollée son ennemie, elle même se montre comme dépourvue de son pouvoir ; Artegall, jusque là en position secondaire, devient maintenant protagoniste de la situation, car le pouvoir féminin sur la scène a été détruit (V. 7. 35-36).

En étant une image récurrente tout au long d'une œuvre très hétérogène, celle de Méduse est une figure qui confirmerait un rapport non pas résolu entre l'auteur et l'attraction sensuelle liée à la femme<sup>394</sup>. Grâce à la façon de décrire la femme à la manière de Pétrarque, toute focalisée sur le visage, même pas comme un entier, mais fragmenté en ses parties singulières (yeux, cheveux, bouche, peau, etc.), le pouvoir féminin est restreint, jusqu'au point d'être tolérable par l'écrivain.

En effet, Pégase peut exister seulement après la destruction du corps de sa mère, et devenir ainsi l'origine de la source Hippocrène.

Toutefois, les aventures de Britomartis elles-aussi, comme souligne bien Efterpi Mitsi<sup>395</sup>, attestent surtout de la réversibilité de l'oeil et de la relation entre vision, désir et transgression; Pallas et Méduse, traditionnellement opposées, se signalent dans la figure de la femme guerrière, les deux objet et agent du regard:

---

<sup>393</sup> **Traduction:**

Où elle était étendue, l'enragée anglaise ne resta point, jusqu'à ce qu'elle reprit ses esprits, mais pour venger soit sa souffrance d'amour, soit ses reproches malicieux, bien qu'elle l'admirait beaucoup, et en outre la blessure qu'elle lui avait infligé, qui lui donnait de la douleur, elle (Britomartis) avec un seul coup (d'épée) fendit la tête et le heaume ensemble. Quel atroce bataille elle avait préparé avec ses exercices de guerre maintenant on le voyait, sans un seul de ses coups d'escrime elle se retirait rapide dans la ville, en restant elle seule vainqueur.

<sup>394</sup> Pour une analyse des fonctions sémiotiques et didactiques de la peinture en *The Faerie Queene* de Spenser, voir Sarah Howe, «Pregnant Images of Life': Visual Art and Representation in Arcadia and *The Faerie Queene*». *The Cambridge Quarterly* 34.1 (2005), p. 33-53.

<sup>395</sup> Efterpi Mitsi, *Veiling Medusa: Arthur's Shield in The Fairy Queen*, cit.



**Like as Minerva**, being late returnd  
 From slaughter of the Giaunts conquered;  
 Where proud **Encelade**, whose wide nostrils burnd  
 With breathed flames, like to a furnace red,  
 Transfixed with the speare, downe tombled ded  
 From top of **Hemus**, by him heaped hye;  
 Hath loosd her helmet from her lofty hed,  
**And her Gorgonian shield** gins to vntye  
 From her left arme, to rest in glorious victorye.<sup>396</sup> (III. 9. 22)

En rappelant l'épisode de la défaite du géant Encelade (*Where proud Encelade/ [...]Transfixed with the speare, downe tombled ded/ From top of Hemus*, v. 3, 5 et 6), Spenser présente son héroïne comme une Minerve glorieuse, symbole de la raison qui vainc les excès des orgueilleux. Mais la partie irrationnelle de Pallas, comme dans la tradition ancienne, peut émerger et transformer l'apollinienne déesse de la connaissance en la dionysiaque Méduse; cette réaction, on l'a vu, est activée ici par la vue du prohibé (la torture d'Amoret) et par la rencontre avec un *autre* de soi que la héroïne n'aimerait pas de connaître (le duel avec la luxurieuse Radigund).

Incarner le rôle de Persée contre Radigund signifie pour Britomartis vaincre sa partie obscure grâce à la raison, s'en emparer en la dépassant, comme Minerve maîtrise définitivement Méduse en plaçant le *gorgoneion* sur son égide.

Mais la figure de Méduse peut se référer aussi à la fascination qui exerce l'oeuvre d'art; le doute de l'auteur quant à la capacité des images de narrer une histoire<sup>397</sup> s'exprime dans les trois *ékphrasis*<sup>398</sup> du poème, qui se placent toutes en lieux d'erreur et de danger, en fonctionnant comme des signes d'avertissement à cause de leur beauté: elles deviennent autant d'obstacles pour les quêtes de Guyon et de Britomartis, et attrapent le regard du héros avec leur beauté esthétique.

Parmi les amours de Neptune, narrés par les tapisseries du château de Busirane, Méduse est

<sup>396</sup> **Traduction:**

Comme une Minerve, qui revient tardive du massacre des Géants subjugués; pendant que le brave Encelade, dont brûlait l'ample narine ouverte avec ses ardentes flammes, comme d'un four rouge, transpercé par la lance, tomba dessous mort du sommet de Hemus, qu'il remplit aussitôt; elle a son heaume sur l'altère tête, et son bouclier gorgonéen elle commence à le délier de son bras gauche, pour rester glorieuse dans la victoire.

<sup>397</sup> Efterpi Mitsi, *Veiling Medusa: Arthur's Shield in The Fairy Queen*, cit.

<sup>398</sup> Les grilles d'ivoire décorées par les mythes de Jason et Médée dans le jardin des délices [the Bower of Bliss (II. 12.44-5)], les tapisseries où est peint le mythe de Vénus et Adonis au Château Joyeux [Castle Joyeous (III. 1. 34-9)] et les tapisseries qu'illustrent les amours des dieux au palais de Busirane (III. 11. 28-46).

rappelée de façon directe et avec elle, la naissance de Pégase aussi :

And like a winged horse he tooke his flight,  
To snaky-locke Medusa to repayre,  
On whom he got faire Pegasus, that flitteth in the ayre.<sup>399</sup> (III. 11. 42, v. 7-9)

Cette variante du mythe, qui veut Neptune transformé en cheval, est intéressante surtout parce qu'elle lie de quelque façon l'aspect de Pégase à celui de son père, en dépit de toute source traditionnelle; en outre Spenser imagine la transformation de Méduse comme précédente à ses amours avec le dieu de la mer: elle est déjà la créature monstrueuse aux cheveux-serpents, et c'est logique, car son essence de force obscure doit être innée et non dérivée de Minerve, dont elle est le côté irrationnel.

Voici que, dans l'oeuvre d'art, le pouvoir de Méduse se redouble, car ses sens cachés et sublimés par les caractères des personnages qui l'incarnent sont ici portés à la conscience grâce à l'expérience visuelle: le spectateur déclaré de cette oeuvre est en effet Britomartis, qui s'attarde inexplicablement à la contemplation des amours des dieux, lorsque son but est celui de sauver Amoret. Elle oublie l'urgence de la mission, toute prise de l'enchantement des images, vraies Méduses pour celui qui observe.

### ***L'art, l'amour, la mauvaieseté. La Méduse de Giambattista Marino***

Les premiers vers dédiés à Méduse apparaissent, assez significativement, dans la *Galeria* (1619), première partie de la section *Le Pitture*, qui a pour titre *Le Favole*; cette dernière est composée par onze brefs pièces en vers qui sont dédiés à la description et à l'éloge de autant de tableau créés par huit peintres italiens particulièrement aimé par Marino.

Réalisation poétique du principe de *l'ut pictura poësis*, cet oeuvre souligne la portée intellectuelle du peintre, dont le travail est estimé pareil ou parfois supérieur à celui du poète; les vers élogieux sont destinés à oeuvres réelles mais aussi à des pures chimères de l'auteur, dont l'imagination *peint* des vrais tableaux poétiques.

Les deux poèmes dédiés à Méduse décrivent des oeuvres réelles, l'une de Giovanni Lanfranco,

---

<sup>399</sup> **Traduction :**

Et comme un cheval ailé il prit son vol, pour visiter Méduse aux cheveux-serpents, de laquelle il eut le resplendissant Pégase qui, ainsi léger, prit son vol dans l'aire.

l'autre du Caravage. La première illustre une décollation de Méduse, dont le sang engendre Pégase:

***Perseo, che uccide Medusa:  
di Giovanni Lanfranco.***

Tronca di Giove il figlio  
A la figlia di Forco\* il capo orrendo,  
Dove l'istesse vipere serpendo  
Dinanzi **al fiero ciglio**  
Fuggon per non vestir marmoree spoglie,  
**Ma** dal sangue, che scioglie  
Fuor del busto svenato,  
Sorge destriero alato.  
**Scrivi** ne l'opra tua saggio Pittore,  
Da seme di virtù germoglia onore.<sup>400</sup>

Intéressants les deux périphrases aux vers 1-2 (voir aussi la structure à chiasme : *di Giove il figlio/A la figlia di Forco*) qui opposent la généalogie des dieux célestes (le fils de Jupiter) à celle des dieux infères (la fille de Phorcys); la difformité (*il capo orrendo*, v. 2) de Méduse est soulignée par la réaction des ses cheveux-serpents, qui s'enfuient pour ne pas devenir de marbre en rencontrant le terrible regard de Gôrgo (*l'istesse vipere serpendo/Dinanzi al fiero ciglio/Fuggon per non vestir marmoree spoglie*,<sup>401</sup> v. 3-5).

Le balancement à la monstruosité, et donc le retour à la belle forme céleste, est souligné par la conjonction adversative 'Ma' (v. 6) qui introduit la naissance de Pégase, la *fleur du mal*: «**Ma** dal sangue/.../Sorge destriero alato (v. 6 et 8)».

Ainsi le sage peintre (*saggio Pittore*, v. 9), en utilisant une seule scène, a condensé le maximum de sens, comme le poète (*Scrivi ne l'opra tua*, v. 9), qui ouvre le sens de l'image dans la glose finale: «Da seme di virtù germoglia onore (v.10)»

Le seconde poème décrit le célèbre bouclier de Caravage<sup>402</sup>, maintenant à la Galerie des Uffizi,

<sup>400</sup> Giambattista Marino, *La Galeria*, a cura di Marzio Pieri, Padova: Liviana, 1979.

**Traduction:**

*Persée qui tue Méduse: de Giovanni Lanfranco.*

Coupe le fils de Jupiter à la fille de Phorcys l'horrible tête, où les vipères elles-mêmes en serpentant s'enfuient, devant le cil féroce pour ne pas revêtir des restes de marbre. Mais du sang, qui écoule dehors du buste ruiné, jaillit le destrier ailé. Écris dans ton œuvre sage Peintre, de la semence de la vertu germe l'honneur.

<sup>401</sup> Pour cette variante du mythe voir Lucain, *Pharsale*, IX v. 652-653.

<sup>402</sup> Caravage, *Tête de Méduse*, 1595-1598, Galleria degli Uffizi : Firenze.

qui est sans doute l'image moderne par excellence du *gorgoneion* ancien:



***La testa di Medusa in una rotella:  
di Michelagnolo da Caravaggio:  
nella Galleria del G.D. di Toscana***

Hor quai nemici sian, 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 à i crini?  
Ma che? Poco fra l'armi  
A voi fia d'uopo il formidabil mostro,  
Che la **vera Medusa** è il valor vostro.<sup>403</sup>

Bien que évoquée deux fois, comme Gôrgo (voir la structure du vers 4, toute joué sur la redondance: *Quel* [adj. démonstratif] **fier** *Gorgone*, e crudo, où *fier* et *crudo* sont ici synonymes) et comme Méduse (mais avec l'écart de l'adjectif *vera*, afin de souligner le passage de la fable à la réalité), l'objet de ce poème n'est pourtant pas le monstre peint sur le bouclier: la grandeur artistique de Caravaggio (*Poco fra l'armi/A voi fia d'uopo il formidabil mostro,/ Che la vera Medusa è il valor vostro*, v. 8-10) est la vraie Méduse.

Emblème de l'art elle-même – qui, si elle est vraiment excellente, pétrifie – cette Méduse représente peut-être la plus parfaite expression figurée moderne de la Gorgone ovidienne<sup>404</sup>, dont l'ancienne beauté est encore visible dans les traits réguliers du visage; fidèle à la tradition, elle est ni femme ni homme, mais ce qui est vraiment effrayant est la chevelure de serpents (*fanno orribilmente/ Volumi viperini/ Squallida pompa, e spaventosa à i crini*, v. 5-7): les yeux, bien que bouleversés, sont absolument humains.

Essentiellement en tant que icône de l'art, dans la *Galleria* Méduse limite son sens à son

<sup>403</sup> Traduction:

*La tête de Méduse dans une roulette : de Michel-Ange da Caravage : dans la Galerie du G. D. de Toscane.*

Or quels ennemis peuvent-ils y être qui ne deviennent pas aussitôt des froids marbres en regardant, Monsieur, dans votre bouclier ce fier Gorgone, et cruel, où font horriblement des volumes vipérins horrible magnificence, et épouvantable aux crins? Mais quoi? Peu parmi les armes pourrait-vous servir le monstre incroyable, car la vraie Méduse c'est votre valeur.

<sup>404</sup> Ovide, *Métamorphoses*, IV v. 794-797.

évidence visuelle, là où elle sert surtout à montrer l'habileté technique et la hauteur intellectuelle du peintre; mais Marino se réserve d'utiliser la symbolique méduséenne dans son oeuvre majeure, l'*Adone*, où on retrouve le *gorgoneion* comme masque de la résistance aux séductions amoureuses mais aussi comme véritable visage d'Amour, démasqué et expliqué par Venus, subjuguée à son tour par les dards de son fils.

- **Méduse et les souffrances d'amour dans l'*Adone***

Bien que entièrement dédiée aux amours de Venus et Adonis, l'*Adone* s'ouvre et se clôt sur l'essence négative, ou douloureuse, de l'action d'amour.

Amour se venge de sa mère, parce qu'elle l'a puni: elle mérite ainsi les souffrances de ses dards et c'est pas tout car, pour s'assurer de la souffrance de la déesse, il la condamne à aimer un mortel, le jeune Adonis.

La mort tragique du jeune mortel est évoquée et anticipée à plusieurs reprises, bien avant la conclusion du poème, et cela vise à tracer des ombres sur la joie de la déesse et de son bien-aimé.<sup>405</sup>

Le cadre est donc celui de la souffrance d'Amour, terroir idéale pour les épiphanies de Méduse, qui se montre d'abord au chant III (*Innamoramento*), là où Venus, en accusant sur soi les signes de la souffrance d'amour, se plaint de son mauvais destin avec son fils. Elle ne comprend pas pourquoi certaines divinités sont épargnés par les dards de Cupide, et cela bien

---

<sup>405</sup> Pour en donner seulement un exemple, on cite l'octave 133 du Chant VI où Adonis et Venus sont ensemble dans le jardin du Plaisir, et rien devrait rappeler la mort:  
[Giambattista Marino, *Adone*, in *Tutte le opere di G. B. Marino*, a cura di Giovanni Pozzi, Milano: Adelphi, 1988.]

***Ancor non eri, o bell'Adone, estinto,  
ancor non eri in novo fior cangiato.***

Chi diria che di sangue, oimé! Dipinto  
dei di testesso in breve ornare il prato?

**Presago già**, benché confuso e vinto  
d'un tanto onor che gli destina il fato,  
ciascun compagno tuo t'onora e cede,  
t'ingemman tutti il pavimento al piede. (VI. 133)

**Traduction:** N'était tu pas encore, ô beau Adonis, éteint, encore n'était tu pas en nouvelle fleur changé.  
Qui aurait dit, hélas ! que de sang peint par toi-même, tu aurais bientôt orné le pré?

Prévoyant déjà, bien que confondu et vaincu d'un si grand honneur qui lui destine la sort, chacun de tes copains t'honore et cède, tous t'ornent de pierres précieuses le sol au pied. (VI. 133)

qu'elles ne soient pas tellement redoutables.

Parmi ces divinités, la première est Minerve, armée de son pire *regard*:  
dimmi ond'avien, che sol, pur come spenta  
abbi la face e la faretra vota,  
contro Minerva è la tua man sì lenta,  
che non l'arda già mai né la percota?  
che sol fra tanti un cor piaghe non senta,  
che gli sia la tua fiamma intutto ignota,  
soffrir non posso; o le facelle e i dardi  
depon per tutti, o lei ferisci ed ardi. – (III. 35)

Ed egli: – Oimé! Costei di *sì tremendo*  
*sembiante arma la fronte* e *sì severo*,  
che qualor per ferirla io l'arco tendo  
temo l'aspetto suo *virile e fiero*.  
Poi del grand'elmo ador ador *scotendo*  
*il minaccioso ed orrido cimiero,*  
*di sì fatto terror suole ingombrarmi,*  
ch'ala stupida man fa cader l'armi. –<sup>406</sup> (III. 36)

L'aspect de la déesse, son visage surtout, rappelle *legorgoneion* en toutes ses attitudes : d'abord le courroux des traits (voir le choix du verbe *armer* (*arma*) pour souligner l'attitude guerrière du visage : «*sì tremendo/sembiante arma la fronte e sì severo (v. 1-2)*», et aussi le parallélisme *sì tremendo/sì severo*, qui emphatise la transformation des traits); après la masculinité de la déesse, dont l'ambiguïté mâle/femelle de Méduse : « l'aspetto suo virile e fiero ». Enfin, et surtout, la scène où Minerve suscite la terreur en Cupide en secouant le cimier, action qui vise à rappeler une crinière – ou le mouvement des serpents de la tête de Gôrgo – typique des guerriers anciens, lorsqu'ils voulaient terrifier les ennemis: « del grand'elmo ador ador *scotendo/il minaccioso ed orrido cimiero*,/di sì fatto terror suole ingombrarmi (v. 6-8) ».

Vénus, toutefois, n'est pas persuadée des arguments de son fils, car il a osé de frapper une

---

<sup>406</sup> Giambattista Marino, *Adone*, in *Tutte le opere di G. B. Marino*, a cura di Giovanni Pozzi, Milano: Adelphi, 1988.

**Traduction:**

Dis-moi comment arrive-t-il, que seulement, comme si tu avait le flambeau éteint et le carquois vide, contre Minerve est ta main si lente, qui jamais elle ne brûle, ni elle n'est frappée ? Qu'un seul parmi maints de cœurs ne souffre pas des blessures, qu'il lui soit ta flamme complètement inconnue, je ne le peut pas supporter ; ou les flèches et les dards abandonne-toi pour tous, ou elle blesse-la et brûle-la. (III. 35)

Et il dit: - Hélas! Celle-ci de si terrible expression elle arme son visage, et si sévère que, lorsque pour la blesser je tend l'arc, je crains son aspect virile et fier. Après du grand heaume de plus en plus en secouant le menaçant et horrible cimier, de si grande terreur elle a l'habitude de m'inspirer, qu'à la stupide main elle fait tomber les armes. (III. 36)

divinité effrayante comme Mars, bien que celui-ci montre souvent un courroux hostile pareil ou pire que celui de Minerve (III. 37). Mais Amour ajoute que, non seulement Mars lui est parfois favorable, à différence de Minerve, mais aussi que celle-ci l'a menacé avec son terrible *gorgoneion*:

Talor ch'osai d'avicinarmi alquanto,  
giurò, per quel signor che regge il mondo,  
o con l'asta o col piè rotto ed infranto  
precipitarmi al'erebo profondo.  
***D'angui chiomato ha poi nel petto***, ahi quanto  
***squallido in vista! un teschio e furibondo***,  
***del cui ciglio uscir suol tanto spavento***,  
***che 'n mirarlo agghiacciar tutto mi sento***<sup>407</sup>. – (III. 38)

La menace de mort et la modalité du meurtre (*con l'asta o col piè rotto e infranto/ precipitarmi al'erebo profondo*, v. 3-4) rappelle l'épisode du combat de la déesse et du géant Encelade, cité par Spenser (*Faerie Queene*, III. 9. 22): la menace de punition de l'orgueil suprême, ici la prétention de soumettre la déesse de la connaissance, s'intensifie avec l'image visuelle du crâne de Gôrgo<sup>408</sup>. Les vers 4-8 décrivent la terreur qui s'empare même d'un dieu, lorsque il ose regarder l'égide de Minerve; le verbe *agghiacciar*, littéralement 'se transformer en glace', est assez intense pour évoquer la pétrification (impossible, lorsqu'il s'agit d'un dieu) par la froideur du regard (*del cui ciglio uscir suol tanto spavento* (v. 7): ici Méduse est l'image de la terreur).

Si Amour n'ose même pas de prononcer le nom de la Gorgone, sa mère, encore plutôt sceptique, le rappelle deux fois, quasi à montrer un certain mépris pour le pouvoir de cette créature et surtout pour la déesse que son fils croit invincible:

– Odi (dic'ella) odi ***sagace scusa***.  
Sì certo sì. Dunque ***paventi e tremi***  
nel sen di Palla a ***risguardar Medusa***,  
e pur di Giove il folgore non temi?

---

<sup>407</sup> **Traduction:**

Si parfois j'osai m'approcher un peu, elle jura, pour le Seigneur qui gouverne le monde, ou avec l'épieu ou avec le pied, féru et battu, de me précipiter aux Enfers profonds. Elle a en outre sur la poitrine, hélas! qu'il est tellement

épouvantable à voir! Un crâne et furieux, dont le cil cause habituellement tant d'épouvante, qu'en le regardant je me sent tout glacer. (III. 38)

<sup>408</sup> À ce propos, voir *La femme – Basilic et Méduse ou l'invincible courage. Les interprétations allégoriques de l'abbé Picinelli*, p. 114 et suivantes; *La Méduse du peintre*, p. 121 et suivantes (Chapitre I. *L'exégèse de Méduse*).

Ma dimmi or perché 'l cor d'alcuna Musa  
non mai del foco tuo riceve i semi?  
Queste **sguardo** non han **rigido e crudo**,  
né del **Gorgone il mostruoso scudo**<sup>409</sup>. – (III. 39)

La redondance à propos de la terreur du regard de Méduse (*paventi e tremi/ nel sen di Palla a risguardar Medusa*, v. 2-3; *Queste sguardo non han rigido e crudo, né del Gorgone il mostruoso scudo*, v. 7-8: remarquable l'itération synonymique 'rigido e crudo' qui souligne l'aspect effrayant du regard de la Gorgone), qui a été objet détaillé de l'octave précédente, cause un effet écho grâce auquel le poète profite plus longuement de l'atmosphère négative créé par l'épiphanie de Méduse.

Mais Méduse n'est pas seulement le *gorgoneion* pour Marino, car il rappelle bien qu'elle est strictement liée à un type d'amour négatif qui correspond bien à l'image qu'il en veut donner dans son oeuvre. Son dieu Amour lui aussi (Canto VI, *Il giardino dei piaceri*) révèle une nature mauvaise qui rappelle celle de Busirane dans le masque de Cupide de Spenser (*Faerie Queene* III. 12):

La spada a Marte e la saetta a Giove  
toglie di mano e sì l'aventa e vibra.  
Repentino e furtivo assalti move,  
né con scarse misure i colpi libra.  
Fa piaghe inevitabili e là dove  
passa, **attosca gli spirti in ogni fibra**<sup>410</sup>. (VI 166, v. 1-6)

Par ses dards, pires de ceux de Mars et de Jupiter, il frappe soudain les coeurs et empoisonne les esprits;

Consigliar disleal, guida fallace,  
chiunque il segue di tradir si vanta.  
**Astuto uccellator, mago sagace,**  
i sensi alletta e gl'intelletti incanta.  
Indiscreto furor, tarlo mordace,

---

<sup>409</sup> **Traduction:**

- Tiens! (elle dit) Quelle astucieuse excuse! Oui, bien sûr que oui. As-tu donc peur et trembles-tu si sur la poitrine de Pallas tu regardes Méduse, et pourtant tu ne crains pas la foudre de Jupiter? Mais dis-moi alors pourquoi le cœur d'aucune Muse jamais de ton feu reçoit les graines? Celles-ci n'ont pas de regard rigide et cruel, ni de Gorgone le monstrueux bouclier. (III. 39)

<sup>410</sup> **Traduction:**

L'épée à Mars et la foudre à Jupiter il soustrait et ainsi la jette et la vibre. Soudain et furtif il monte à l'assaut, ni il déclenche ses coups à demi-mesures. Il blesse inévitablement et là où il passe, il empoisonne les esprits en toutes leurs fibres. (VI. 166, 1-6)



rode la mente e la ragion ne schianta.

Passion violenta, impeto cieco,

tosto si sazia e 'l pentimento ha seco<sup>411</sup>. (VI 168)

ses conseils son traîtres, il chasse, mais comme celui qui est astucieux et non ouvertement, mais avec des pièges (*Astuto uccellator*, v. 3); il est magicien, avec ses enchantements confonde les esprits (*mago sagace, / i sensi alletta e gl'intelletti incanta*, v. 3-4). Il détruit la raison (*la ragion ne schianta*, v. 6) et sa passion aveugle (*impeto cieco*, v. 7) brûle soudaine et après il y a l'amertume du regret: «impeto cieco,/ tosto si sazia e 'l pentimento ha seco (v. 7-8)».

Mais, cette fois, Méduse n'oppose pas son visage terrible aux enchantements d'Amour, puisque ils ne sont plus désormais deux forces contraires. En effet, ce dernier prend parfois les traits de la femme cruelle, Meridienne – Méduse, qui trouve son maximum plaisir à infliger la souffrance mortelle:

questi toglie la vita e par che rida,  
ferisce a morte e per pietà ne langue;

in gioconda prigion, di vita incerto

tiene altrui preso e mostra l'uscio aperto<sup>412</sup>. (169, v. 4-8)

D'ici le passage au monstre est bref, et c'est ce qui advient à l'octave 170:

**Non ebbe il secol mai moderno o prisco  
mostro di lui più sozzo o più difforme,**

ma perch'altri non fugga il laccio e 'l visco,  
non si mostra giamai nele sue forme;

**Medusa al'occhio, al guardo è basilisco.**

nel morso ala tarantola è conforme;

ha rostro d'avoltoio orrido e schifo,

man di nibbio, unghia d'orso e piè di grifo. (170)

E così lascia in disusata guisa

**senza il corpo toccar, l'anima uccisa**<sup>413</sup>. (171, v. 7-8)

---

<sup>411</sup> **Traduction:**

Mauvais conseiller, trompeuse guide, quiconque te suit se vante de tromper. Oiseleur astucieux, magicien sagace, il allache les sens et il enchante les intellects. Fureur indiscrete, ver mordant, il ronge l'esprit et il en abat la raison. Passion violente, accès aveugle, il se rassasie bientôt et il porte avec soi le regret. (VI. 168)

<sup>412</sup> **Traduction:**

celui-ci ôte la vie et il semble en rire, il blesse mortellement et il en languit pour pitié ; en joyeuse prison, de vie incertaine il tient autrui prisonnier, et il montre la porte ouverte. (VI. 169, 4-8)

<sup>413</sup> **Traduction:**

Le siècle jamais, qu'il soit moderne ou ancien, il a eu un monstre tellement sordide ou difforme, mais afin qu'autrui n'enfuit pas la piège où le gui, jamais il se montre dans sa vraie forme ; Méduse à l'œil, au regard il est le basilic, il ressemble à la tarentule quant à la morsure ; il a le bec du vautour, horrible et dégoûtant, les mains de milan, les ongles d'ours et les pieds de griffon. (VI. 170)

Une sorte d'étrange bête monstrueuse décrit enfin la vérité d'Amour, une Méduse redoublée par son pire côté animal, le basilic (remarquable la structure à chiasme qui souligne le même concept: *Medusa al'occhio, al guardo è basilisco*, v. 5). Ainsi, le corps reste dépourvu d'âme, comme une statue: «E così lascia in disusata guisa/ senza il corpo toccar, l'anima uccisa».

On retrouve encore une fois Méduse au Chant XII (La fuga), où elle est évoquée avec les magiciennes Médée et Circé, en tant que masque de la Jalousie:

spaventevol **Medusa**, empia **Medea**,  
che **'l senso impetri** e la ragione incanti,  
**Circe** malvagia, **iniqua maga e rea**,  
possente in belve a trasformar gli amanti,  
qual più mai dal'abisso uscir potea  
infelice cagion de' nostri pianti?  
Cruda ministra di cordogli e pene,  
propizia al male ed aversaria al bene<sup>414</sup> **(2)**

Force mauvaise qui détruit la raison, la Jalousie intervient pour séparer Venus et Adonis, avant de la mort de celui-ci, pour gâter une union trop heureuse. Ici le premier aspect de la Jalousie est celui de Méduse (*spaventevol Medusa /.../che 'l senso impetri*, v. 1-2), mais en tant que magicienne, car c'est l'aspect de séduction qui prévaut, bien qu'elle reste 'spaventevole'.

Mieux comme Circé que comme Médée, puisque Circé, en étant notamment liée au côté animal de la passion amoureuse (*possente in belve a trasformar gli amanti*, v. 4), est à son tour figure de Méduse en plusieurs contextes, cette Jalousie est l'enchanteuse qui produit la première et a plus significative inversion de signe dans les événements narrés, jusque là positifs.

C'est le rôle principal de la Gorgone, celui d'introduire une séquence négative grâce tout simplement à son évocation.

Depuis ce changement, en effet, la narration suit un parcours assez tortueux qui conduit essentiellement à la mort d'Adonis, même si les chants XV (*Il Ritorno*) et XVI (*La Corona*) signent une pause positive, mais le chant XVII (*La Dipartita*) anticipe déjà le thème de la

---

Et ainsi il laisse, de façon insolite, sans le corps toucher, l'âme tuée. (VI. 171, 7-8)

<sup>414</sup> **Traduction:**

effrayante Méduse, impie Médée, qui pétrifie le sens et enchante la raison, Circé mauvaise, inique et méchante magicienne, puissante à transformer les amants en fauves, du quel horrible abîme a-t-il pu sortir si malheureuse cause de nos pleurs ? Cruelle ministre de douleurs et de peines, propice au mal et adverse au bien (2).

chasse fatale qui correspond au noeud dramatique de l'oeuvre.

La Gorgone y est évoquée trois fois encore (XIII. 236; XIV. 237; XX. 188), mais de façon tout simplement descriptive.

Donc Minerve, qui effraye Amour en lui montrant le miroir véritable de son essence – le *gorgoneion* sur sa poitrine – , les Muses, dont les doctes conversations sont objet du plus haut respect, et Diane, trop distraite par ses occupations pour s'arrêter et s'offrir ainsi comme proie des dards venimeux, sont les exemples positifs de ceux qui se sauvent du destin de souffrance réservé même aux amoureux les plus heureux.

Dans un poème dont le noeud apparent est l'amour et l'*innamoramento*, ce sont la douleur et l'amère désillusion qui émergent enfin : le visage de Méduse est ici l'image du gêne caché, qui gâte avec sa présence l'heureuse illusion que l'amour entre Vénus et Adonis puisse résister aux coups du destin et, surtout, à la mort.

### ***La Méduse-diable de Milton. Épiphanies de Gôrgo dans le Paradise Lost***

*Con l'unghie si fendea ciascuna il petto;  
battiensì a palme e gridavan sì alto,  
ch'i' mi strinsi al poeta per sospetto.*

*"Vegna Medusa: sì 'l farem di smalto",  
dicevan tutte riguardando in giuso;  
"mal non vengiammo in Tesèo l'assalto".*

Dante Alighieri, *Commedia, Inferno IX*, 49-54<sup>415</sup>

Dans le *Paradise Lost* le contexte infernal de l'épiphanie de Méduse (cette fois effective, et non seulement préconisée, comme dans la *Comédie* de Dante Alighieri), où la nature elle-même du lieu suggère le froid de l'hiver méduséen – glacé-brûlant – , introduit une composante de 'tragédie psychologique' que, pour l'argument traité, n'était pas adéquate au voyage –

<sup>415</sup> **Dante Alighieri, *La Divine Comédie*. Traduction de Antoin de Rivarol :**

Elles fendaient leur sein de leurs griffes pointues,  
se frappant de leurs mains avec des cris perçants  
qui me firent coller de peur à mon poète.  
« Apportez la Méduse ! On le laissera raide !  
criaient-elles ensemble, en regardant vers nous.  
Ne faisons plus l'erreur qui servit à Thésée ! »

douloureux, mais béni – du poète pèlerin et de sa guide:<sup>416</sup>

Thaws not, but gathers heap, **and ruin seems** 590  
Of ancient pile; **all else deep snow and ice,**  
A gulf profound as that Serbonian bog  
Betwixt Damietta and Mount Casius old,  
Where armies whole have sunk: the parching air  
Burns froze, and cold performs th' effect of fire. 595  
**Thither, by harpy-footed Furies haled,**  
At certain revolutions all the damned  
Are brought<sup>417</sup>; (II. 590-598)

La souffrance des anges déchus se déroule sur un plain divin de punition où, différemment du cas de la *Comédie*, évoquée parfois par le choix des mots, la misère de la condition des damnés est la seule réalité; dans les Enfers de Milton il n'y a aucun guide bienveillant et tout espoir est perdu.

La nature du lieu évoque le paysage stérile et en ruine des lieux de la Gorgone (*gathers heap, and ruin seems/ Of ancient pile; all else deep snow and ice,/A gulf profound*, v. 590-592) ; ici l'intensité du froid brûle comme le feu (*the parching air/ Burns froze, and cold performs th' effect of fire*, v. 594-595). Les vers 596-598 introduisent en outre l'action des Furies aux pieds d'Harpie (*harpy-footed Furies haled*, v. 596), les bourreaux qui anticipent l'épiphanie de la Gorgone, comme dans la *Comédie*. La notation des pieds est à souligner, parce que le geste d'enlever avec violence et porter avec soi est typique des monstres aux pieds doués de griffes, comme ceux des rapaces ; toutefois, elles sont ici très bien placées car leur symbolique fondamentale se réfère à la punition réservée aux traîtres meurtriers de *coloro che si fidano*<sup>418</sup>, dans le cas spécifique les anges envers leur Dieu et père.

<sup>416</sup> Pour ce qui concerne les liens entre la *Commedia* de Dante Alighieri et le *Paradise Lost* de John Milton, voir George Butler, «Giants and Fallen Angels in Dante and Milton: the "Commedia" and the Gigantomachy in "Paradise Lost"», *Modern Philology*, vol. 95, n° 3, 1998, p. 352-363.

<sup>417</sup> John Milton, *Paradise Lost*, edited by John Broadbent, Cambridge : University Press, 1972.

**Traduction de François-René de Chateaubriand :**

Au delà du Léthé, un continent gelé s'étend sombre et sauvage, battu de tempêtes perpétuelles, d'ouragans, de grêle affreuse qui ne fond point sur la terre ferme, mais s'entasse en monceaux et ressemble aux ruines d'un ancien édifice. Partout ailleurs, neige épaisse et glace ; abîme profond semblable au marais Serbonian, entre Damiette et le vieux mont Casius, où des armées entières ont été englouties. L'air desséchant brûle glacé, et le froid accomplit les effets du feu. Là, traînés à de certaines époques par les furies aux pieds de harpie, tous les anges damnés sont conduits : ils ressentent tour à tour l'amer changement des cruels extrêmes, extrêmes devenus plus cruels par le changement.

<sup>418</sup> 'Ceux qui ont de la confiance' : ces mots se réfèrent aux victimes des damnés de Caina, une des pires zones des Enfers dans la *Comédie* de Dante Alighieri, réservée aux traîtres des parents et des amis : le péché est jugé notamment grave à cause de la trahison de la confiance des victimes. Remarquable aussi que ces damnés sont enfoncés dans la glace produite par les vents des ailes de Lucifer.

Lorsque les anges déchus espèrent de trouver du soulagement dans les eaux du Léthé, là le Destin s'oppose à nouveau en déchainant un autre monstre infernal qui, obéissant à la volonté divine, leur empêche de rejoindre le fleuve:

But Fate withstands, and, to oppose th' attempt, 610  
**Medusa with Gorgonian terror guards**  
**The ford**, and of itself the water flies  
All taste of living wight, as once it fled  
The lip of Tantalus. Thus roving on  
In confused march forlorn, th' adventurous bands, 615  
With shuddering horror pale, and eyes aghast.  
**Viewed first** their lamentable lot, and found  
No rest<sup>419</sup>. (II. 610 - 618)

Ce dernier bourreau infernal, agent du Destin lui-même (*But Fate withstands, and, to oppose th' attempt*, v. 610), 'ouvre les yeux' aux anges rebelles sur l'horreur de leur situation présente: la pétrification qui s'explicite dans la pâleur des visages et dans leurs yeux hagards (*With shuddering horror pale, and eyes aghast*, v. 616) est causée par la vue de l'horrible vérité (***Viewed first*** their lamentable lot and found/ *No rest*, v. 616-617). La nature elle-même de cette punition – souffrir la soif en présence d'un apparent remède – est en outre une préfiguration de leur châtement future (livre X, v. 545 et suivants).

Intéressant aussi le contraste entre la punition infernale présente (car Méduse est ici un véritable diable au regard terrifiant : *Medusa with Gorgonian terror guards/ The ford*, v. 611-612) et le passé mythique où l'expression *as once it fled* (v. 13) colloque la légende de Tantale (v. 13-14).

La nature du lieu ne fait que confirmer la haine de Dieu envers les diables, en étant la réalisation matérielle de la sentence de condamne divine :

Through many a dark and dreary vale  
They passed, and many a region dolorous,  
*O'er many a frozen, many a fiery alp,* 620  
Rocks, caves, lakes, fens, bogs, dens, and shades of death—  
**A universe of death, which God by curse**

<sup>419</sup> Traduction :

Ils désirent et s'efforcent d'atteindre, lorsqu'ils passent, l'eau tentatrice : ils voudraient, par une seule goutte, perdre dans un doux oubli leurs souffrances et leurs malheurs, le tout en un moment et si près du bord ! Mais le destin les en écarte, et pour s'opposer à leur entreprise, Méduse, avec la terreur d'une gorgone, garde le gué : l'eau se dérobe d'elle-même au palais de toute créature vivante, comme elle fuyait la lèvre de Tantale. Ainsi errantes dans leur marche confuse et abandonnée, les Bandes aventureuses, pâles et frissonnant d'horreur, les yeux hagards, voient pour la première fois leur lamentable lot, et ne trouvent point de repos.

### **Created evil, for evil only good<sup>420</sup>; (II 618-623)**

Le lieu sombre (*a dark and dreary vale*, v. 618 ; *shades of death* v. 621 ), le contraste de glacé/ brûlant (*many a frozen*, *many a fiery* alp, v. 620 : l'anaphore de l'adjectif *many* souligne la coprésence des contraires) et l'énumération au vers 621, qui alterne les éléments de roche (*Rocks, caves [...] dens*) et d'eau (*lakes, fens, bogs*) évoque toute la symbolique de la nature liminaire des lieux de Méduse ; en étant le contexte fortement connoté sur le plan spirituel de péché et de faute, cette nature hostile naît de la parole maudissant du Créateur, apte et vouée au Mal (*which God by curse/ Created evil*, v. 622-623).

Après, le poète parle des monstres à la laideur inimaginable qui vivent cet espace mortifère : puisque il n'y a pas des exemples assez monstrueux pour les décrire, il se sert des pires créatures mythologiques, ceux à la chevelure où à la nature de serpents (*Gorgons, and Hydras, and Chimeras dire*, v. 628) :

Where **all life dies, death lives**, and Nature breeds,  
Perverse, *all monstrous, all prodigious things*, 625  
*Abominable, inutterable, and worse*  
Than fables yet have feigned or fear conceived,  
**Gorgons, and Hydras, and Chimeras dire**<sup>421</sup>. (II. 624-628)

Les créatures rappelées au vers 628 sont le sommet du climax qui commence au vers 625, introduit à son tour par la vision d'une Nature tordue (*and Nature breeds,/ Perverse*, v. 623-624), expression de la mort qui engendre, là où la vie meurt (Where all life dies, death lives, v. 624 : la figure étymologique à la structure de chiasme emphatise la perversion de l'ordre naturel des choses).

Après, on retrouve la Gorgone seulement au livre X, où l'apparente victoire de Satan et de ces diables pousse la Faute et la Mort à s'enorgueillir tellement qu'elles projettent de sortir de l'Enfer et de rejoindre le monde des hommes. C'est ici que, pour la première fois, la Mort prend ouvertement le masque de Gôrgo (*his look/ und with Gorgonian rigor*, v. 296) pour

---

<sup>420</sup> **Traduction** : elles traversent maintes vallées sombres et désertes, maintes régions douloureuses, par dessus maintes alpes de glace et maintes alpes de feu : rocs, grottes, lacs, mares, gouffres, antres et ombres de mort, univers de mort, que Dieu dans sa malédiction créa mauvais, bon pour le mal seulement.

<sup>421</sup> **Traduction** : univers où toute vie meurt, ou toute mort vit, où la nature perverse engendre des choses monstrueuses, des choses prodigieuses, abominables, inexprimables, pires que ce que la fable inventa ou la frayeur conçut : gorgones et hydres et chimères effroyables.

pétrifier non pas de créatures vivantes, mais un amas de terre :

The aggregated Soyle

**Death with his Mace petrific, cold and dry,**  
As with a Trident smote, and fix't as firm 295  
As Delos floating once; **the rest his look**  
**Bound with Gorgonian rigor not to move,**  
And with Asphaltic slime<sup>422</sup>; **(X, 293-298)**

L'amas de terre (*The aggregated Soyle*, v. 293) sert pour la construction d'un pont immense, que la Mort et la Faute veulent utiliser pour sortir de l'abîme infernal; remarquable la duplication du pouvoir pétrifiant, d'abord avec la massue froide et sèche (*Death with his Mace petrific, cold and dry*, v. 294) et après avec le regard de Méduse (*look/ [...] with Gorgonian rigor*).

- *La Gorgone, mère des serpents. Échos du mythe ancien dans la métamorphose de Satan en serpent (Paradise Lost, X 511-560)*

La dernière (et définitive) transformation de Satan et de ses diables mérite une notation spéciale, car elle est entièrement construite sur l'image du serpent: deux sont les mythes anciens qui jouent un rôle fondamental dans cette métamorphose, celui de Méduse, mère des serpents libyens, et celui de l'île d'Ophiuse et de sa population de reptiles. Les deux fables sont rappelées explicitement aux vers 526-528, mais leurs échos les anticipent aux vers 511-521, où Satan se voit contraint à revêtir la peau d'un énorme et monstrueux serpent par une force irrésistible :

His Visage drawn he felt to sharp and spare,  
His Armes clung to his Ribs, his Leggs entwining  
Each other, **till supplanted down he fell**  
**A monstrous Serpent on his Belly prone,**  
**Reluctant, but in vaine:** a greater power 515  
Now rul'd him, punisht in the shape he sin'd,  
According to his doom: **he would have spoke,**  
**But hiss for hiss returnd with forked tongue**  
**To forked tongue,** for now were all transform'd  
Alike, to Serpents all as accessories 520  
To his bold Riot<sup>423</sup>: [...]

<sup>422</sup> **Traduction** : La Mort, de sa massue pétrifiante, froide et sèche, frappe comme d'un trident la matière agglomérée, la fixe aussi ferme que Délos, jadis flottante ; le reste fut enchaîné immobile par l'inflexibilité de son regard de Gorgone [et par la boue d'asphalte].

<sup>423</sup> **Traduction**: Il sent son visage détiré s'effiler et s'amaigrir ; ses bras se collent à ses côtes, ses jambes

Il s'agit d'une description impitoyable et détaillée, qui souligne la dégradation du plus beau des anges de Dieu en un bête obligée à se déplacer sur le ventre (*till supplanted down he fell/ A monstrous Serpent on his Belly prone, v. 513-514*) qui n'est pas capable de s'exprimer (*he would have spoke,/ But hiss for hiss returnd with forked tongue/ To forked tongue, v. 517-519*).

Le même destin est partagé par tous les anges qui ont constitué la légion fidèle de Satan (*were all transform'd/ Alike, to Serpents all as accessories/ To his bold Riot, v. 519-521*), mais ils représentent tout simplement la multiplication infinie d'un seul monstre, le seigneur des serpents rhodiens dans la version d'Igine<sup>424</sup>.

Les échos méduséens interviennent, comme d'habitude, immédiatement avant l'évocation de Gôrgo, d'abord sur l'amplification du son inarticulé de la multitude monstrueuse et sifflante qui s'agite au pieds de Satan (*dreadful was the din/ Of hissing through the Hall, v. 521-522*) et après dans le catalogue de toute race de serpent engendrée par son sang :

[...]dreadful was the din  
 Of hissing through the Hall, thick swarming now  
 With *complicated monsters* head and taile,  
**Scorpion and Asp, and Amphisbæna dire,**  
**Cerastes hornd, Hydrus, and Ellops drear,** 525  
**And Dipsas (not so thick swarm'd once the Soil**  
**Bedropt with blood of Gorgon, or the Isle**  
**Ophiusa)** but still greatest hee the midst,  
**Now Dragon grown, larger** then whom the Sun,  
 Ingenderd in the Pythian Vale on slime, 530  
**Huge Python**<sup>425</sup>,

---

s'entortillent l'une dans l'autre, jusqu'à ce que, privé de ses pieds, il tombe serpent monstrueux sur son ventre rampant ; il résiste, mais en vain ; un plus grand pouvoir le domine, puni selon son arrêt, sous la figure dans laquelle il avait péché. Il veut parler, mais avec une langue fourchue à des langues fourchues il rend sifflement pour sifflement : car tous les démons étaient pareillement transformés, tous serpents comme complices de sa débauche audacieuse.

<sup>424</sup> **Hygin, L'Astronomie, II. XIV:** «Les citoyens [de Rhode] avaient appelée leur île Ophiuse, à cause de la multitude de serpents qui l'infestait, et parmi eux, il y avait un dragon d'énorme dimension, lequel avait tué beaucoup de gents, et avait obligé les autres à s'enfuir loin de la patrie, on dit que Phorbas [...] tua immédiatement le dragon et tous les autres serpents». Une version semblable, mais qui ne signale pas un 'seigneur des serpents', est celle de **Diodore de Sicile, Bibliothèque historique, V. 21** : «La terre de Rhodes produisit dans la suite d'énormes serpents qui dévorèrent un grand nombre d'habitants. Ceux qui avaient échappé à ces animaux envoyèrent à Délos consulter le dieu sur le moyen de détourner le fléau : Apollon leur ordonna d'accueillir Phorbas et ses compagnons, et d'habiter avec eux l'île de Rhodes. [...] Les Rhodiens le firent donc venir, selon l'ordre de l'oracle, et lui donnèrent une partie de leur territoire. Phorbas extermina les serpents, et, ayant délivré Rhodes de ce fléau, il y fixa sa demeure. » **[traduction de Ferdinand Hoefler]**.

<sup>425</sup> **Traduction:** Terrible fut le bruit du sifflement dans la salle remplie d'une épaisse fourmilière de monstres compliqués de têtes et de queues ; scorpion, aspic, amphisbène cruelle, céraste armé de cornes, hydre, élope sinistre, et dipsade : non, jamais un tel essaim de reptiles ne couvrit ou la terre arrosée du sang de la Gorgone, ou



Une parmi les caractéristiques les plus horrifiants des sœurs Gorgones est le son assourdissant et stridule des leurs serpents, tellement que Athéna crée la flûte pour en imiter le sifflement<sup>426</sup>.

Ici, le fracas – l'expression de la dégradation animale est avant tout la perte de la parole – annonce la vision d'une hétérogène multitude de serpents (*thick swarming now/ With complicated monsters head and taile,/ Scorpion and Asp, and Amphisbæna dire, / Cerastes hornd, Hydrus, and Ellops drear,/ And Dipsas*, v. 522-526): encore une fois l'histoire de Méduse, mère des serpents, est la pierre de touche – insuffisante – pour décrire une nouvelle génie que seulement la puissance de Dieu aurait pu créer, celle des anges-serpents.

Probable souvenir de la *Comédie*,<sup>427</sup> cette énumération rappelle certains vers dantesques, pour le choix lexical, pour la citation du désert libyen – lieu d'origine des reptiles engendrés par le sang de Méduse – et aussi pour l'insuffisance déclarée du mythe ancien (*Più non si vanti Libia con sua rena*, v. 85) lorsqu'il s'agit de décrire un (réel) lieu outre-mondain :

e vidivi entro terribile stipa  
di serpenti, e di sì diversa mena  
che la memoria il sangue ancor mi scipa.      84  
Più non si vanti Libia con sua rena;  
ché se chelidri, iaculi e faree  
produce, e cencri con anfisibena,              87  
né tante pestilenzie né sì ree  
mostrò già mai con tutta l'Etìopia  
né con ciò che di sopra al Mar Rosso èe.      90  
[*Inferno* XXIV, v. 82-90<sup>428</sup>]

Reste que le prodige le plus incroyable est sans doute dont l'énorme serpent (*Now Dragon grown/ huge Python*, v. 529 et v. 531) au centre de la scène, qui rappelle encore une fois le

l'île d'Ophiuse. Mais, encore le plus grand au milieu de tous, Satan était devenu dragon, surpassant en grosseur l'énorme Python, que le soleil engendra du limon dans la vallée pythienne.

<sup>426</sup> **Pindare, *Pythiques*, Ode XII. Traduction de R. Tourlet :** [...] daigne accueillir en lui un vainqueur qui a surpassé l'attente de la Grèce entière dans l'art inventé par Minerve. Jadis cette déesse voulut imiter les accents douloureux des formidables Gorgones, et les sifflements des serpents nombreux qui hérissaient les têtes de ces audacieuses filles de Phorcys, lorsqu'à force de fatigues Persée trancha la tête à une des trois soeurs et remporta, dans Sériphe, le sanglant trophée, fatal aux maritimes habitants de cette île.

<sup>427</sup> Il s'agit d'une tradition qui remonte à Lucain (IX 710), bien présente à Dante lui-même.

<sup>428</sup> **Dante Alighieri, *Comédie*. Traduction de Antoine de Rivarol:** Ce que j'y vis n'était qu'un grouillement terrible/ de serpents emmêlés de toutes les façons,/ dont le seul souvenir hérisse mes cheveux. / Qu'on ne me vante plus les sables de Libye,/ car ils ont beau fournir les chelydres, les cenchres,/ amphisbènes aussi, jacules et pharées,/ ils ne pourront jamais engendrer tant de monstres,/ même si l'on y joint toute l'Éthiopie/ et le désert qui gît au bord de la mer Rouge.

monstre de l'île d'Ophiuse parmi ses semblables: c'est en voyant leur seigneur et, quant à celui-ci, il regarde ses copains ainsi transformés, que les anges déchus comprennent (*They saw*, v. 538) finalement leur vraie destinée. L'horreur qu'ils éprouvent à cause de la vision (***horror*** *on them fell*,/ *And horrid sympathie*, v. 539-540 : la figure étymologique souligne le concept de horreur, réaction typique à la présence de Méduse) et la soudaine et conséquente punition (*the dire form*/ *Catcht by Contagion*, v. 543-544) sont les effets du leur personnel *gorgoneion* :

**They saw**, but other sight instead, a crowd  
 Of ugly Serpents; **horror on them fell**,  
**And horrid sympathie;** 540  
 [...]  
 And **the dire hiss renew'd**, and **the dire form**  
 Catcht by Contagion, like in punishment,  
 As in thir crime<sup>429</sup>. 545

Encore une fois, ils renouvellent leur horrible sifflement, ce qui intensifie le dégoût qu'ils doivent inspirer: « *And the dire hiss/.../ and the dire form* » v. 543. Le parallélisme, avec l'anaphore de l'adjectif *dire*, souligne l'identité dégradante de voix et figure, l'effet effrayant de la parole maudissant de Dieu sur des intellects savants et de sublime beauté.

Enfin, le dernier écho *méduséen* est représenté par un arbre qui, assailli par la multitude des serpents, est comparée à une chevelure serpentine:

But on they rould in heaps, and up the Trees  
 Climbing, sat **thicker then the snakie locks**  
**That curld Megæra**<sup>430</sup>: 560

Le fait que ici les *snakie loks* (le choix lexical est exactement le même utilisé par Spenser pour décrire la chevelure de Méduse [*Faerie Queene* III. 11. 42]) soient les boucles d'une des Furies, Mégère (v. 560), confirme comme l'imaginaire chrétien associe de préférence ces créatures mythiques, tellement qu'elles sont rappelées souvent ensemble; en effet, la chevelure de Mégère n'est pas objet d'une particulière connotation, et pourtant elle, parmi ses sœurs, était

<sup>429</sup> **Traduction:** mais ils virent un tout autre spectacle, une multitude de laids serpents. L'horreur les saisit, et en même temps une horrible sympathie ; ce qu'ils voyaient, ils le devinrent, subitement transformés : tombent leurs bras, tombent leurs lances et leurs boucliers, tombent eux-mêmes aussi vite : et ils renouvellent l'affreux sifflement, et ils prennent la forme affreuse qu'ils gagnent par contagion, égaux dans la punition comme dans le crime.

<sup>430</sup> **Traduction :** ils roulent en monceaux, grimpent aux arbres, attachés là plus épais que les nœuds de serpent qui formaient des boucles sur la tête de Mégère.

aussi la personnification de la Colère, dont la haine implacable poursuivait les parricides et les parjures.

Donc, le poète utilise une image (l'arbre au *gorgoneion*<sup>431</sup>) et du lexique (*snakie loks/ curld*) qui évoque Méduse et le rattache à une Furie au nom semblable et à la connotation de violence colérique, caractéristique elle aussi typique de la Gorgone.

Les deux créatures mythologiques sont rappelées – Méduse indirectement, et Mégère directement – surtout pour prolonger et intensifier à nouveau cette thème obsessionnel du serpent, mais toujours comme pierres de touche insuffisantes à décrire une scène dehors des facultés humaines. Ici, la plus audacieuse imagination mythique peut seulement suggérer une pâle ombre de ce qui signifie la vérité de la punition divine. Toutefois, ce lien fort entre Méduse et l'iconographie de la mort et du diable chrétien est destiné à connaître une discrète fortune, surtout dans la tradition théâtrale du XVII<sup>e</sup> siècle, où la Gorgone, nouvelle Ève-Circé, deviendra la Mort sans espoir des sans-Dieu.

### **La Méduse d'Ovide en trois réécritures des *Métamorphoses*: versions de Giovanni Andrea dell' Anguillara (1563), de George Sandys (1632) et de Louis Richer (1649)**

Entre XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècle le texte d'Ovide est objet des nombreuses réécritures et traductions, plus ou moins fidèles à l'originale. Ce qui nous intéresse ici, c'est comment la fable de Méduse a été transformée et adaptée au goût et aux buts de l'époque, parce que, là où on parle de *fable ovidienne*, on ne peut pas oublier qu'il ne s'agit presque jamais de la source dans sa version 'pure': souvent l'auteur d'un texte littéraire – poétique, narratif ou théâtral qu'il soit – choisit de s'inspirer à une version plus moderne du mythe et donc plus proche à la sensibilité de son public. La renommée des *Métamorphoses* à cette époque là est si grande qu'elle est toujours la première source qu'il faut analyser pour y trouver 'expliqués' les sens d'un récit mythique, et celui de Méduse ne constitue pas une exception à la règle.

Les versions ici rappelées ont été choisies à titre d'exemple pour ce qui concerne la tranche temporelle de nos intérêt (seconde moitié du XVI<sup>e</sup> siècle – première moitié du XVII<sup>e</sup> siècle),

---

<sup>431</sup> L'image d'un *gorgoneion* suspendu au laurier, avec une jeune fille à côté, selon Cesare Ripa signifiait la raison triomphatrice sur les passions (*La symbolique de Méduse chez Cesare Ripa. Méduse, le Lion et la Raison*, Chapitre I. *L'exégèse de Méduse*, p. 59). Dans ce passage de *Paradise Lost*, les diables incarnent eux-mêmes le *gorgoneion*, en transformant l'arbre en un énorme masse serpentine; leurs instincts son désormais dépourvus d'une guide, ils ne perçoivent autre chose que la soif et la faim.

pour leur renommée et diffusion à l'époque (notamment la version de Anguillara) et aussi pour la différente façon de traduire le mythe, qui montre une intéressante oscillation entre conservation et innovation.

- ***La Méduse coupable de Giovanni Andrea dell'Anguillara***

Parmi les nombreuses réécritures des *Métamorphoses* d'Ovide à la Renaissance, celle de Giovanni Andrea dell'Anguillara est sans doute un' œuvre de qualité qui se caractérise pour un haut niveau d'invention autonome, ainsi que pour une fidélité d'*essence* à sa source.

Si elle présente beaucoup d'adjonctions à l'original, toutefois ces passages se configurent comme des interprétations de la pensée inexprimée de l'auteur ancien, une sorte de *amplificatio* naturelle du texte ovidien.

La source est donc absorbée par la nouvelle œuvre, dont est parfois très difficile de repérer des autres sources qui puissent l'avoir inspirée, vue l'absence de références, surtout pour ce qui concerne des variantes du mythe que les autres traducteurs probablement ignoraient, ou du moins, qu'ils n'ont pas jugé nécessaires pour le texte.

Il est toutefois très probable que Anguillara connaissait l'*Ovide moralisé*, parce qu'il y a quelques parties du texte qui pourraient lui avoir été suggéré par ce-ci. Toutefois la présence de variantes, qui ne semblent pas faire partie d'aucun autre transposition ou moralisation du même âge, peut faire penser aussi à l'emploi d'une moralisation équipée par un appareil de scholies qui lui puisse avoir suggéré une source particulière, où avoir présenté une variante incorrecte du latin, qu'il lui ait suggéré une certaine interprétation du texte. Il faut aussi considérer la possibilité de l'invention autonome, puisque le but de rendre 'agréable' le texte ancien pousse l'auteur moderne à chercher des solutions chaque fois nouvelles, pour susciter la 'merveille'.

Anguillara suit d'abord la variante non ovidienne du mythe de Persée, selon laquelle c'est la boutade du jeune héros qui déclenche la piège de Polydectés et non pas la cruauté gratuite de celui-ci<sup>432</sup>: il s'agit ici d'un discours motivé par l'*hybris*, où l'excès d'arrogance du jeune Persée

---

<sup>432</sup>

se rattache à sa paternité divine, dont il se vante ouvertement et qui le rende sûr d'obtenir toute chose, même si le roi lui avait demandé une chose impossible à avoir comme le chef de Méduse.

Mais, une fois obtenue la précieuse tête, l'arrogance du jeune héros semble disparue; comme le veut le texte d'Ovide<sup>433</sup>, l'interrogation des hôtes obtient plutôt des réticences que des descriptions:

477

Dimmi, ti preghiam, Perseo, gli fu detto,  
Perché de le tre giovani à sol una  
Fer mostruoso i serpi 'l primo aspetto?  
Dì, se fu suo peccato, ò sua fortuna?  
Perseo, che pria, che gisse al lor ricetta,  
Volle saper la sorte di ciascuna;  
E sapea de le serpi, e de' crin d'oro,  
Così rispose à la richiesta loro<sup>434</sup>:

La stance amplifie et modifie le texte ovidien de façon où, d'abord, les trois sœurs Gorgones deviennent trois jeunes filles (*de le tre giovani*, v. 2), ensuite les hôtes demandent si Méduse a eu quelque *responsabilité* dans le destin qui lui était donné en sorte: «Dì, se fu suo peccato, ò

---

Io giuro (disse Perseo) per quel Dio,  
Che mi vesti questa terrena spoglia,  
Che, per farti contento del desio,  
Ch'ascoso stà ne la tua interna voglia,  
(Pur che non porti macchia à l'honor mio,  
Sia ne l'animo tuo quel che si voglia)  
Io non mancherò mai, ne farò scusa,  
Se ben volessi il capo di Medusa.

*Metamorfosi di Ovidio*, ridotte da Gio Andrea dell'Anguillara in ottava rima, con le annotazioni di M. Giuseppe Horolloggi, et gli argomenti et postille di M. Francesco Turchi, Venezia: Bernardo Giunti, 1584.

**Traduction:** Je le jure (dit Persée), pour le Dieu qui me donna ce corps mortel que, pour satisfaire ton désir, qui est caché dans ton envie intime, (Sauf qu'il ne tache mon honneur, qu'il y ait dans ton âme n'importe quoi) je ne me refuserai jamais, ni je trouverai des excuses, même si tu désirât la tête de Méduse.

<sup>433</sup> Ov. *Met*, IV, 790-794:

[...] tamen excipit, unus  
ex numero procerum quaerens, cur sola sororum  
gesserit alternos immixtos crinibus angues.  
Hospes, ait: «Quoniam scitaris digna relatu,  
accipe quaesiti causam.

**Traduction de Louis Puget, Th. Guiard, Chevrier et Fouquier :** Un des convives lui demande pourquoi seule, parmi ses soeurs, elle avait les cheveux entremêlés de serpents. L'hôte de Céphée répond : «Ce que vous me demandez mérite d'être raconté ; apprenez-en la cause.

<sup>434</sup> **Traduction :** Dis-moi, s'il te plaît, Persée, on lui dit : «Pourquoi des trois jeunes filles, seulement à une les serpents font monstrueux le premier aspect? Dis-moi: il fut à cause de son péché ou de sa sort?». Persée, qu'avant d'aller chez elles voulut savoir la destinée de chacune, il savait des serpents et des crins d'or, ainsi leur répondit:

sua fortuna?». Après, l'auteur explique que Persée connaît l'histoire des Gorgones parce qu'il s'eut informé précédemment (*Volle saper la sorte di ciascuna*; v. 6) et que les cheveux-serpents avaient été d'or, avant la transformation (*E sapea de le serpi, e de' crin d'oro*, v. 7).

Il s'agit d'adjonctions inconnues à Ovide, mais qui s'encadrent dans une recherche de justification de l'irrationalité du mythe, où la monstruosité physique de Méduse a origine dans sa conduite coupable ou, autrement, dans la sort contraire.

La réponse de Persée se produit en une série de détails qui soulignent surtout la beauté de la Gorgone avant la transformation:

478

De le tre prime, che di Forco prole  
Furon, Medusa sol nacque mortale:  
Ma fu ben di bellezze uniche, e sole,  
Senza havere a' suoi giorni al mondo eguale.  
Divino il volto, ogni **occhio un vivo Sole,**  
Onde scoccava ogn'hor l'aurato strale  
Cupido: e sopra ogni altra ebbe i **capelli**  
**Biondi, lunghi, sottili, ornati, e belli**<sup>435</sup>.

Anguillara omet que le sujet est *digne d'être narré*, comme spécifie sa source principale, et se produit en un description pétrarquisante de la femme-ange, aux yeux Soleils (*Divino il volto, ogni occhio un vivo Sole*, v. 5), où son attention est focalisée notamment sur la beauté de la chevelure: «e sopra ogni altra ebbe i capelli/ Biondi, lunghi, sottili, ornati, e belli, v. 7-8».

Ovide, beaucoup plus essentiel dans son exposé, souligne que la beauté de Méduse était surtout dans sa chevelure, mais il ajoute qu'elle était courtisée par beaucoup de prétendants, et que Persée avait trouvé quelqu'un qui l'avait vue avant la métamorphose:

[...] *Clarissima forma*  
*multorumque fuit spes invidiosa procorum*  
*illa, neque in tota conspectior ulla capillis*  
*pars fuit; inveni qui se vidisse referret*<sup>436</sup>.

Le détail des prétendants est disparu dans la poésie de Anguillara, qui suit le récit ovidien

---

<sup>435</sup> **Traduction** : Parmi les trois premières, qui furent filles de Phorcys, seulement Méduse naquit mortelle, mais elle avait des beautés uniques, qui n'avaient pas d'égal à son époque. Divin le visage, chaque oeil un vif soleil, d'où Cupide décochait la flèche d'or sans cesse. Mieux que toutes les autres, elle eut les cheveux blonds, longs, subtils, ornés et beaux.

<sup>436</sup> **Ov. Met, IV, 794-797. Traduction** : Célèbre par sa beauté, Méduse fut l'objet des vœux de mille prétendants, et la cause de leur rivalité jalouse ; parmi tous ses attraits, ce qui charmait surtout les regards, c'était sa chevelure ; j'ai connu des personnes qui m'ont assuré l'avoir vue.

seulement pour le premier et le quatrième vers de la strophe 479; remarquable ici la superposition du mythe d'Europe à celui de Méduse, mais dans la variante selon laquelle Neptune se métamorphose en cheval, en lieu du taureau, forme cette dernière choisie par Jupiter:

479

Vede il rettor del mare il suo bel viso,  
E quanto **l'aurea chioma arde**, e risplende,  
Vede gli **occhi soavi, e 'l dolce riso**,  
Nè si parte da lei, che se n'accende.  
Non gli occorrendo allor migliore aviso,  
**La forma d'un cavallo approva, e prende;**  
E infiamma à un tratto lei di quel desiro,  
Del quale accese Europa il Toro in Tiro<sup>437</sup>.

Le fait que Neptune choisisse cette transformation,<sup>438</sup> s'il peut signifier un lien avec Pégase, le fils que Méduse aura de lui, il peut quand même avoir été suggéré par une source autonome, car l'animal symbolique du dieu de la mer est justement le cheval, lié à son tour, selon la tradition, aux divinités infernales et aux mythes des origines, donc à une variante du mythe plus ancienne par rapport à celle proposée par Ovide.

Pour ce qui concerne les caractéristiques de la traduction de cette partie du texte, on souligne la parfaite équivalence entre l'expression «rettor del mare» et les mots «pelagi rector» employés par Ovide,<sup>439</sup> et encore, le goût pour la paronomase, toujours renouvelé, qui Anguillara exprime avec l'expression «Toro in Tiro».

Une fois que Méduse est sur son dos, le dieu de la mer la conduit à travers la mer jusqu'à un autre lieu du littoral d'Afrique:

480

Come ha 'l rettor del pelago il suo amore  
Fatto montar su'l trasformato dorso,  
Entra ne l'alto suo salato humore,  
Poi per le note strade affretta il corso;  
E senza uscir de l'Africano ardore,

---

<sup>437</sup> **Traduction** : Le roi de la mer voit son beau visage, et comment la chevelure d'or brûle et resplendit; il voit les yeux suaves et le doux sourire, ni il peut s'en éloigner, qu'il s'allume pour elle. En n'ayant au moment d'autres idées, il décide de prendre la forme de cheval; et il suscite en elle le désir duquel le Taureau alluma Europe à Tyr.

<sup>438</sup> Pour le thème des chevaux, voir *Aen.*, I, 124-156.

<sup>439</sup> **Ov. Met, IV, 798.**

In terra à se medesmo affrena il morso.  
E presa la viril spoglia di prima,  
Fà si, ch'ottien di lei la spoglia opima.<sup>440</sup>

Puisque il ne trouve pas d'autre lieu meilleur, Neptune choisit de ignorer le tabou lié au lieu de culte (*Non riguardando al pio culto divino*, 481 v. 3) et possède Méduse dans le temple de Minerve:

481

Ma non havendo luogo più vicino  
Da soddisfare à le veneree voglie:  
Non riguardando al pio culto divino,  
Spogliata questa, e quel, tutte le spoglie,  
Nel tempio di Minerva il Re marino  
Ne le sue braccia ignuda la raccoglie.  
Per **non veder quel mal** l'offeso Nume  
Lo scudo oppose à lo sdegnato lume.<sup>441</sup>

Minerve cache les yeux derrière le bouclier pour ne pas voir ce mal là : «Per non veder quel mal (v. 7)»; la jeune fille s'est révélée impudique et donc elle doit subir une punition adaptée à sa luxure.

La déesse décide donc de toucher la coupable en sa vanité, en métamorphosant ses deux moyens de séduction, les cheveux et les yeux, en instruments d'horreur et de mort. *L'Ovide moralisé français*<sup>442</sup>, autre source des *Métamorphoses* de Anguillara, concorde ici pour ce qui concerne la faute de Méduse, punie pour sa luxure, toutefois la métamorphose, dans ce cas là, concerne seulement les cheveux, et le pouvoir même de pétrification ne résulte pas lié à la punition:

482

Poi per punir d'un **atto sì lascivo**  
**Colei, ch'errò nel suo pudico tempio,**

<sup>440</sup> **Traduction** : Dès que le roi de la mer a fait monter son amour sur son dos transformé, il entre dans son salé humeur, et après il se dépêche à travers les voies connues; et sans sortir de l'africain ardeur, sur la terre à soi même il freine la bride. Et, reprise sa virile forme originale, il fait qu'obtient d'elle le meilleur butin.

<sup>441</sup> **Traduction**: Mais, puisque il n'y avait pas des lieux plus proches pour satisfaire les désirs vénériens, en ne respectant pas le pieux culte divin, déshabillée cette-ci et lui même de toute chose, dans le temple de Minerve le roi de la mer l'accueille nue dans ses bras. Pour ne pas voir ce mal là, le dieu offensé opposa le bouclier au dédaigné regard.

<sup>442</sup> Livre IV. Fable XXV. *Comment Perseüs couppa la teste à l'une des troys seurs qui n'avoient ensemble qu'un seul œil, que l'aisnée portoit. Avec exposition sur ce*, p. 161.

*Ovide moralisé en prose* (texte du quinzième siècle), édition critique avec introduction par C. de Boer, Amsterdam : North-Holland Publishing Company, 1954.



L'illustre crin del suo splendor fè privo,  
 Perch'ella fosse à l'altre eterno esempio.  
**Diè l'alma al suo capello**, e fello vivo,  
 Fè d'**ogni crine un serpe orrendo**, et **empio**;  
 E i begli occhi, ond'Amor già scoccò l'armi,  
 Volle, che i corpi altrui facesser marmi<sup>443</sup>.

Toute construite sur le jugement morale, la poésie de Anguillara souligne constamment la nécessité et l'équité de la peine : «punir d'un atto sì lascivo/ Colei, ch'errò nel suo pudico tempio, (v. 1-2); Perch'ella fosse à l'altre eterno esempio (v. 4); serpe orrendo, et empio (v. 6)».

Ovide structure la narration de façon complètement différente; d'abord, il ne fait aucune allusion au regard de Méduse, ni avant ni après la métamorphose, sauf que de façon indirecte, lorsqu'il écrit que Persée évite la pétrification en regardant le *visage* du monstre à travers le reflet sur le bouclier:

*Se tamen horrendae clipei, quod laeva gerebat,  
 Aere repercusso formam aspexisse Medusae;*<sup>444</sup>

Ensuite, la métamorphose, limitée dans ce cas à la transformation des cheveux de la fille en horribles serpents, n'est appelée en cause qu'au moment de la vengeance de Minerve, en étant le roi de la mer qui a commis la faute d'avoir gâché le temple de la déesse:

*Hanc pelagi rector templo vitiasse Minervae  
 Dicitur;*<sup>445</sup>

La structure du vers est toute construite sur la faute du dieu, et l'événement est déplacée dans un passé atemporel, souligné par la construction impersonnelle introduite par «Dicitur».

La métamorphose de Méduse est, quant à elle, toute comprise en deux vers:

[...] *neve hoc impune fuisset,  
 Gorgoneum crinem turpes mutavit in hydros.*<sup>446</sup>

<sup>443</sup> **Traduction** : Après, pour punir d'un acte ainsi lascif celle qui erra dans son pudique temple, elle priva l'illustre crin de son splendeur, parce qu'elle fût aux autres d'éternel exemple. Elle anima son cheveu, et le fît vivant, elle fît de chaque crin un serpent horrible et impie, et les beaux yeux, d'où Amour déjà décocha les armes, elle voulut qu'ils transformaient en marbre les corps d'autrui.

<sup>444</sup> Ov. *Met*, IV, 781-782. **Traduction**: Son visage hideux s'offrit aussi à mes regards, mais réfléchi sur l'airain du bouclier que portait ma main gauche.

<sup>445</sup> Ov. *Met*, IV, 798-799. **Traduction**: Le souverain des mers profana, dit-on, sa beauté dans un temple de Minerve.

<sup>446</sup> Ov. *Met*, IV, 800-801. **Traduction** : pour ne pas laisser cet attentat impuni, elle changea les cheveux de la Gorgone en d'horribles serpents.

Protagoniste de la scène est plutôt Minerve, laquelle, une fois métamorphosée Méduse, applique le *gorgoneion* sur sa poitrine pour agacer les ennemis:

*Nunc quoque, ut attonitos formidine terreat hostes,  
Pectore in adverso, quos fecit, sustinet angues.*<sup>447</sup>

En outre, Ovide souligne de préférence l'horreur de la chevelure de serpents, plutôt que la particularité des traits du visage de la Gorgone, et cela est encore plus intéressante si on pense à toute la tradition des arts figuratifs qui veut le *gorgoneion* (la tête découpée) sur l'égide de la déesse, pas seulement les serpents. Ce qui a, peut-être, forcé les traducteurs à *ouvrir* en quelque sorte les paroles jugées cryptiques de l'auteur, avec le résultat de produire un grand nombre des solutions, souvent très différentes entre eux, parfois même bizarres.

Le rôle de la déesse est pourtant souligné aussi par Anguillara, mais dans ce cas le visage de Méduse sur l'égide de Minerve sert soit à épouvanter les ennemis, soit – et surtout – à dissuader les autres femmes à se montrer nues à la déesse (*ch'altra mai donna non tenti Lasciva à lei mostrare il corpo ignudo*, 483 v. 1-2).

Enfin, il ne serait pas le visage de Méduse à être uni au bouclier, mais une sculpture avec ses traits:

483

E, per far, *ch'altra mai donna non tenti  
Lasciva à lei mostrare il corpo ignudo,*  
E per terror de le nimiche genti,  
Fè **scolpir** natural quel volto crudo,  
Con gli orrendi, e pestiferi serpenti,  
Nel suo famoso, et onorato scudo.  
E per altrui terrore, e sua difesa  
De le sue insegne il fè perpetua impresa.<sup>448</sup>

La tentative de rationaliser la matière est évident, et il est manifeste aussi l'intention de toucher la lascivité féminine avec une prétention morale.

D'ailleurs l'introduction à la matière placée à l'incipit de la fable est bien claire sur ce point, car elle ne s'éloigne pas trop du texte, sinon pour la prise de position à propos de la

---

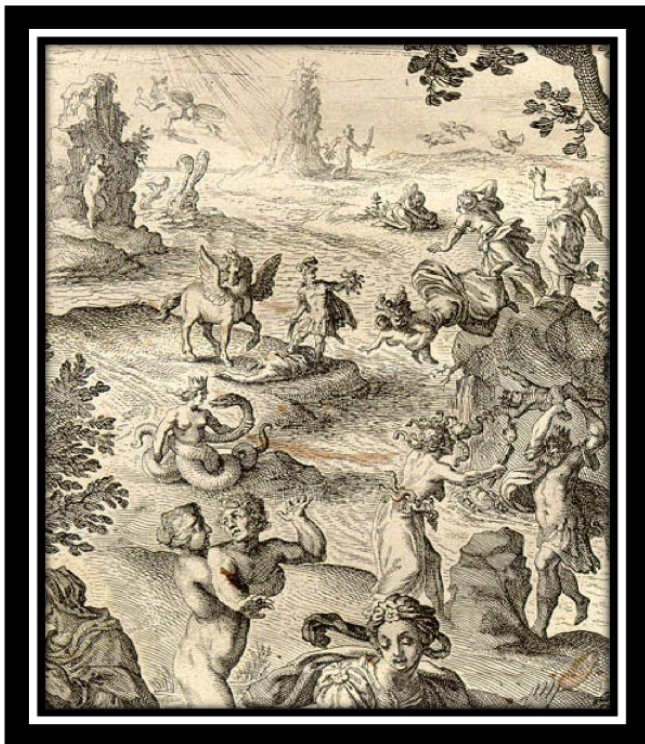
<sup>447</sup> Ov. *Met*, IV, 802-803. **Traduction** : maintenant même, afin de frapper ses ennemis d'épouvante et d'horreur, elle porte sur l'égide qui couvre son sein les serpents qu'elle fit naître.

<sup>448</sup> **Traduction**: Après, pour punir d'un acte ainsi lascif celle qui erra dans son pudique temple, elle priva l'illustre crin de son splendeur, parce qu'elle fût aux autres d'éternel exemple. Elle anima son cheveu, et le fit vivant: elle fit de chaque crin un serpent horrible et impie, et les beaux yeux, d'où Amour décocha tout le temps ses armes, elle voulut qu'ils transformaient en marbre les corps d'autrui.

culpabilité de Méduse, pour le viol subi dans le temple.

Cependant, il faut souligner que le fait qu'une innocente soit punie en lieu du vrai coupable, qu'il s'agisse ou moins d'un dieu a peu d'importance, aurait soulevé des problèmes d'ordre morale. Un sujet qui n'est donc pas proposable, a été modifié non seulement pour être acceptable mais aussi pour devenir un exemple de mauvaise conduite à corriger par la juste punition.

- ***La Méduse coupable dans la réécriture philologique de Sandys. Ovid's Metamorphosis (II<sup>e</sup> édition illustrée : 1632)***



L'image à côté illustre les thèmes mythologiques du livre IV des *Metamorphosis* de Sandys<sup>449</sup>. La structure de la gravure est autant plus intéressante parce qu'elle souligne comment la figure du serpent soit le nœud des récits variés de ce livre des *Métamorphoses* ovidiennes : toutes les figures représentées ici suggèrent – avec la forme des leurs corps ou de leur chevelure – les spires des serpents. Méduse, toutefois, bien que mère des serpents, n'est qu'un minuscule détail en la main gauche de Persée, au centre de

la scène. À côté de son corps sans vie, se distingue Pégase. En respectant ainsi le texte d'Ovide, l'attention se focalise sur l'entreprise de Persée – décollation de Méduse – et sur l'heureuse naissance de l'origine de la source d'Hélicon – Pégase – plutôt que sur les traits monstrueux de la Gorgone, objet du silence du héros et du tabou du poète.

La réécriture de Sandys, comme la gravure qui l'introduit, respecte jusqu'au détail sa source ancienne, à commencer par la culpabilisation d'Acrisius, qui se montre incrédule et impie en niant l'origine divine de Bacchus et de Persée :

<sup>449</sup> **George Sandys, *Ovid's Metamorphosis***, englished, mythologiz'd, and represented in figures. An essay to the translation of Virgil's *Aeneis*. By G. S. Imprinted at Oxford, by John Lichfield. An. Dom. MDCXXXII. Cum priuilegio ad imprimendum hanc Ouidij translationem.

**Alone Acrisius Abantiades**

Though of one Progenie, dissents from these:  
Who, from th' *Argolian* Citie, made him flie;  
And manag'd armes against a Deitie.

**Nor him, nor Perseus he for Ioue's doth hold;**

(Begot on Danaë in a showre of gold)  
Yet straight repents (**so preualent is truth**)  
Both to haue forc't the God and doom'd the  
Youth.<sup>450</sup>

**Solus Abantiades** ab origine cretus eadem

**Acrisius** superest, qui moenibus arceat urbis  
Argolicae contraque deum ferat arma  
*genusque*

**Non putet esse deum : neque enim Iovis esse putabat**

**Persea**, quem pluvio Danae conceperat auro.  
Mox tamen Acrisium (**tanta est praesentia veri**)  
Tam violasse deum quam non agnosce  
nepotem paenitet [Ov. *Met*, IV. 607- 614]

Le lexique et la structure des phrases de Sandys reproduisent la pensée ovidienne avec une précision remarquable, surtout si on pense à la façon libre de interpréter le texte ancien qui était la norme à l'époque<sup>451</sup>. Donc, dans la source comme dans la réécriture, on doit s'attendre le rétablissement de la vérité (*so preualent is truth*) par les fils de Jupiter, sur la fausseté mécréante d'Acrise.

Le premier signe de la bienveillance des dieux pour la génie de Jupiter est représenté par la bonne réussite des entreprises de Persée, la plus célèbre desquelles est sans doute la décollation de Méduse, qui suscite la curiosité des convives au banquet de noces. Dans la version de Sandys comme dans celle d'Ovide, les hôtes doivent encourager Persée, pour connaître l'histoire de Méduse :

One Lord among the rest would gladly knowe,  
Why Serpents only on her head did growe.  
Stranger, said he, since this **that you require**  
**Deserues the knowledge**, take what you  
desire:<sup>452</sup>

[...] tamen excipit, unus  
ex numero procerum quaerens, cur sola  
sororum  
gesserit alternos immixtos crinibus angues.  
Hospes, ait: «**Quoniam scitaris digna relatu,**  
accipe quaesiti causam.  
[Ov. *Met*, IV, 790-794]

<sup>450</sup> **Traduction** : Le seul Acrise, de la génie des Abantiades, n'est pas d'accord avec cela: il exclut le Dieu de la ville d'Argos et il prend les armes contre lui. Ni de lui, ni de Persée – engendré en Danaé par la pluie d'or – il croit qu'ils sont fils de Jupiter ; toutefois il doit se repentir bientôt (ainsi la vérité prévaut) d'avoir agacé le Dieu et dédaigner le jeune.

<sup>451</sup> Voir, à ce propos : **Ladmiral J-R.**, «La traduction: des textes classiques?», in *La traduzione dei testi classici*, Actes du Colloque de Palerme, éd. Salvatore Nicosia, Napoli: D'Auria, 1991, pp. 9-29; **Zuber R.**, *Les «belles infidèles» et la formation du goût classique*, Paris: Michel, 1995; **Ballard M.** (édité par), *Europe et traduction*, Ottawa: Les Presses de l'Université d'Ottawa, 1998.

<sup>452</sup> **Traduction**: Un parmi les nobles voudrait savoir pourquoi seulement sur sa tête avaient poussés des serpents. «Étranger, il dit, ce qui tu demande mérite d'être connu, écoute ce que tu désires savoir :

La phrase-clé – *Quoniam scitaris digna relatu*, v. 793 – qui introduit la narration de Persée est bien gardée par le ‘traducteur’ (*this that you require / Deserves the knowledge*); l’objet du récit mérite qu’on le connaît, donc le héros accepte le charge d’interrompre à nouveau le *silence*.<sup>453</sup>

Her **passing** beauty was the onely scope  
Of mens affections, and their enuied hope:  
Yet was not any part of her more rare  
(So say they who haue scene her) then her  
haire.<sup>454</sup>

[...] Clarissima forma  
multorumque fuit spes invidiosa procorum  
illa, neque in tota conspectior ulla capillis  
pars fuit; inveni qui se vidisse referret.  
[Ov. *Met*, IV, 794-797]

Ici, l’adjectif *passing* introduit un concept complètement dehors de la narration et du porté de la narration originale: l’ombre ‘morale’ de vanité terrestre, qui relativise la beauté de Méduse, souligne comment l’action des événements adverses peut changer soudainement une destinée, jusque là, heureuse.

Toutefois, lorsqu’il s’agit d’exprimer un jugement à propos de la conduite de la Gorgone, Sandys préfère le verbe *compress* (du fréquentatif du latin *comprimo*, *être*), choix plus proche à celui d’Ovide que au plus générique *Ovide moralisé* latin (*Medusa [...] quam cum neptun pelagi rector in templo deae palladis opprimeret*<sup>455</sup>):

Whom Neptune in Minerva's Fane  
**comprest**<sup>456</sup>.

Hanc pelagi rector templo **vitiasse** Minervae  
Dicitur ; [Ov. *Met.*, IV, 798-799]

Là où le verbe latin *comprimo* peut signifier aussi *violier*, qui est le sens du verbe *vitio* (-āre) dans le contexte du vers d’Ovide, *opprimo*, bien que de sens très proche à ceux-ci, reste toutefois plus générique, car il signifie plutôt *comprimer*, *accabler*, *tourmenter*. En outre, Sandys présente comme une certitude la violence subie par Méduse, là où Ovide interpose le doute avec le crible de la narration écoutée (*Dicitur*, v. 799).

<sup>453</sup> Le récit ovidien de la décollation de Méduse est parsemé par un certain nombre des réticences, que Sandys garde, en respectant ainsi l’entière structure narrative de sa source ; à ce propos voir *Introduction. La Méduse d’Ovide*, p. 14 et suivants.

<sup>454</sup> **Traduction** : Sa beauté passagère était le seul but des désirs des hommes, et ils se la disputaient: pourtant, elle n’avait autre chose plus belle – j’ai rencontré quelqu’un qui dit de l’avoir vue – que ses cheveux.

<sup>455</sup> *Metamorphosis Ovidiana Moraliter Magistro Thoma Walley Anglico de professione praedicatorum sub sanctissimo patre Dominico : explanata. Venundatur in aedibus Ascensianis et sub pelicano in vico sancti Iacobi Parisijs. 1509.*

<sup>456</sup> **Traduction** : Neptune la viola dans le temple de Minerve.

*Ioue's daughter, with the Aegis on her brest,  
Hid her chaste blushes: and **due vengeance**  
takes,  
In turning of the Gorgon's haire to Snakes.*<sup>457</sup>

*aversa est et castos aegide vultus  
Nata Iovis textit, neve hoc impune fuisset,  
Gorgoneum crinem turpes mutavit in hydros.  
[Ov. Met., IV, 799-801]*

Sandys modifie ces vers en deux phases : d'abord, il omet le geste de refus de Minerve, qui tourne le dos à la scène (*aversa est*, v. 799) mais il spécifie la position de l'égide (*the Aegis on her brest*) et il souligne la rougeur pudique du visage de la déesse (*her chaste blushes*) ; après, il ajoute le sens morale de l'action punitive de Pallas (*due vengeance takes*), là où la source montre une solution euphémique, en utilisant la litote : «neve hoc impune fuisset (v. 800)».

La laideur des serpents (*turpes /.../ hydros* v. 801) est omise elle aussi dans la traduction de Sandys, qui clôt toutefois en respectant jusque le détail de sa source :

*Who now, to make her enimies affray'd,  
Beares in her shield the Serpents which she  
made.*<sup>458</sup>

*Nunc quoque, ut attonitos formidine terreat  
hostes,  
Pectore in adverso, quos fecit, sustinet  
angues.  
[Ov. Met., IV, 802-803]*

Conscient toutefois d'avoir présenté un texte à interpréter, Sandys ajoute une brève explication en prose à la fin de chaque livre, où il résume le sens moral de chaque personnage des mythes narrés.

Pour ce qui concerne le sens de la décollation de Méduse et de sa transformation en monstre, on voit d'abord que la Gorgone représente la partie irrationnelle de l'âme, notamment en opposition au contrôle exercé par la raison, qui est Persée :

***Perseus** is also taken for the **reasonable soule**: the Greae, for that knowledge and wisdom which is aquired by experience; without whose eye or conduction, **Medusa, lust and the inchantments of bodily beauty**, which stupefies our senses, make us altogether unsefull, and convert us as it were into marble, cannot be subdued.*<sup>459</sup>

<sup>457</sup> **Traduction:** La fille de Jupiter, avec son égide sur la poitrine, cacha sa chaste rougeur : et elle prit sa juste vengeance, en transformant les cheveux de la Gorgone en serpents.

<sup>458</sup> **Traduction :** Elle maintenant, pour effrayer ses ennemis, porte sur son bouclier les Serpents qu'elle a créé.

<sup>459</sup> **Traduction:** Persée peut signifier aussi l'âme rationnelle: les Grées, la connaissance et la sagesse qu'on acquiert avec l'expérience ; sans laquelle – regard ou guide – Méduse, luxure et enchantement de la beauté du corps, qui étourdit nos sens, nous rend complètement inertes, et nous transforme comme si nous étaients de

C'est donc la soumission aux sens qui pétrifie, en laissant le corps complètement dépourvu de la capacité de réagir. Après, Persée intervient et il arrive à tuer Méduse, mais en l'observant presque de loin, grâce au filtre du bouclier de Pallas (la connaissance), pour ne pas y rester subjugué :

*[...] Thus provided, Perseus kills **Medusa, reason corporall pleasure**: yet looks not on her, but only sees her deformity in the shield of Pallas (as we view without prejudice to our sight the eclips of the sun in the water) since it is not safe to behold what our hearts are so prone to consent too. From this subduing of our affection, an honest fame, our winged Pegasus, is produced<sup>460</sup>.*

Le résultat de l'entreprise est la naissance de l'honnête renommé, c'est-à-dire Pégase. Mais il reste la question des cheveux-serpents, qu'on apprend avoir été blonds, comme dans la tradition exégétique de l'époque :

*[...] It is here fained that Pallas converted her **faire faire** into Serpents, for being vitiated by Neptune in her temple: declaring how infamy is the ugliest of deformities, especially in the beautifull<sup>461</sup>.*

Donc la mauvaise conduite c'est la pire tache de la beauté, et voici que les attractives de Méduse se transforment en objets de dégoût, indépendamment de l'attribution de culpabilité, qui reste de Neptune (*vitiated by Neptune*).

- **L'Ovide bouffon et la «ribaude Méduse». La réécriture burlesque des Métamorphoses par Louis Richer**

Dans l'épître<sup>462</sup> qui introduit son oeuvre, Louis Richer explique son travail de réécriture des *Métamorphoses* ovidienne ; on y trouve une explication et aussi une apologie pour ce qui concerne une façon à traduire qui s'éloigne beaucoup de la tradition.

---

marbre, et il ne peut pas être soumis.

<sup>460</sup> **Traduction:** Ainsi équipé, Persée tue Méduse, la raison du plaisir du corps : il ne la regarde pas directement, mais il voit seulement sa laideur sur le bouclier de Pallas (comme on voit, sans danger pour les yeux, l'éclipse du soleil dans l'eau) dès qu'il n'est pas sûr de regarder cela que nos cœurs aiment trop. Avec cela, en soumettant nos affections, un honnête renommé, nos ailé Pégase, se produit.

<sup>461</sup> **Traduction :** Ici on feint que Pallas transforma ses blondes cheveux en Serpents, parce qu'elle [Méduse] a été violée par Neptune dans le temple de la déesse : en signifiant ainsi comment l'infamie soit la plus laide des laideurs, notamment dans la beauté.

<sup>462</sup> Épître à Monseigneur le Duc de Saint Aignan.

Richer s'aperçut bien de la nouveauté de son travail, car il se justifie en ces mots:

*Pour le regarde d'Ovide, ie ne crois pas luy faire tort de traiter en Burlesque un sujet qui n'a rien de sérieux que dans l'esprit de nos Mythologistes, qui mettent toute leur estude à chercher un sens moral dans les pensées les plus chimeriques de cét Autheur.*

L'auteur, est-il donc autorisé à *manquer de respect* à un auteur classique de si grande renommé?

S'il lit le texte sans superpositions moralisantes, oui. Il faut donc souligner comment Ovide sera rendu à soi même par l'auteur de cette œuvre: «en metamorphosant ses Metamorphoses, ie n'ay fait simplement que luy retourner son habit tout usé pour avoir passé par les mains d'une infinité d'Escoliers».

Il s'agit donc de mettre en doute une très longue tradition moralisante, qui se déroule depuis l'antiquité presque sans interruptions, en étant souvent le seul moyen d'entendre une matière souvent licencieuse, autrement indicible.

Mais interpréter ne signifie pas s'éloigner complètement de l'intention de l'auteur; il est possible respecter et en même temps changer et enrichir la source de nouveaux sujets, et c'est justement ce qui fait Richer, lorsqu'il introduit la question de l'incroyance d'Acricse, le vrai point de départ de l'entreprise de Persée:

*FABLE XVI. DES GOUTTES DE SANG*

*tombant du chef de Meduse à terre, changées en serpens.*<sup>463</sup>

**De Bacchus et de sa puissance,**

**Le seul Acricse Roi d'Argos**

**Le chasse**, lui tourne le dos,  
Et d'une façon incivile

**Lui défend d'entrer en la Ville:**

Ce Prince fait de l'entendu,  
Parce qu'il se sent descendu  
De cette Gregue altitonnante,  
Et croit que Bacchus, quoi qu'il chante,  
Usurpe à tort ce même honneur,  
Et que ce n'est qu'un suborneur

**Non plus que le fameux Persée;**

**Car d'avoir jamai la pensée**

**Que Jupiter se fut ioüé**

**Avec sa fille Danaé,**

**Solus Abantiades** ab origine cretus eadem  
**Acricsius** superest, qui moenibus arceat urbis  
Argolicae contraque deum\* ferat arma *genusque*  
**Non putet esse deum** : neque enim Iovis esse  
**putabat**

**Persea**, quem pluvio Danae conceperat auro.

Mox tamen Acricsium (**tanta est praesentia veri**)

Tam violasse deum quam non agnosce nepotem  
paenitet.

\*Bacchus

[Ov. *Met.*, IV. 607- 614]

<sup>463</sup> L. Richer, *L'Ovide bouffon\**, ou les *Métamorphoses burlesques*, texte imprimé, Paris : Estienne Loyson, 1662.

\*Le titre rapporté sur la première carte est le suivante: *L'Ovide travesty, ou les Metamorphoses burlesques*.  
[Cote BNF: YC-6689]



D'un côté, Richer respecte la source où c'est Acrise, avec sa impiété, à provoquer la réaction des Dieux en défiant Bacchus et en niant l'origine divine de Persée; de l'autre côté, il ajoute une supposée origine divine d'Acrise (*Parce qu'il se sent descendu/ De cette Gregue altitonnante*), qui expliquerait sa haine envers Bacchus et Persée, considérés des usurpateurs. Richer garde aussi le mythe de la pluie d'or, la métamorphose qui permet à Jupiter de dépasser l'obstacle de la tour, rappelé par Ovide:

[...]

Le bon Seigneur n'est pas si buse,  
Et croit toujours que l'on l'abuse,  
Quand on lui dit que ce grand Dieu  
A bien sceu penetrer ce lieu,  
**En formant d'or une rosée,**  
**Qui dedans sa fille infusée,**  
**Neuf mois après avoit produit**  
**Cet Héros** qui fait tant de bruit.

Ainsi, il souligne comment le roi (*le pauvre incrédule*) devra se repentir de son incroyance, et à propos de la puissance de Bacchus (*Tant a de puissance la trogne/ De ce jeune et divin ivrogne*) et à propos de la naissance de Persée (*se repentit/ D'avoir douté de la naissance/De Persée et de sa puissance*):

Toutefois le pauvre incrédule,  
Et plus obstiné qu'une Mule,  
A la présence de Bacchus  
Se rangea parmi les vaincus,  
Tant a de puissance la trogne  
De ce jeune et divin ivrogne.  
**Acrise ainsi se convertit,**  
**Et qui plus est se repentit**  
**D'avoir douté de la naissance**  
**De Persée et de sa puissance.**  
Or Bacchus est jà dans les Cieux,  
Et quand est de son petit fieux,  
Après la fameuse victoire  
Dont vous sçavrez tantost l'histoire,

Le lexique comique de Richer résulte beaucoup plus respectueuse de la source que la réécriture d'Anguillara, qui mélange les *Métamorphoses* à d'autres sources ou à des solutions inventives modernes, le tous à travers le filtre de la moralisation.

Ainsi, le noeud du mythe lui-même de Persée est l'histoire de Méduse, selon Richer: il lui dédie les titres des épisodes les plus importants de l'entreprise du héros (on a déjà vu que le noeud thématique de la fable XVI est la naissance des serpents: *DES GOUTTES DE SANG tombant du chef de Meduse à terre, changées en serpens*) et souligne ce qui est le mystère du *gorgoneion*:

*FABLE XIX. DES CHEVEUX DE MEDUSE  
changez en serpens.*

Quelqu'un qui vit qu'il se taisoit,  
Soit qu'à l'entendre il se plaisoit,  
Soit pour s'éclaircir sur un doute  
Où son esprit ne voyoit goutte,  
Reprit le discours sur ce point :  
Prince, il ne vous déplaira point,  
Si je vous dis et vous propose,  
Que vous oubliiez une chose :  
Sçachons donc comment et pourquoi,  
Et dites-nous en bonne foi  
**D'où vient que Méduse eut la hure  
Pleine de Serpens, si l'on jure  
Que ses deux sœurs ne l'avoient pas.**

Le silence même de Persée, qui appartient au texte latin, est ici respecté, car les invités au mariage, en le voyant se taire (*Quelqu'un qui vit qu'il se taisoit*), lui demandent de continuer son récit, parce qu'ils ont entendu que entre ses trois sœurs Méduse seulement avait une chevelure serpentine (*D'où vient que Méduse eut la hure/ Pleine de Serpens, si l'on jure/ Que ses deux sœurs ne l'avoient pas*).

Persée recommence donc sa narration en soulignant d'abord la beauté originare de la fille qui est devenue monstre, et il souligne surtout la beauté de «sa tresse», peut-être sous l'exemple de l'*Ovide moralisé* qui parle de «cheveloux [...] bien tressez en troys cordons» :

Vous le sçavrez tout de ce pas,  
Répond Persée, aprenez doncques  
**Que plus belle ne se vit oncques,**  
Que cette mesme Medusa  
Iusques laquelle refusa  
Maints amoureux affollez d'elle,  
Sur tout, **sa tresse estoit si belle,**  
**Que tous les cœurs elle empestroit:**

L'auteur ne fait aucune référence au motif des cheveux d'or, mais il souligne plutôt le refus que Méduse montre à l'égard des prétendants (*laquelle refusa /Maints amoureux affollez d'elle*); le style est toujours comique (à souligner l'expression 'empester les coeurs': *tous les coeurs elle empestroit*) mais la signification originale est assez bien gardée, sauf que pour le sens de 'importance et nécessité' du sujet, qui marque le dernier récit du héros dans la version d'Ovide:

Hospes, ait: «**Quoniam scitaris digna relatu,**  
accipe quaesiti causam. Clarissima forma  
Multorumque fuit spes invidiosa procorum  
Illa, neque in tota conspectior ulla capillis  
Pars fuit;

Le récit continue sur la trace d'Ovide, à propos du témoignage des témoins oculaires, mais en déguisant le tout sous le masque burlesque:

Je citerois en cét endroit,  
**Gens qui l'ont veü, hommes notables,**  
Et qui passent pour veritables,  
Si vous en doutiez tant soit peu;  
Mais pour vous bien dire le jeu  
Ne vaut ma foy pas la chandelle».

Enfin, Persée raconte le noeud de l'histoire, à commencer par l'enlèvement et le viol de Méduse:

Neptune féru de cette Belle,  
Tant et tant la **tarabusta,**  
Que son honneur il **crocheta**  
**A la barbe** de la Déesse  
Minerve ma bonne Maitresse,  
Au temple en son nom consacré:

Le lexique comique (*tarabusta; crocheta; A la barbe de la Déesse*) se limite à tourner en burlesque ce que la source avait décrit avec un style plus neutre, mais le sens original est gardé aussi dans ce cas.

Richer modifie plutôt la partie suivante, où Minerve est surprise dans la méditation d'une punition appropriée pour la *ribaude Méduse*:

Elle [Minerve] en eut le cœur tout outré,

Et pour ne voir ce beau ménage,  
Mit l'égide sur son visage,  
**Faisant complot dès le moment**  
**D'en faire un ample châtiment:**  
*Aussi la ribaude Meduse,*  
*Quoi qu'elle dit pour son excuse,*  
*En paya bien les pots cassez;*

L'auteur imagine aussi un dialogue entre la déesse et la Gorgone, où celle-ci se fatigue à chercher des excuses (*Quoi qu'elle dit pour son excuse*) pour détourner l'intention hostile de Minerve, inébranlable de son propos.

Ainsi, après la transformation, les cheveux-serpents restent, comme pour Ovide, la cause de pétrification pour ceux qui regardent la Gorgone:

Ses **cheveux** si bien agencez  
**Prenant de Serpens la figure,**  
**Furent,** à ce qu'on nous assure,  
**Si funestes aux yeux des gens,**  
**Qu'ils les rendoient maugré leurs dents**  
**Aussi roides qu'une statué:**  
Depuis, pour en troubler le veue,  
Et faire peur aux ennemis,  
*Son minois par Pallas fut mis*  
Au plastron qu'elle a devant elle;  
C'est là tout, mouchez la chandelle.

Comme pour Ovide, en outre, le visage décollé de Méduse est placé – 'vivant' – sur l'égide de la déesse (*Son minois par Pallas fut mis/ Au plastron qu'elle a devant elle*) pour effrayer les ennemis.

- ***La Méduse d'Ovide malgré Ovide***

Voici donc comment Ovide reste la source indispensable pour concevoir la narration mythique, bien que ses intentions soient complètement renversées: le goût pour l'extraordinaire, la transformation, le mystère, sont ici soumis à une lecture qui reste strictement liée à la sensibilité chrétienne du péché, tellement enracinée que souvent on la perçue inséparable de la lettre originelle.

En tant que réécritures, ces versions des *Métamorphoses* se placent dans le cadre des textes –

sources comme dans l'univers des productions littéraires autonomes, en étant témoignage de la tradition du texte ancien et de son utilisation poétique en même temps.

Le fait de 'traduire' Ovide ne change point la perspective de l'auteur moderne, occupé à élaborer une matière parfaitement interchangeable avec celle produite par son imagination, sans aucun soin de préserver la vérité de la lettre.

Ainsi, la Méduse des 'nouveaux Ovides' est une femme à la beauté sensuelle et coupable (figure des passions), qui suscite la luxure en Neptune (figure parfois d'un homme de renommé), en méritant la juste réaction de Minerve (lumière de la raison qui contrôle les sens); la vraie version ovidienne, on le verra, aura quelque récurrence, mais elle représentera l'exception plutôt que la règle.

## **Conclusions**

Méduse, monstre beau et cruel: le poète est attiré irrésistiblement par cette femme impossible et, en même temps, il en craint le pouvoir 'pétrifiant' et dominateur.

Le nœud de cette création poétique réside dans la figure de la femme - laurier, imaginée pure dans la poésie métaphysique de Pétrarque et rendue dramatiquement à la terre par les bouleversements des sens des intellectuels lyonnais.

On a suivi jusque là un parcours chronologique qu'il faudra rappeler brièvement dans ses passages fondamentaux, pour y voir mieux les traits que la figure de Méduse a revêtus chaque fois.

D'abord on trouve une Méduse qui se sert de sa beauté pour conduire à la folie et à la mort ses prétendants : Meridienne et les autres femmes médusantes des *Contes amoureux* transforment leurs amoureux en autant des Gorgones aux sentiments bouleversés, en obtenant le maximum du plaisir de leur même mauvaieseté.

La conduite 'dédaigneuse' de Méduse avant la transformation – *Clarissima forma/ multorumque fuit spes invidiosa procorum/ illa*<sup>464</sup> – est imaginée comme la cause de la punition

<sup>464</sup> Ov. *Mét.*, IV. 794-796.

bien méritée de cette femme – sorcière sans merci.

Ces récits influencent profondément le milieu culturel lyonnais en contribuant aussi à former la figure de la belle Délie – l'inaccessible déesse de Scève – objet d'un amour totale et absolu, poussé jusqu'à l'idolâtrie. Ici, la transcendance d'un amour profane mais immortel semble conduire à un parcours de connaissance *autre*, en entraînant le poète jusqu'aux hauteurs métaphysiques. Il s'agit pourtant d'une énorme erreur, car les nombreuses souffrances ne conduisent à rien : la connaissance reste dehors des facultés de l'amant et à sa place il y a la mort sans espoir du mécréant, car il n'existe point de Dieu, sauf l'inaccessible Délie, pour le poète.

On retrouve parfois ce même Méduse dans les œuvres des poètes de la *Pléiade* aussi, qui s'inspirent tous à la femme – laurier de Pétrarque, mais en lui ajoutant un côté fortement sensuel ; la belle Idée du poète italien devient ainsi une créature obsédante, capable d'inspirer un désir folle, ce qui en justifie la transformation en Gôrgo.

Parmi eux, Pontus de Tyard est celui qui achève – au prix de nombreuses souffrances – le difficile parcours entrepris par Scève ; il obtient, à la fin du chemin, la *visio* extatique de la lumière prohibé, narrée non différemment d'une expérience hors de soi à la façon de certaines mystiques.

La structure en trois parties des *Erreurs amoureuses* suggère les étapes d'expiation du pèlerin, qui doit se montrer digne d'accéder à la connaissance prohibée dont la femme – Soleil est figure. Ici, Méduse – double dangereux de Minerve – se démasque, bien que seulement pour le temps d'un instant, en montrant l'insupportable lumière de ses yeux : la quête poétique peut donc cesser et se dissoudre dans le repos du *silence*.

Différemment de celui-ci, Ronsard ne semble point capable de concentrer ses efforts à la conquête d'une seule femme totalisante ; ses *Amours* racontent de nombreux *innamoramenti*, de satisfactions charnelles et du mépris du poète pour une femme trop hautaine pour être objet de dévouement absolu. Toutefois, ces femmes s'unifient enfin en une seule femme – Méduse qui, comme un motif récurrent, émerge de temps en temps dans le tissu poétique du recueil. Ainsi la cruelle Cassandre, la belle et chaste Marie, ainsi divine bien que mortelle, ou Hélène, effrayante dans sa beauté, sont toutes l'incompréhensible, mauvaise et séduisante Gorgone qui perd celui qui l'aime le plus.

La poésie de Du Bellay elle-même, bien que contraire à cette *médusation* de la femme, doit se prendre charge de la nommer pour la refuser : la figure de la Gorgone est tellement enracinée dans l'imaginaire poétique de l'époque que pour la dépasser il faut en prendre les distances, se déclarer dehors de son influence. Ainsi, l'image de la reine Marguerite<sup>465</sup> – Muse inspiratrice de Du Bellay, souvent associée en poésie à Méduse – ne devra plus souffrir cette comparaison au monstre effrayant, car son premier admirateur la célébrera avec son véritable nom.

Philippe Desportes dédie ses *Amours d'Hippolyte* lui aussi à Marguerite de France, en lui attribuant toutefois certaines caractéristiques typiques de Méduse. Le nœud du recueil est l'échec du poète, un Persée sans bouclier et sans le conseil de Minerve, ou un Icare foudroyé par le Soleil noir. Ainsi, la femme – idole domine la scène sans rencontrer aucune résistance de la part du poète – amant, qui souffre mais qui se montre parfois résigné, dans son état de vassalité sans espoir.

Les dernières années du XVI<sup>e</sup> siècle se signalent pour les épiphanies de la femme – Méduse de Edmund Spenser ; d'abord, dans le recueil *Amoretti*, l'influence de Pétrarque forme les traits d'une femme guerrière qui pétrifie mieux grâce à son autocratie que grâce à sa beauté. La dédicace de l'œuvre à la femme de Spenser anticipe toutefois le dénouement heureux du recueil, où la guerrière arrivera enfin à déposer les armes en faveur du promis époux ; ainsi les épiphanies de Méduse se limitent à la première moitié des sonnets, en laissant après la place à une femme reconquise à l'Amour.

Une plus décisive médusation du personnage féminin on le trouve dans le chef d'œuvre de Spenser, *The Faerie Queene*, notamment aux livres III et V. Ici le *gorgoneion* suggère le pouvoir de suggestion magique et dangereuse de l'œuvre d'art, instrument de manipulation de la volonté, qui subjugué même la plus vertueuse des créatures. En outre, les Méduses opposées de la chevalière Britomartis (la vertueuse guerrière) et de la reine des Amazones Radigund (la sorcière sauvage) mettent en scène une bataille sans épargne de coups qui vise à la conquête d'un chevalier – Artegall (ou la Justice) – qui semble être totalement à leur merci. Le pouvoir royal de Queen Elizabeth, qui résume masculin et féminin, est ici évoqué grâce à l'ambiguïté de la Gorgone, en tant que symbole de la coprésence des contraires.

---

<sup>465</sup> Marguerite de Valois (1553-1615), femme du roi de France Henri IV.

En suivant la même trace, la Méduse de Giambattista Marino inaugure le XVII<sup>e</sup> siècle en signifiant avant tout l'Art dans sa symbolique la plus pure, comme l'avait imaginé d'ailleurs le Caravage dans sa rondelle, précédente de quelques années. Dans la *Galeria*, la parole et l'image que celle-ci évoque se fondent et s'échangent entre eux, dans la célébration du travail intellectuel du peintre, créateur de poésies peintes, dans le signe d'une métaphysique que le masque de Méduse incarne parfaitement.

En outre, de la même façon que le magicien - peintre de Spenser, Busirane, le Cupide - Gorgone de l'*Adone* se sert de fausses promesses de joie pour tirer ses satisfactions des inévitables souffrances des amants, une fois que la vérité de leur destin se présente dans sa dure évidence ; la torture que le personnage de Spenser inflige à l'amoureuse Amoret ouvre les yeux de Britomartis comme l'expérience du destin des amoureux frappe douloureusement Vénus, lorsqu'elle se reconnaît amoureuse d'un mortel.

Enfin, on a vu comment l'imaginaire de la *Comédie* de Dante Alighieri et de sa Méduse - diable ait influencé la poésie de Milton dans le *Paradise Lost* ; ici, le côté noir du monstre mythique se fonde avec la symbolique chrétienne et sa vision du péché et de la punition divine. Le résultat est une obsession récurrente de la thématique du serpent, qui traîne avec soi les figures les plus liées à la génération et à la forme elle-même de l'animal symbole de Satan, notamment Méduse et les Furies.

La force de ces représentations de Méduse aura des importants reflets dans la transformation de la Gorgone en la figure de la Mort sans espoir du pécheur, qu'on trouvera souvent dans le théâtre baroque européen, notamment espagnol ; déjà dans l'œuvre de Milton on trouve les premiers rapprochements entre les figures de la Mort et de Satan et celle de Méduse, ici plus liée que jamais à sa force chthonienne originale.

Le parcours se clôt sur trois réécritures des *Métamorphoses* d'Ovide, qui représentent le sommet du changement et de conservation en même temps de la plus répandue parmi les versions du mythe ancien de Méduse ; dès la seconde moitié du XVI<sup>e</sup> à la première moitié du XVII<sup>e</sup> siècle, ces œuvres montrent toutes une profonde connaissance de la source ancienne, et témoignent le désir de rendre le texte d'Ovide actuel et vivant grâce à la traduction en langue vulgaire. Bien qu'elles soient très différentes entre elles, le philtre des exégètes les réunit



toutes : plus ou moins respectueuses de la source, la culpabilité de Méduse y émerge fortement, en dépit de la version opposée d'Ovide.

On voit donc comment les différentes interprétations de Méduse, que les exégètes ont développées, influencent profondément les œuvres poétiques; à côté des sens originaires, plus important – et fondamental – est la nouvelle symbolique attribuée à la Gorgone, qui en détermine la lisibilité et donc la parfaite compréhension, par le public du poète moderne :

<b>Interprétations exégétiques</b>	<b>Poètes</b>
<b>Rationalisation:</b> Méduse guerrière	Spenser
<b>Méduse figure des vices:</b> péché – sorcellerie / lascivité	[ <i>Contes amoureux</i> ] Marino, Milton Anguillara, Sandys, Richer
<b>Méduse image de beauté et de savoir</b>	Pontus de Tyard
<b>Méduse figure de la terreur et/ou de la merveille</b>	Marino, Milton
<b>Méduse créature fantastique :</b> Basilic/Cocatrix	[ <i>Contes amoureux</i> ] Scève, Pontus de Tyard, Du Bellay, Desportes, Spenser, Marino

Il y a toutefois une solution ultérieure, qui mêle une vision eidétique de la femme – connaissance et/ou Poésie à la soumission psychologique du poète – amant ; la peur de n'avoir pas des forces suffisantes à atteindre le but de la recherche intellectuelle se réfléchit sur l'image de la femme, constamment oscillant entre une beauté surhumaine et une cruauté indifférente. Les déceptions pour l'effort vain se traduisent en invectives à l'adresse de la femme – idole, qui se charge de la responsabilité de l'échec du poète :

<b>Méduse ou l'Idée inaccessible</b>	<b>Poètes</b>
<b>Méduse, cruelle beauté</b>	Scève, Ronsard, Desportes, Spenser

La présence de Spenser parmi ces poètes est due surtout à l'attitude soumise qu'il prend lorsque le pouvoir féminin se manifeste avec toute sa force ; dans les *Amoretti* comme dans *The Faerie Queene*, le poète attribue une passivité extrême aux personnages masculins, dont le but n'est même plus celui de rejoindre la femme – guerrière, mais plutôt celui de survivre à sa force destructive.

Différemment des exégètes donc, les poètes – notamment ceux du milieu lyonnais – soulignent plutôt la beauté désirable de la Méduse, là où les interprétations de cette figure mythique focalisaient plutôt son côté monstrueux.

Méduse reste sans doute une effrayante image du péché, et toutefois sa cruelle beauté incarne un désir irrésistible, même avec la conscience que, parmi ceux qui tentent l'entreprise, seulement quelques-uns d'entre eux réussissent.

Le XVII<sup>e</sup> siècle impose à son tour un changement fort de perspective, surtout après les années vingt. Le durcissement des règles<sup>466</sup>, dû aux conséquences sur la longue période de la Contre-Réforme, contribue à soustraire sa beauté à la femme – Méduse, pour découvrir à nouveau ses aspects les plus sombres ; ces mêmes traits seront ceux choisis par les écrivains de théâtre tout au long du XVII<sup>e</sup> siècle, notamment sous directe influence de la figure de la Gorgone de Marino et de Milton. Toutefois, le siècle de la nouvelle science n'oublie pas que Méduse réside sur la poitrine de Minerve, et il montrera son désir pour l'effrayante Gorgone en maintes et surprenants moyens.

## ***Chronologie des oeuvres***

*Les contes amoureux par Madame Jeanne Flore*, 1543

**MAURICE SCÈVE**, *La Délie*, 1544

### ***Pléiade :***

<sup>466</sup> La publication de l'*Index* du 1596, qui restreint l'utilisation du texte sacré au latin, signifiait la fin de l'Humanisme chrétien, qui avait vivifié l'Église pendant les années après le Concile de Trente aussi ; après, les choix oratoires privilégiaient l'image surprenante, plutôt que la parole biblique, qui ne pouvait pas être utilisée en langue vulgaire. À ce propos, voir E. Ardissino, *Il Barocco e il sacro*, cit, p. 7 et suivantes.

- **PONTUS DE TYARD**, *Erreurs amoureuses*, 1549
- **ROUSSEAU**, *Amours*, 1552-1578
- **JOACHIM DU BELLAY**, *Les Regrets*, 1558

**PHILIPPE DESPORTES**, *Amours d'Hyppolite*, 1573

**EDMUND SPENSER**,

*Amoretti*, 1594

*The Faerie Qeene*, 1590-1595

**GIAMBATTISTA MARINO**,

*La Galeria*, 1619

*Adone* 1623

**JOHN MILTON**, *Paradise Lost*, 1658

**La Méduse d'Ovide. Les Métamorphoses entre XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècle :**

- **GIOVANNI ANDREA DELL'ANGUILLARA**, *Metamorfosi*, 1563
- **GEORGE SANDYS**, *Metamorphosis*, 1632
- **LOUIS RICHER**, *L'Ovide bouffon*, 1662

### III

## Méduse et le Théâtre *L'horreur, la folie, le péché*



**J. V. Duplessis<sup>467</sup>, *Antre des Gorgones*, 1722. Lully-Quinault, *Persée*, acte III.**

«Tra Manierismo e Barocco si pone sulle scene europee la questione di un meraviglioso cristiano in dialettica corrispondenza di temi e di tecniche rappresentative con le rinnovate fortune dell'Ade e dell'Olimpo, di quell'aldilà mitologico e pagano che con straordinaria invenzione e magnificenza architetti, pittori, musicisti e poeti vanno adattando al programma festivo e celebrativo di corte.»

Silvia Carandini, *La rivolta di demoni e titani*, 1995.<sup>468</sup>

Monstre mauvais et damné, capable de déchaîner la folie la plus effrénée, Méduse se transforme au XVII<sup>e</sup> siècle en une créature infernale, astucieuse et déterminée à perdre l'homme.

Les témoignages d'une Méduse muette, symbole d'horreur et de mauvais destin, ou masque

<sup>467</sup> Les dessins de Duplessis illustrent le livret de l'oeuvre en musique *Persée* (1682), écrite par Quinault.

<sup>468</sup> Silvia Carandini, *La rivolta di demoni e titani. Prospettive cosmologiche nel teatro barocco*, in *Meraviglie e orrori dell'aldilà. Intrecci mitologici e favole cristiane nel teatro barocco*, Roma : Bulzoni, 1995, p. 141.

**Traduction:** *Entre Maniérisme et Baroque se pose sur les scènes européennes la question d'un merveilleux chrétien en correspondance dialectique de thèmes et techniques représentatives avec les fortunes renouvelées des Enfers et de l'Olympe, de ce type de au-delà mythologique et païen qui, avec extraordinaire invention et magnificence les architectes, les peintres, les musiciens et les poètes adaptent au programme des fêtes et des célébrations de la cour.*

d'une beauté coupable et désirable en même temps, ne manquent pas; la nouveauté la plus éclatante est toutefois sa participation directe à l'action théâtrale, en tant que personnage *agens* et non pas seulement fantôme évoqué par des figures médusantes ou médusées.

Certaines représentations de drames de sujet moral et/ou religieux proposent une lecture figurale des mythes anciens, choisis pour la possibilité de superposer une interprétation en clé chrétienne aux péripéties narrées. Un parmi ceux-ci est le mythe de Persée, où la figure du héros est image du Christ Sauveur en lutte contre Satan pour la rédemption de la Nature Humaine.

Dans ce contexte, Méduse devient conseillère de Satan, parfois instrument de tentation du héros ou directement d'Andromède (figure de la nature humaine), en jouant le rôle du serpent infernal – une espèce de doublure de Satan lui-même – où tout se détermine par l'habileté de l'interlocuteur de convaincre la victime grâce à l'astuce du discours méchant.

Là où le visuel amplifie au maximum ses possibilités, grâce aussi à la nouvelle machine théâtrale – où on met en scène le cosmos de façon tridimensionnelle, en mêlant l'expérimentation galiléenne à l'interprétation allégorique du monde – son symbole le plus effrayant profite d'une exhibition jamais vue auparavant de ses tabous.

En tant que masque hurlant, le sifflement des serpents de sa chevelure avive l'horreur de l'épiphanie du monstre, dont tous les aspects les plus répugnants sont montrés et soulignés; de la même façon, la beauté que parfois Méduse revête encore, est prélude de la profonde mauvaiseté de son âme, en suscitant, s'il est possible, une sensation d'horreur encore plus grande par rapport à l'ouverte manifestation physique de sa laideur.

Selon le programme éducatif de la Contre-Réforme, la *merveille* s'accroît des valeurs chrétiennes, pour être utilisé comme un formidable instrument pédagogique;<sup>469</sup> ici Méduse, en tant que image elle-même de la merveille, se découvre : l'intensité de ses portraits n'a pas des précédents, sinon en époque archaïque, et nouveaux détails définissent, désormais de façon définitive, le véritable visage de l'impossible vue.

---

<sup>469</sup> Voir à ce propos José Antonio Maravall, *La cultura del barroco*, Bologna: Il Mulino, 1985.

Notre parcours se déroulera surtout à travers le théâtre du XVII<sup>e</sup> siècle, en n'oubliant pas toutefois de rappeler un précédent du XVI<sup>e</sup> siècle très intéressant, la *Dalida* de Luigi Groto. La princesse Dalida, protagoniste de cette tragédie, montre des caractéristiques à la fois de Danaé et de Méduse: bien que enfermée toute seule dans un beffroi, comme la mère de Persée, elle reste enceinte. Puisque son amant, loin d'être un dieu, est un traître de sa même famille, Dalida, en l'aimant malgré tout, révèle une nature de Gorgone, luxurieuse et mauvaise.

Groto s'éloigne décidément du mythe sauveur du divin Persée – Jésus (qui sera bien plus répandu au XVII<sup>e</sup> siècle) pour ramener l'entier drame dans une dimension de humanité cruelle et vindicative, où le visage de Méduse est la concrétisation symbolique du vice.

### ***Méduse, le monstre séduisant. La mauvaiseté coupable de la beauté dans la Dalida de Luigi Groto***

*Dalida*, la première tragédie du poète et auteur tragique Luigi Groto, connu aussi comme *l'aveugle d'Adria*, montre une double utilisation de la figure mythique de Méduse ; la Gorgone est ici le visage dépravé de la princesse protagoniste, selon la perspective vindicative du père mort, et l'image symbolique de l'adulation coupable en même temps.

Toute jouée sur des atmosphères de sombre horreur, la tragédie s'ouvre avec le dialogue entre le roi Moleonte et la Mort ; Moleonte est un fantôme sans paix, en recherche de vengeance contre son neveu Candaule, usurpateur de son royaume, et contre sa fille Dalida, coupable d'avoir aimé son cousin et de lui avoir donné deux fils, lorsque il n'en avait pas eu jusque là à cause de la stérilité de la reine Berenice, sa femme.

- ***La condamne de la Danaé – Méduse : Dalida et la malédiction du roi***

Le destin de la jeune Dalida ressemble d'abord à celui de Danaé<sup>470</sup> ; comme cette dernière, la princesse vivait dans une tour, seule avec ses servantes, selon la volonté de son père :

*Io in tanto padre d'una figlia sola  
(Se figlia m'è però, ch'io ne sto in forse)  
Per conservarle e la vita, e l'onore*

<sup>470</sup> **Hyginus, *Fabulae*, 63:** *Danae Acrisii et Aganippes filia. Huic fuit fatum, ut, quod peperisset Acrisium interficeret; quod timens Acrisius, eam in muro lapideo praeclusit. Iovis autem in imbrem aureum conversus cum Danae concubuit, ex quo compressu natus est Perseus. Quam pater ob stuprum inclusam in arca cum Perseo in mare deiecit.* La mère de Persée est le plus souvent *figura* de la Vierge Marie, car elle conçoit un fils demi dieu grâce à un prodige: puisque Candaule est un mortel, et de plus il est le cousin de la fille séduite, Dalida de miracle devient démon, et sous cette forme elle est nommée Méduse.

*(O come spesso il cieco uman discorso      55*  
*Per lo migliore il peggio elegger usa)*  
*Le provvidi, e tra selve in un palagio*  
*La chiusi in compagnia d'altre Donzelle,*  
*A cui fuor che l'uscir non mancasse altro.<sup>471</sup>*

Le but était celui de préserver la *chasteté* de la jeune fille; toutefois, comme pour Danaé, les précautions du roi sont vaines, car le prince Candaule, pendant le siège du château de son oncle, séduit sa cousine. Le prince ne révèle pas sa vraie identité à Dalida, et toutefois elle aurait dû défendre mieux son honneur:

*E ben, che a lei sotto mentito nome,*  
*Fintosi un altro, si mostrasse prima,      70*  
*Ella però tener dovea difesa*  
*La rocca del suo onor contra ciascuno.<sup>472</sup>*

Trop peu résolue à se refuser au jeune, elle aurait dû quand même accomplir sa dure vengeance lorsque elle avait appris la vraie identité de Candaule et de la mort de Moleonte :

*E quando ei di sforzarla minacciava,*  
*Rendersi ella dovea più tosto cruda*  
*Contra se stessa, che verso altri molle.      75*  
*O farlo almen dapoi, ch'ei le scoperse*  
*La sua vera persona, il nome vero,*  
*Il suo malvagio acquisto, e la mia morte.<sup>473</sup>*

Dalida, qui aurait dû suivre l'exemple de la romaine Lucrèce, non seulement ne se tue pas, mais elle persiste dans l'adultère avec son cousin et lui donne deux fils:

*Pur' egli lietamente ancor la gode.*  
*E ben, c'abbia la moglie in India tolta,      80*  
*Che questo Regno, e queste case stanza,*  
*Ha sposato quest'altra, e ricevuto*  
*N'ha doppia prole. Quel che con la sposa*  
*Propria fin qui non ha potuto mai.<sup>474</sup>*

---

<sup>471</sup> **La Dalida. Tragedia nova di Luigi Groto Cieco di Hadria. Con privilegio in Venetia. MDLXXII.**

Acte I Scène I. **Traduction:** *En tant que père, et je suis père d'une seule fille (si elle est vraiment ma fille, car je n'en suis pas sûr) afin de garder sa vie et son honneur (Hélas! Que l'aveugle discours humain choisit le plus souvent le pire pour le meilleur) je pourvus, et je la enfermai en un palais dans la forêt, avec d'autres demoiselles, auxquelles, sauf que le sortir, ne manquait rien.*

<sup>472</sup> Dalida, Acte I Scène I. **Traduction:** *Et bien qu'à elle, sous un faux nom, en s'étant feint un autre, il lui s'était montré d'abord, elle pourtant devait défendre le fort de son honneur envers n'importe qui*

<sup>473</sup> Dalida, Acte I Scène I. **Traduction:** *Et lorsqu'il la menaçait de la forcer, elle devait être cruelle envers elle-même plutôt que lâche envers autrui. Ou le faire au moins d'après qu'elle découvrit sa vraie identité, son véritable nom, son mauvais achat, et ma mort.*

Candaule a donc obtenu une précieuse lignée, que le mariage précédent ne lui avait pas donné; ainsi, Dalida se rend coupable de trahison deux fois: pour avoir accepté l'usurpateur du royaume de son père comme mari, et aussi pour lui avoir assuré la continuité dynastique.

La deuxième scène est construite sur le monologue de Moleonte, qui prononce une terrible malédiction envers ses ennemis; Dalida – Danaé, dont la perte de la chasteté n'est pas sublimée par la descendance divine de son amant, est ici complètement pécheresse. Dans les paroles de condamne du père, elle se transforme en une créature des Enfers, menteuse (*Quello sdegno dov'è, dove quell'odio, / Che **fingevi** d'aver concetto*, v. 152-153) et impie :

*Ah **figlia**, non già mia, ma d'Acheronte,  
**Ingrata, disonesta**, ov'è l'Amore,  
 Che a tuo padre mostravi? U' la pietade 150  
 Ch'eri tenuta à i genitori tuoi?  
**Quello sdegno dov'è, dove quell'odio,**  
**Che fingevi** d'aver concetto in tale,  
 E tanta copia contra il rio Candaule,  
 Quand'uccidea le genti nostre, quando 155  
 Tanto mal minacciava al nostro capo?  
 Codesta è la magnifica vendetta,  
 Che de' nemici nostri, **empia**, tu fai?  
 [...]  
**Ah maledetta notte, ah tristo letto,**  
 Quando, e dove tu fosti ingenerata.  
 Perché non partorì tua madre il parto, 170  
**O di Pasifae, o di Medusa prima,**  
**Che te figliuola?** Ah secchisi la lingua  
 Mia, che a mia forza pur vuol dirti **figlia**.<sup>475</sup>*

Puisque il n'y a pas de mots suffisants à exprimer l'horreur d'une nature si corrompue (*figlia [...] d'Acheronte*, v. 148/ *Ingrata, disonesta*, v. 149; *empia*, v. 158), la princesse est maintenant liée à deux exemples légendaires de monstruosité: Pasiphaé, célèbre pour avoir aimé un taureau, et Méduse, démon luxurieux.

<sup>474</sup> Dalida, Acte I Scène I. **Traduction:** Et pourtant il jouit encore d'elle et avec du plaisir. Et bien qu'il s'était marié en Inde, et sa femme demeure en ce royaume, dans son palais, il a épousé cette autre, et il n'a eu deux enfants, ce qu'il n'a jamais eu de son première épouse, jusque là.

<sup>475</sup> Dalida, Acte I Scène II. **Traduction:** Hélas, fille, ne pas à moi, mais à Achéron, ingrate, malhonnête, est-où l'Amour que tu montrais à ton père? Où la pitié qui devais-tu à tes parents? Le dédain c'est où, où la haine tellement grande qui tu simulais d'avoir conçue envers le méchant Candaule, lorsqu'il tua nos gens, lorsqu'il menaça autant de mal sur nous? C'est donc ça la formidable vengeance qui tu fais des nos ennemis, oh impie? [...] Hélas, maudite nuit, hélas malheureux lit, quand et où tu fus engendrée. Pourquoi n'accoucha ta mère les couches, oh de Pasiphaé, oh de Méduse d'abord, que toi, ma fille? Hélas! Que se sèche ma langue, qui me force à te nommer fille.



Il faut souligner aussi que le désir pour le taureau avait été inspiré en Pasiphaé par le dieu Neptune, furieux contre Minos, le mari de la femme ; de la même façon, le dieu est responsable aussi de la luxure profanatrice de Méduse. En outre, les deux femmes engendrent également des fils hors de nature, signes tangibles de leur excès: Pasiphaé engendre le monstre Minotaure et Méduse le géant Chrysaor et Pégase, qui acquiert le droit de vivre sur l'Olympe seulement après ses gestes. Ainsi, les fils de Dalida eux aussi tombent sous la malédiction du grand-père : ils sont des monstres, exactement comme leur mère, et comme elle méritent la mort.

La rage véhémement lutte toutefois encore avec l'amour paternel (*Ah secchisi la lingua/ Mia, che a mia forza pur vuol dirti figlia*, v. 172-173) qui intensifie s'il est possible le drame de Moleonte.

Mais le dégoût pour la conduite de Dalida annule bientôt la tendresse paternelle ; elle, désormais la *crudel nemica*, aurait mérité d'être nourrie avec le venin du basilic :

*Perché non ti gettai, **crudel nemica**,  
 (Che così debbo dir) per pasto à i cani, 175  
 [...]  
 Di te, Nutrice, vo dolermi, quando  
 Riscaldasti costei nata nel bagno,  
 Che non ve la lasciasti **affogar dentro**, 180  
 O 'l bagno non facesti del suo sangue.  
 Anzi di me, **che a un drago, a un basilisco**  
**Non la feci allattar, poi che 'l ueleno**  
**Meritaua di bere anzi** che 'l latte<sup>476</sup>.*

Seulement la vengeance divine peut toutefois satisfaire le désir de Moleonte, désormais dépourvu de la possibilité d'agir directement: le choix d'appeler Diane à la punition de la pécheresse est strictement lié à la luxure coupable de Dalida, ainsi intensément soulignée par les paroles du roi :

***Ancor consente, ancor segue, ancor gode**  
**Di lasciarsi abbracciar da quelle braccia,** 210  
**Che mosser l'armi contra i suoi più cari.**  
**Di lasciarsi toccar da quelle mani,**  
 Che del sangue paterno ancor son calde.*

<sup>476</sup> Dalida, Acte I Scène II. **Traduction:** Pourquoi je ne te jetai pas, cruelle ennemie (qu'ainsi je dois dire) pour repas aux chiens, [...] De toi, Nourrice, je veux me lamenter, lorsque tu réchauffas celle-ci née dans le bain, puisque tu ne la laissas pas noyer là dedans, ou ne fit tu pas un bain de son sang. Plutôt de moi, qui à un dragon, à un basilic, je ne la fit pas allaiter, puisque le venin elle méritait de boire, au lieu du lait.

Di far prodiga copia al suo nemico  
**Di sua persona, e di quel gran tesoro,** 215  
*Che sì tardi acquistai, che a lei concessi:*  
**O casta, e faretrata cacciatrice,**  
**Che fai?** Perché 'n costei, che al tuo gran nome,  
 Quando in mezzo a' tuoi boschi la rinchiusi,  
 Sacrai solennemente; non ispendi 220  
 Quante al fianco ti pendono saette?  
 Questa vendetta a te si conveniva<sup>477</sup>.

Le climax (renforcé par l'anaphore sur l'adverbe *ancor*) au vers 209 «Ancor consente, ancor segue, ancor gode» est souligné par le parallélisme aux vers 210 et 212 (Di lasciarsi abbracciar/ Di lasciarsi toccar: voir aussi l'anaphore sur l'expression *Di lasciarsi*); ce dernier constitue à son tour un nouveau climax dont la clôture «Di far prodiga copia (v. 214)» prolonge son effet sur le vers suivant: la mise au point de cela duquel elle fait prodigue hommage au prince Candaule (voir l'ultérieure anaphore sur la préposition *di* : «**Di** sua persona, **e di** quel gran tesoro», v. 215. ) est absolument redondante par rapport au contexte, déjà plus que explicite.

En outre, le contraste entre l'amour de la princesse pour Candaule et l'horreur des crimes de celui-ci (*Di lasciarsi abbracciar da quelle braccia, / Che mosser l'armi contra i suoi più cari*, v. 210-211; *Di lasciarsi toccar da quelle mani, / Che del sangue paterno anchor son calde*, v. 212-213), souligne encore une fois la gravité de la situation.

Dalida, qui avait été vouée à Diane, a manqué au vœu de chasteté ; puisque la déesse ne réagit pas, peut être parce que le péché de la princesse lui fait trop d'horreur (*Ma poi, che tu non degni à sì impudico/ Sangue bruttar le tue pudiche mani*<sup>478</sup>), le roi décide de déchaîner envers elle la reine Berenice, la femme répudiée de Candaule :

**La donna, che acquistare ti fece il Regno,** 270  
**Ti farà (e sarà il ver) perder la vita.**  
*Orsù, Reina, al tuo consiglio tocca*  
*Far la nostra comune aspra vendetta*<sup>479</sup>.

<sup>477</sup> Dalida, Acte I Scène II. **Traduction:** Encore elle permet, encore elle suit, encore elle jouit de se laisser embrasser par ces bras qui prirent les armes envers sa famille. De se laisser toucher de ces mains, qui sont encore chaudes du sang de son père. De faire généreux cadeau à son ennemi de son corps, et de ce grand trésor que ainsi tard j'obtenais, et que je laissai à elle: «Oh chasseresse, chaste et armée de carquois, qu'est ce que tu fais? Pourquoi cette-ci, que à ton nom glorieux, lorsque je l'enfermai dans tes bois, je la vouai solennellement, ne dépenses tu pas les flèches que tu portes sur ta hanche, autant qu'elles sont? Cette vengeance aurait été apte à toi.

<sup>478</sup> Dalida, Acte I Scène II, v. 223-224. **Traduction:** Mais, puisque tu ne daignes pas souiller tes pudiques mains avec un sang tellement impudique.

<sup>479</sup> Dalida, Acte I Scène II. **Traduction:** La femme, qui t'obtint le royaume, te ôtera (et sera le vrai) la vie. Allez, oh Reine, à votre conseil appartient de faire nôtre commune âpre vengeance.

Le rôle de Berenice est fondamental pour le déroulement du drame: elle, qui doit contraster la princesse Dalida-Méduse, on la retrouve sous l'aspect d'une fauve enragée, tout à fait ressemblant au monstre qu'elle est appelée à tuer:

***Si feroce Leon non ha la Libia,  
Si seluaggia non ha Tigre l'Ircania,  
Che col furor del furor giunga al paro  
D'una attizzata, una gelosa donna. 280  
Spargi, togliendo a Dalida quel sangue,  
Ch'io d'averle prestato ogni or mi pento.  
Spengi quel mostruoso, orribil seme.<sup>480</sup>***

Dalida, en tant que monstre, doit être tuée, et avec elle doit mourir son «mostruoso, orribil seme (v. 283)»: c'est remarquable ici la transition des caractéristiques typiques de Méduse sur sa descendance, chose qui en justifiera l'exécution dans la partie finale de la tragédie. La fureur folle, propre aux fauves 'méduséennes' comme le lion et le tigre, fonctionne comme un impulse dionysiaque à tuer: dès maintenant, la reine Berenice, dépourvue de la *ratio* humaine, sera seulement une Érine hors de soi.

- ***Fausseté vs Vérité : l' "agréable visage" de Méduse et l'honnête conseiller***

Le portrait de l'adulation mensongère est l'objet d'un monologue de l'honnête conseiller de Candaule, qui se plaint de la crédulité de son roi et de la mauvaise foi des flatteurs en même temps. Parmi les images qui illustrent la nature de l'adulation, il y en a une de Méduse aussi, qui, comme les sirènes d'Ulysse, séduit avec la *beauté* apparente de son aspect:

*O cieca ambizion, che credi a gli altri 2206  
Di te più, che a te stessa, se ti prende  
La prava adulazion, non farne scusa.  
Che al suo, quantunque assai tenace, vischio 2210  
Preso alcun non è mai, se non chi vuole.  
Rinchiuder converria gli occhi, e gli orecchi,  
Quale il provvido Perseo, e 'l cauto Ulisse  
A la piacevol faccia di Medusa,  
E al soave cantar de le Sirene.<sup>481</sup> 2215*

<sup>480</sup> Dalida, Acte I Scène II. **Traduction:** Un Lion tellement féroce n'a pas la Libye, un Tigre tellement sauvage n'a pas l'Hyrkanie, qu'avec la fureur de la fureur puisse égaler une déchaînée, une jalouse femme. Épandez vous, en ôtant à Dalida ce sang-ci, que de l'avoir prêté à elle toujours je regrette. Éteignez vous cette monstrueuse, horrible descendance.

<sup>481</sup> Dalida, Acte III Scène V. **Traduction:** Oh ambition aveugle, qui croit aux autres de toi, mieux que à toi même, si l'adulation perverse te prend, ne pas faire d'excuse de ça. Car à sa, bien que assez tenace glu, jamais personne est pris, sinon celui qui le veut. Il faudrait fermer les yeux, et les oreilles, comme l'averti Persée et le prudent Ulysse, à l'agréable visage de Méduse et au suave chant des Sirènes.

Puisque Méduse pouvait bien signifier la séduction de la luxure,<sup>482</sup> Groto imagine que Persée, au lieu de se défendre d'un monstre, doit résister à la tentation de se perdre dans la contemplation d'un visage ainsi désirable comme l'était le chant des Sirènes pour Ulysse. Ici donc la mauvaiseté manifeste de Méduse-monstre du mythe ancien est remplacée par la mauvaiseté dissimulée d'une 'âme méduséenne', ce qui justifie la comparaison entre la Gorgone et la *prava adulazion* (v. 2209), où une extériorité agréable sert à mieux cacher une monstruosité effective et profonde.

Mais il faut rappeler maintenant le sens général du discours à propos de la nature de l'adulation (voir les vers ci-dessus) pour comprendre le véritable sens de Méduse dans ce contexte. Selon l'honnête conseiller, la responsabilité des méchants adulateurs est de second degré, par rapport à la faute la plus grave, celle de l'ambitieux. Puisque les rois aiment être rassurés, surtout lorsque ils n'ont pas la conscience tranquille, ils accueillent volontiers les paroles de miel des Sirènes. Il s'agit donc de *vouloir* écouter le chant des Sirènes et de *vouloir* voir le visage 'agréable' de la Gorgone ; puisque celle-ci va se transformer en une créature de l'imaginaire chthonien chrétien, elle acquiert des nouvelles caractéristiques typique des diables, bien qu'elles soient parfois incompatibles avec son nature elle-même.

Manifestement, il n'y a rien de rassurant dans le visage de la Gorgone, même lorsqu'elle est belle: elle est toujours l'idole, terrible et glaçante. Et toutefois, *lafaccia di uom giusto*<sup>483</sup> est indispensable aux méchants pour tromper autrui; ainsi, certaines caractéristiques typiques de la Gorgones/basilic – l'aveuglement de la victime et la couleur changeante du corps, une distraction fatale pour celui qui s'approche trop d'elle – se mêlent avec les intentions mauvaises des menteurs :

*Vi fidate di quei, che accordan sempre*                    2231  
*Al voler vostro il lor, pur l'augel deve*  
*Guardarsi allor, che meglio ode imitata*  
*Da infido uccellator la voce sua.*

[...]

*Che ne' profani e falsi adulatori,*                    2255  
***Che acciecan col mentir la vista a' vivi.***

[...]

<sup>482</sup> Il faut rappeler à ce propos la pensée de Natale Conti: «Cum pulcherrima esse diceretur omnium mulierum Medusa, quid prohibet illam voluptatem aut libidinem censeris?» [*Mythologiae*, VII, XII]

<sup>483</sup> Dante Alighieri, *Comédie, Enfer XVII*, v. 10. **Trad.** *le visage d'homme juste.*

Questi Consiglier falsi, venditori  
 Di fume, che la lingua da la mente,  
 E 'l volto dal volere han più diverso,  
 Che da la notte il dì, da l'ombra il Sole;      2265  
 Questi **Polipi varii, ch'ogni punto**  
**Cangian color;** questi scorpioni rei,  
 Che palpano, e poi mordon con la coda;<sup>484</sup>

Le rappel à la chasse aux oiseaux pour signifier l'attitude au mensonge (v. 2231-2234) sera utilisée ainsi par Marino, pour comparer Cupide à une Méduse-basilic (*Adone*, VI, 168 et 170) ; après, la cause de l'aveuglement est exclusivement de nature morale (*acciecan col mentir la vista a' vivi*, v. 2256) et il s'appuie seulement sur la parole.



Les vers 2266-2267, enfin, mêlent une parmi les plus anciennes représentations qui se réfèrent à la Gorgone (le polype aux yeux ronds [voir l'image à côté<sup>485</sup>], dont la frontalité des yeux exorbités rappelle les figurations de Gôrgo) avec la plus récente caractéristique de la peau changeante, typique du basilic; la peau décorée en différents couleurs était caractéristique du Géryon dantesque aussi, auquel le contexte général du passage paraît renvoyer:

E quella sozza **immagine di froda**  
 sen venne, e arrivò la testa e 'l busto,  
 ma 'n su la riva non trasse la coda.      9  
La faccia sua era faccia d'uom giusto,  
 tanto benigna avea di fuor la pelle,  
 e **d'un serpente tutto l'altro fusto;**      12  
 due branche avea pilose insin l'ascelle;  
**lo dosso e 'l petto e ambedue le coste**  
**dipinti avea di nodi e di rotelle.**      15  
Con più color, sommesse e sovrapposte  
 non fer mai drappi Tartari né Turchi,  
 né fuor tai tele per Aragne imposte.      18

<sup>484</sup> *Dalida*, Acte III Scène V. **Traduction:** Vous faites confiance en ceux qui accordent toujours au votre vouloir le leur, pourtant l'oiseau doit se méfier lorsque il écoute imiter si bien sa voix du traître oiseleur. [...] Que aux profanes et faux adulateurs, qui aveuglent avec la mensonge la vue aux vivants. [...] Ceux conseillers faux, vendeurs de fumée, que la langue de l'esprit, et le visage du vouloir ont le plus différent, que de la nuit le jour, de l'ombre le Soleil; ceux polypes variés, qui changent de couleur tout le temps; ceux scorpions méchants, qui caressent et après piquent avec la queue.

<sup>485</sup> Jarre en céramique. Minoen, environ 1300-1200 av. J.-C. Kourion, Chypre. British Museum, London.

[...]

Nel vano tutta sua **coda guizzava,**  
**torcendo in sù la venenosa forza**  
**ch'a guisa di scorpion la punta armava.**<sup>486</sup> 27

Une iconographie encore proche de celle poétique (pour laquelle Méduse est souvent belle et séduisante), justifiée par beaucoup d'exégètes et par les réécritures des *Métamorphoses*, est toutefois objet d'un profond changement, à cause de l'action d'une pression morale très forte; la princesse Dalida, pure avant la faute, porte sur soi les signes de la métamorphose de son âme: comme Pallas, le roi Moleonte, furieux à cause de l'action sacrilège de la fille, la transforme en Gorgone.

De la même façon, le visage tabou par excellence a perdu ses traits monstrueux, afin de transformer en diable (beau et à l'âme noire) l'ancien démon (qui ne connaissait pas la différence entre *être* et *paraître*); l'horreur qu'elle devrait inspirer ne peut plus être évident, car le bon chrétien n'aurait plus d'excuses, s'il aimait un *monstre*. La vraie nature de Méduse, donc, se cache, en faveur d'une mine gentille: un nouveau masque, bien plus dangereux parce que faussement beau, s'apprête à dissimuler le profonde abîme qui est l'essence démoniaque de la Gorgone.

### ***Inconcevable horreur et désir de connaître: la Méduse de Shakespeare***

Deux tragédies de Shakespeare ouvrent le XVII<sup>e</sup> siècle en montrant, à part l'indiscutable génie artistique du dramaturge anglais, une connaissance de la symbolique originaire de la Gorgone

---

<sup>486</sup> Dante Alighieri, *Commedia. Inferno* XVII, v. 7-18; v. 25-27.

**Traduction:**

Le dégoûtant symbole où la fraude est dépeinte  
s'en vint toucher au bord de la tête et du buste,  
mais sans avoir tiré sur la rive sa queue.  
Son visage semblait celui d'un honnête homme,  
tant il avait l'aspect bienveillant au-dehors ;  
le reste de son corps était comme un dragon.  
Il avait les deux pieds velus jusqu'aux aisselles ;  
son dos et sa poitrine, ainsi que ses deux flancs,  
étaient tout tachetés de nœuds et de rouelles.  
Les beaux tapis que font les Turcs et les Tartares,  
tramés ou bien brodés des plus belles couleurs,  
ou d'Arachné la toile, ont bien moins d'agrément.  
[...]  
Il semblait fouetter le vide avec sa queue  
et dresser dans les airs sa fourche venimeuse  
aux aiguillons pareils à ceux des scorpions.

vraiment remarquable. Il s'agit du *Macbeth* (1605-1608<sup>487</sup>) et de *l'Antoine et Cléopâtre* (1607-1608<sup>488</sup>), où les aspects les plus intéressants de la nature controversée de Méduse sont utilisés magistralement dans la dynamique du drame, selon un usage du surnaturel en plein accord avec la mise en discussion des systèmes des valeurs et des connaissances.

- ***L'horreur qu'on ne peut pas dire : Macbeth et la vision prohibée***

Comme a souligné très bien Claudia Corti<sup>489</sup>, le langage est au cœur de la tragédie de *Macbeth*; son usage – faux et pervers ou honnête et véritable – détermine d'abord le sombre dans l'abîme du protagoniste et de sa femme et ensuite la possibilité du retour à l'ordre naturel, même après la chaîne des assassinats.

La propagation de la symbolique méduséenne dans le texte contribue à diluer le contour du réel jusqu'à le rendre indiscernable du cauchemar qui prend consistance dans la réalité et en même temps dans l'esprit de *Macbeth*. Le dehors et le dedans se superposent sans cesse, les signes de la folie du protagoniste se multiplient, et tout cela à cause de l'interprétation de la prophétie des *trois femmes barbues*, au début de la tragédie :

BANQUO

[...] *you should be women,*

*And yet your beards forbid me to interpret*

46

*That you are so*<sup>490</sup>.

Ces sœurs, dont la nature – et même le sexe – est ainsi douteuse, manifestent déjà avec leur aspect ambiguë le piège qui se cache dans leurs paroles; le fait de croire à ces créatures gorgonéennes – demi femmes et demi hommes et liées à un lieu liminaire comme les sœurs Gorgones de l'antiquité – est un choix *libre* des hommes qui l'écoutent. En outre, ils croient à ce qu'ils veulent, selon leur personnelle interprétation.

Le savoir prophétique est prohibé parce que sa lecture est réservée aux adeptes des cultes; on peut dire que le drame réside dans l'interprétation hasardée de ce langage, lorsqu'il est lu à

---

<sup>487</sup> Période de composition.

<sup>488</sup> Premières représentations.

<sup>489</sup> Claudia Corti, *Macbeth: la parola e l'immagine*, Pacini : Pisa, 1983.

<sup>490</sup> William Shakespeare, *Complete Works of William Shakespeare*, edited by W. J. Craig, London : Oxford University Press, 1914.

*Macbeth*. Acte I Scène III. Traduction de M. Guizot: *Je vous prendrais pour des femmes si votre barbe ne me défendait de le supposer.*

travers le philtre déformant d'une vision aveuglée par le désir de pouvoir.

- **Duncan, la première Gorgone**

Les sœurs ont révélé une certaine vérité, maintenant le but de Macbeth sera celui de traduire en faits cette vision :

BANQUO

*All's well.*

*I dreamt last night of the three weird sisters:*

20

*To you they have show'd some truth<sup>491</sup>.*

Banquo ne suspecte pas que le *serpent*<sup>492</sup> Macbeth a déjà pris à la lettre la prophétie des sœurs : il pense plutôt à l'ouverte faveur du roi Duncan à l'égard de ce dernier. D'ailleurs, lord Macbeth lui-même avait d'abord renoncé à l'assassinat, conduit par la même pensée, mais ensuite le discours de lady Macbeth l'a poussé à l'action criminelle.

L'assassinat du roi plonge Macbeth en un état d'hallucination où les symboles de sa mauvaise conscience le hantent sans cesse ; peu avant le crime aussi, une vision du poignard le conduit à la chambre du roi<sup>493</sup>. Ensuite Macbeth, complètement bouleversé par la vision du roi assassiné, est obsédé par des hallucinations auditives et par le sang sur ses mains :

MACBETH

*[Looking on his hands.] This is a sorry sight.*

29

LADY MACBETH

*A foolish thought to say a sorry sight<sup>494</sup>.*

30

Lady Macbeth doit garder le contrôle ; maintenant, il faut cacher les preuves du crime, mais son mari a encore les mains lourdes de sang et il a emmené avec soi les poignards ensanglantés :

LADY MACBETH

*Go get some water,*

*And wash this filthy witness from your hand.*

---

<sup>491</sup> *Macbeth*. Acte II Scène I. **Traduction:** *Tout s'est bien passé. La nuit dernière j'ai rêvé des trois sœurs du Destin : elles se sont montrées assez véridiques à votre égard.*

<sup>492</sup> *Macbeth*. Acte I Scène V: «[...] look like the innocent flower,/But be the serpent under 't» (v. 63-64).

**Traduction:** *ayez l'air d'une fleur innocente, mais soyez le serpent caché dessous.*

<sup>493</sup> *Macbeth*. Acte II Scène I: «Is this a dagger which I see before me,/[...] or art thou but/ A dagger of the mind, a false creation,/[...] I see thee yet,/[...] Thou marshall'st me the way that I was going» (v. 33-43).

**Traduction:** —*Est-ce un poignard que je vois devant moi, /[...] ou n'es-tu qu'un poignard né de ma pensée, le produit mensonger /[...] Je te vois encore,/[...] Tu me montres le chemin que j'allais suivre.*

<sup>494</sup> *Macbeth*. Acte II Scène II. **Traduction: Macb.** [regardant ses mains.]— *C'est là une triste vue! / Lady Macb.* *Quelle folie d'appeler cela une triste vue!*



*Why did you bring these daggers from the place?*<sup>495</sup>

60

Macbeth doute déjà du pouvoir de l'eau de purifier ses mains, en dépit des paroles de son épouse ; d'abord, puisque il ne supporte pas la *vue* du roi mort, il refuse de rentrer dans sa chambre pour y emmener à nouveau les poignards:

MACBETH

*I'll go no more:*

*I am **afraid** to think what I have done;*

50

*Look on't **again** I dare not*<sup>496</sup>.

Exaspérée, lady Macbeth s'offre d'arranger personnellement la scène du crime, pendant que la personnalité de son mari plonge de plus en plus dans les cauchemars ; ensuite, les coups à la porte finissent de choquer Macbeth, qui imagine des mains démoniaques, tout à fait semblables aux griffes des Érinyes, venues pour lui déchirer les yeux :

MACBETH

*Whence is that knocking?*

*How is't with me, when every noise appals me?*

*What hands are here? Ha! **they pluck out mine eyes.***

58

*Will **all great Neptune's ocean** wash this blood*

*Clean from my hand? No, **this my hand will rather***

*The multitudinous seas in **incarnadine,***

***Making the green one red***<sup>497</sup>.

62

L'évocation de Neptune, des forces nocturnes de la mer, intensifie la vision du sang sur les mains de l'assassin, jusqu'à évoquer un océan de sang (*The multitudinous seas in incarnadine, / Making the green one red*, v. 61-62). La puissance du tabou violé empêche Macbeth de sortir de l'instant du crime, qui se concrétise dans l'image des mains lourdes de sang.

Toutefois, lady Macbeth garde sa perspective rationnelle, puisque la vision prohibée n'a aucun effet sur elle ; d'ailleurs, l'ancienne valeur apotropaïque du *gorgoneion* semble être strictement liée à la protection des cultes féminins des regards indiscrets,<sup>498</sup> notamment masculins, qui n'en devaient pas contaminer la pureté. Le regard de la reine donc, en tant que féminin, ne devrait pas souffrir des conséquences en regardant un équivalent de Gôrgo.

---

<sup>495</sup> *Macbeth*. Acte II Scène II. **Traduction** : **Lady Macb.** *Allez, prenez de l'eau, et lavez de vos mains ce sombre témoin.—Pourquoi avez-vous emporté ces poignards?*

<sup>496</sup> *Macbeth*. Acte II Scène II. **Traduction** : **Macb.** *Je n'y retournerai pas ; je suis effrayé en songeant à ce que j'ai fait. Je n'ose pas le regarder de nouveau.*

<sup>497</sup> *Macbeth*. Acte II Scène II. **Traduction** : **Macb.** *Pourquoi frappe-t-on ainsi?—Que m'arrive-t-il, que le moindre bruit m'épouvante?—Quelles mains j'ai là! Elles me font sortir les yeux de la tête.—Est-ce que tout l'océan du grand Neptune pourra laver ce sang et nettoyer ma main! Non, ma main ensanglanterait plutôt l'immensité des mers, et ferait*

<sup>498</sup> Voir à ce propos Robert Graves, *Greek Myths. Complete edition*, London: Penguin Books, 1992.

Ce qui pourrait expliquer, peut-être, le manque de compréhension de la reine pour la réaction de Macbeth, dont l'âme est tellement férue que son cœur est 'blanc' :

LADY MACBETH

*My hands are of your colour, but I shame  
To wear a heart so white.* 81

[...] *A little water clears us of this deed;* 83

[...] *Be not lost  
So poorly in your thoughts*<sup>499</sup>. 88

La lâcheté de Macbeth est donc cause de gêne pour la reine (*I shame/ To wear a heart so white*, v. 80-81; *Be not lost / So poorly*, v. 88) qui, au contraire de son mari, confie dans le pouvoir purifiant de l'eau: « *A little water clears us of this deed* (v. 83)».

La compréhension manquée de la reine est soulignée par la compréhension effective de Macbeth, qui a compris enfin, mais il est trop tard :

MACBETH

*To know my deed 'twere best not know myself. [Knocking within]  
Wake Duncan with thy knocking! I would thou couldst!*<sup>500</sup> 90

La troisième scène du second acte est une véritable descente aux Enfers; d'abord, le portier évoque des visiteurs infernaux, en imaginant d'être lui-même un gardien infernal:

PORTER

*Here's a knocking, indeed! If a man were porter of hell-gate he should have old turning the key. [Knocking within.] Knock, knock, knock! Who's there, i' the name of Beelzebub? [...] But this place is too cold for hell. I'll devil-porter it no further: I had thought to have let in some of all professions, that go the primrose way to the everlasting bonfire. [Knocking within.]*<sup>501</sup>

<sup>499</sup> *Macbeth*. Acte II Scène II. **Traduction** : **Lady Macb.** *Mes mains sont de la couleur des vôtres ; mais j'ai honte d'avoir conservé un cœur si blanc. [...] un peu d'eau va nous laver de cette action ; [...] Ne restez donc pas ainsi misérablement perdu dans vos réflexions.*

<sup>500</sup> *Macbeth*. Acte II Scène II. **Traduction** : **Macb.** *Connaître ce que j'ai fait! — Mieux vaudrait ne plus me connaître moi-même. (On frappe.) — Éveille Duncan à force de frapper. Plût au ciel vraiment que tu le pusses!*

<sup>501</sup> *Macbeth*. Acte II Scène III. **Traduction** : **Port.** *On frappe ici, ma foi. Si un homme était le portier de l'enfer, il aurait assez l'habitude de tourner la clef. (On frappe.) Frappe, frappe, frappe. Qui est là, de par Belzébuth! [...] Mais il fait trop froid ici pour l'enfer : je ne veux plus faire le portier du diable. J'avais eu l'idée de laisser entrer un homme de toutes les professions qui vont par le chemin fleuri au feu de joie éternel. (On frappe.)*

Après, Lennox parle à Macbeth d'une série de présages funestes qui se seraient manifestés pendant la nuit:

LENNOX

*The night has been unruly: where we lay,  
Our chimneys were blown down; and, as they say,  
**Lamentings** heard i' the air; **strange screams of death**, 32  
And prophesying with accents terrible  
Of dire combustion and confus'd events  
**New hatch'd to the woeful time.** The obscure bird  
Clamour'd the livelong night: some say **the earth** 36  
Was feverous and did **shake**<sup>502</sup>.*

Les cris de mort correspondent à l'hallucination auditive de Macbeth juste après l'assassinat; en outre l'utilise du mot *new* – le nouveau – et du verbe *shake* anticipe le choix lexical de l'apparition de la Gorgone. De la même façon, le commentaire de Macbeth: «'Twas a rough night<sup>503</sup>», où l'adjectif *rough* exprime une composante de violence et de difficulté en même temps, prépare la découverte effrayante de Macduff, qui va annoncer «The new Gorgon (v. 52)» :

MACDUFF

*O **horror! horror! horror! Tongue nor heart**  
**Cannot conceive nor name thee.**<sup>504</sup> 43*

Exprimer l'inconcevable vision (*Cannot conceive [...] thee*, v. 43) est au delà des possibilités physiques (*Tongue nor heart*, v. 42) de Macduff. L'anaphore du mot *horror* (v.42), terme utilisé depuis toujours pour le *gorgoneion*, anticipe comme un anathème la vue du prohibé, et permet en même temps de l'évoquer sans le nommer.

MACDUFF

*Confusion **now** hath made his master-piece!*

---

<sup>502</sup> *Macbeth*. Acte II Scène III. **Traduction** : **Len**. *La nuit a été bien mauvaise ; dans l'endroit où nous couchions, les cheminées ont été abattues par le vent : l'on a, dit-on, entendu dans les airs des lamentations, d'étranges cris de mort, annonçant, avec des accents terribles, d'affreux bouleversements et des événements confus, nouvellement éclos du sein de ces temps désastreux. L'oiseau des ténèbres a poussé toute la nuit des cris aigus ; quelques-uns disent que la terre avait la fièvre et tremblait.*

<sup>503</sup> *Macbeth*. Acte II Scène III. **Traduction** : **Macb**. *Ç'a été une mauvaise nuit.*

<sup>504</sup> *Macbeth*. Acte II Scène III. **Traduction** : **Macd**. *O horreur! horreur! horreur! ni la langue ni le cœur ne peuvent te concevoir ou t'exprimer.*

**Most sacrilegious murder hath broke ope\***  
**The Lord's anointed temple, and stole thence**  
*The life o' the building!*<sup>505</sup>

48

Le meurtre le plus sacrilège (**Most sacrilegious murder, v. 46**) a ôté la vie au château lui-même (**hath broke ope/ The Lord's anointed temple, and stole thence/ The life o' the building, v. 47-48** : remarquable le choix lexical tout joué sur le sacré, afin de souligner la laideur du crime) en détruisant le roi – idole qui était son âme.

La soudaine apparition du chef d'œuvre du chaos – *Confusion* **now** hath made his masterpiece!, v. 45 – est une nouvelle Gorgone, qui détruit la vue :

MACDUFF

*Approach the chamber, and* **destroy your sight**  
**With a new Gorgon: do not bid me speak;** 52  
**See, and then speak yourselves.** [Exeunt Macbeth and Lennox.]<sup>506</sup>

«Do not bid me speak». La mort – ce type de mort – ne se dit pas. Macduff ne peut pas vaincre l'aphasie paralysante due à l'aveuglement; puisque il ne peut pas s'exprimer, il invite ses interlocuteurs à se détruire la vue (*destroy your sight, v. 51*), à voir (*See, v. 53*) et après à parler (*speak yourselves, v. 53*) s'ils peuvent.

**Awake! awake!**

*Ring the alarum-bell. Murder and treason!*  
*Banquo and Donalbain! Malcolm! awake!* 56  
**Shake off this downy sleep, death's counterfeit,**

**And look on death itself!** up, up, and **see**  
*The great doom's image! Malcolm! Banquo!*  
*As from your graves rise up, and walk like sprites,\*\** 60  
*To countenance this horror! Ring the bell.* [Bell rings.]<sup>507</sup>

---

\* *Ope*: forme archaïque pour *open*.

<sup>505</sup> *Macbeth*. Acte II Scène III. **Traduction** : **Macd.** *L'abomination a fait ici son chef-d'œuvre. Le meurtre le plus sacrilège a ouvert par force le temple sacré du Seigneur; et a dérobé la vie qui en animait la structure.*

<sup>506</sup> *Macbeth*. Acte II Scène III. **Traduction** : **Macd.** *Venez, entrez dans sa chambre ; et que vos yeux s'éteignent à la vue d'une nouvelle Gorgone : ne me demandez pas de vous en dire davantage. Voyez, et parlez ensuite vous-mêmes.* (Macbeth et Lennox sortent.)

\* *Sprite*: forme archaïque pour *spirit*.

<sup>507</sup> *Macbeth*. Acte II Scène III. **Traduction** : **Macd.** — *Qu'on s'éveille, qu'on s'éveille ; qu'on sonne le tocsin.— Meurtre! trahison! — Banquo, Donalbain, Malcolm, éveillez-vous! secouez ce calme sommeil, simulacre de la mort et venez voir la mort elle-même.—Levez-vous, levez-vous, et voyez une image du grand jugement.— Malcolm, Banquo, levez-vous comme de vos tombeaux, et avancez comme des ombres, pour être en accord avec ces horreurs.* (La cloche sonne.)

Le sommeil de mort, qui a pétrifié le château et ses habitants, doit être vaincue: «**Shake off** this downy sleep, death's counterfeit (v. 57)»; le verbe *shake*, qui avait été utilisé pour décrire le tremblement de terre (v. 37), appelle ici les morts à la vie, pendant une espèce de jour du jugement, où les tombes s'ouvrent au son des 'trompes': « **Awake! awake!** /Ring the alarumbell [...] **awake!** [...]! up, up, and see [...]As from your graves rise up, and walk like sprites, [...] Ring the bell».

Les 'morts' sont appelés à voir la mort en face (*look on death itself*, v. 58), l'image qui renverse le monde (*see* /*The great doom's image*, v. 58-59), bref l'horreur absolu (*this horror*, v. 61).

Que l'assassinat soit le résultat d'une trahison est évident aux princes Malcolm et Donalbain, qui décident de s'enfuir, douteux des intentions qui se cachent derrière aux visages peînés des hommes. Ainsi, le thème du masque d'homme juste (*To show an unfelt sorrow is an office / Which the false man does easy*, v. 135-136) se concrétise dans les paroles avisées des fils de Duncan :

MALCOLM

*What will you do? Let's not consort with them:*

**To show an unfelt sorrow is an office**

**Which the false man does easy.** I'll to England.

136

DONALBAIN

*To Ireland, I; our separated fortune*

*Shall keep us both the safer: where we are,*

***There's daggers in men's smiles: the near in blood,***

***The nearer bloody.***<sup>508</sup>

140

L'image des poignards dans les sourires des hommes (*There's daggers in men's smiles*, v. 139) introduit le scandale de la mauvaise intention dans les cœurs des proches et des amis de la famille royale.

L'atmosphère sombre, qui se prolonge après la découverte de l'assassinat, souligne le renversement des lois naturelles avec des nouveaux prodiges funestes, en introduisant aussi les futures assassinats des possibles aspirants au pouvoir royal (*the near in blood, /The nearer bloody*, v. 139-140).

<sup>508</sup> *Macbeth*. Acte II Scène III. **Traduction** : **Mal.** *Que voulez-vous faire? Ne nous associons point avec eux. Montrer une douleur qu'on ne sent pas est un rôle aisé pour l'homme faux.— Je me retire en Angleterre. Don.* *Et moi en Irlande. En séparant nos fortunes nous serons plus en sûreté. Ici je vois des poignards dans les sourires, et celui qui est le plus près par le sang est le plus prêt à le verser.*

OLD MAN

'Tis *unnatural*,

Even *like the deed that's done*. [...]

15

ROSS

And *Duncan's horses*,—a thing most *strange and certain*,—

*Beauteous and swift, the minions of their race,*

***Turn'd wild in nature**, broke their stalls, flung out,*

20

*Contending 'gainst obedience, as they would*

***Make war with mankind***<sup>509</sup>.

Les chevaux sauvages – *Turn'd wild in nature*, v. 20 – ont un fort lien avec la plus ancienne symbolique de la Gorgone, dont la chevelure rebelle et les yeux bouleversés rappellent la furie du cheval, animal totémique de Neptune. Après le renversement des lois humaines, les chevaux du roi se sont emballés, comme s'ils eussent voulu entrer en guerre avec l'homme (*as they would/Make war with mankind*, v. 21-22).

Ensuite, et c'est l'événement le plus choquant, ils se sont mangés l'un l'autre:

OLD MAN

'Tis said *they eat each other*.

23

ROSS

*They did so; to the amazement of mine eyes,*

24

***That look'd upon 't.***<sup>510</sup>

Puisque il s'agit de souligner l'effet d'obscur renversement des lois naturelles, la notice est d'abord rapportée comme un fait incertain, une voix – *'Tis said* – que le vieux homme raconte à Ross; lorsque celui-ci répond que *c'est vrai* – *They did so* – (pour renforcer l'impression de vérité il révèle qu'il *a vu personnellement* le fait, v. 24-25) la portée funeste de l'événement redouble d'intensité.

Pour croire à une vérité ainsi horrible il faut qu'il y ait un témoin oculaire, comme dans le cas

---

<sup>509</sup> *Macbeth*. Acte II Scène III. **Traduction** : **Vieillard**. *Cela est contre nature, comme l'action qui a été commise. Ross. Et les chevaux de Duncan (chose très-étrange, mais certaine), qui étaient si beaux, si légers, les plus estimés de leur race, sont tout à coup redevenus sauvages, ont brisé leurs râteliers, se sont échappés, se révoltant contre toute obéissance, comme s'ils eussent voulu entrer en guerre avec l'homme.*

<sup>510</sup> *Macbeth*. Acte II Scène III. **Traduction** : **Vieillard**. *On dit qu'ils se sont mangés l'un l'autre. Ross. Rien n'est plus vrai, au grand étonnement de mes yeux qui en ont été témoins.*

de Persée, lorsqu'il raconte du passé de Méduse. Le fait de manger son propre semblable – qui représente la rupture d'un parmi les plus anciens tabous jamais connus – anticipe le nouveau crime de Macbeth, qui s'apprête à tuer Banquo et son fils Fleance (destiné, selon la prophétie, à devenir roi) et la nouvelle épiphanie de Gôrgo.

- **Banquo, la deuxième Gorgone**

Le troisième acte s'ouvre avec un *à part* de Banquo, qui résume l'état des choses jusque là :

*Thou hast it now: King, Cawdor, Glamis, all,  
As the weird women promis'd; and, I fear, 4  
Thou play'st most foully for 't; yet it was said  
It should not stand in thy posterity,  
But that myself should be **the root and father**  
**Of many kings.** If there come truth from them,— 8  
As upon thee, Macbeth, their speeches shine,—  
Why, by the **verities** on thee made good,  
May they not be my oracles as well,  
And **set me up in hope?** But, hush! no more.<sup>511</sup> 12*

Bien que le suspect à propos du crime de Macbeth soit bien plus réal d'un doute, ce qui intéresse Banquo est surtout la véridicité de la prophétie des sœurs, puisque elles l'ont appelé père de rois. Que la prédiction soit devenue réelle grâce à une action violente motivée par la prophétie elle-même n'a aucune importance, puisque maintenant Macbeth est roi : «Thou hast it now: King, Cawdor, Glamis, all, /As the weird women promis'd (v. 3-4)».

Mais Macbeth rappelle bien le contenu de la prophétie, et c'est pour éviter qu'elle se réalise qu'il commande à des sicaires l'assassinat de Banquo et de sa descendance. D'abord, le roi fait semblant d'inviter Banquo et Fleance à son banquet, pour connaître les mouvements de ses victimes avant le dîner, et pouvoir ainsi renseigner les assassins.

Toutefois, le plan de Macbeth cette fois ne s'achève pas parfaitement, car seulement Banquo meurt dans l'embuscade ; son fils Fleance s'enfuit avec la faveur des ténèbres.

C'est le sang, encore une fois, qui annonce le nouvel assassinat ; pendant le banquet, le premier sicaire se montre avec le visage lourd de sang. Le roi s'approche et il apprend de la mort

<sup>511</sup> *Macbeth*. Acte III Scène I. **Traduction** : **Ban**. Tu possèdes maintenant, roi, thane de Cawdor, thane de Glamis, tout ce que t'avaient promis les sœurs du Destin, et j'ai peur que tu n'aies joué pour cela un bien vilain jeu. Mais elles ont dit aussi que tout cela ne passerait pas à ta postérité, et que ce serait moi qui serais la tige et le père d'une race de rois. Si la vérité est sortie de leur bouche (comme on le voit paraître avec éclat dans leurs discours à ton égard, Macbeth), pourquoi ces vérités, justifiées pour toi, ne deviendraient-elles pas pour moi des oracles, et n'élèveraient-elles pas mes espérances? Mais, silence! Taisons - nous.

de Banquo, qui a été décollé (*his throat is cut*, v. 20):

MACBETH. [...] *There's blood upon thy face.* 16

MURDERER. *'Tis Banquo's, then.*

MACBETH. *'Tis better thee without than he within.  
Is he dispatch'd?*

MURDERER. *My lord, **his throat is cut**; that I did for him.* 20

MACBETH. ***Thou art the best o' the cut-throats***,<sup>512</sup>

Toutefois, Fleance est encore vivant; la notice bouleverse l'esprit de Macbeth, dont l'imaginaire plonge à nouveau dans l'atmosphère sombre de l'animalité:

MACBETH

*There **the grown serpent** lies: the worm that's fled*

*Hath nature that in time will venom breed,* 36

*No teeth for the present.*<sup>513</sup>

Mais le pire c'est la vision du fantôme de Banquo, qui occupe le siège réservé à Macbeth à la table; le roi accuse le mort d'être là pour le dénoncer en tant que mandant de son meurtrier:

MACBETH. *The table's full.* 56

LENNOX. *Here is a place reserv'd, sir.*

MACBETH. *Where?*

LENNOX. *Here, my good lord. What is 't that moves your highness?*

MACBETH. *Which of you have done this?* 60

LENNOX. *What, my good lord?*

MACBETH. *Thou canst not say I did it: never **shake***

***Thy gory locks at me***<sup>514</sup>.

D'abord, l'angoisse de Macbeth est celle d'être été démasqué par quelqu'un qui a organisée un macabre masque (*Which of you have done this?*, v. 60). Ensuite il se défend de l'accuse implicite du fantôme (*Thou canst not say I did it*, v. 62) et enfin il s'irrite lorsque Banquo secoue ses boucles ensanglantés: « never shake/Thy gory locks at me (v. 62-63)».

Le choix lexical – le verbe *shake*, déjà utilisé deux fois pour les événements funestes lié aux épiphanies de Gôrgo, mais aussi l'expression *gory locks*, où le nom *locks* est utilisé pour la

---

<sup>512</sup> *Macbeth*. Acte III Scène IV. **Traduction** : **Macb.** [...] *Il y a du sang sur ton visage. Assassin.* — *C'est donc du sang de Banquo. Macb.* *Il vaut mieux qu'il soit sur ton visage que lui ici. Est-il expédié? Assassin.* — *Seigneur, il a la gorge coupée ; c'est moi qui lui ai rendu ce service. Macb.* *Tu es le premier des hommes pour couper la gorge.*

<sup>513</sup> *Macbeth*. Acte III Scène IV. **Traduction** : **Macb.** *Ainsi, voilà le gros serpent écrasé. Le jeune reptile qui s'est sauvé est d'une nature qui dans son temps engendrera aussi du venin, mais à présent il n'a pas de dents.*

<sup>514</sup> *Macbeth*. Acte III Scène IV. **Traduction** : **Macb.** *La table est remplie! Len.* *Voici une place réservée, seigneur. Macb.* *Où cela? Len.* *Ici, mon seigneur. Qui est-ce qui trouble Votre Altesse? Macb.* *Qui de vous a fait cela? Seigneurs.* *Quoi donc, mon bon seigneur? Macb.* *Tu ne peux pas dire que ce soit moi qui l'aie fait.— Ne secoue point ainsi contre moi ta chevelure sanglante.*



chevelure de Méduse aussi par Spenser (et ensuite par Milton), et l'adjectif *gory* contient la notion du sang et de la cruauté en même temps – pour décrire le fantôme, et le fait que Banquo ait été égorgé peuvent suggérer une image qui rappelle le masque de la Gorgone.

L'impression est renforcée par les paroles de Macbeth, lorsqu'il doit justifier sa conduite folle à lady Macbeth, toujours convaincue que son mari soit, tout simplement, un lâche :

LADY MACBETH. [...] *Are you a man?*

MACBETH. *Ay, and a bold one, that **dare look on that Which might appal the devil.***<sup>515</sup>

72

Macbeth ose regarder ce qui ferait pâlir le diable : seulement un être surhumain peut supporter la vision de la Mort elle-même, et il faut rappeler que la vision de la Gorgone était effrayante même pour les immortels. Ici, le fantôme de Banquo incarne la Mort sans paix de celui qui a été trahi de ses proches ; le crime est tellement grave qu'il méduse Macbeth, depuis longtemps sur le chemin de la folie, seulement avec sa présence *visuelle*.

Le fantôme, en effet, est muet ; Macbeth devient fou puisque il se limite à le regarder et bien qu'il l'interroge, il ne lui répond pas :

MACBETH. [...] *Why, what care I?*

*If thou canst nod, speak too.*<sup>516</sup>

83

Ensuite, il s'en va, mais pour retourner peu après, lorsque Macbeth le nomme ; encore une fois, le fantôme regarde le nouveau roi avec ses yeux vides, de masque, chose qui provoque un nouveau excès de Macbeth :

MACBETH

*Avaunt! and quit my sight! Let the earth hide thee!*

*Thy bones are marrowless, thy blood is cold;*

***Thou hast no speculation in those eyes***

***Which thou dost glare with.***<sup>517</sup>

112

Le verbe *glare* décrit bien l'œillade cruelle et pétrifiante que cette nouvelle Gorgone adresse à Macbeth, avec ses yeux de mort. La vision de ce fantôme est autant plus insupportable puisque se présente avec cet aspect : s'il était une fauve sauvage, ou s'il était encore vivant – tant mieux – Macbeth oserait l'affronter sans doute.

<sup>515</sup> *Macbeth*. Acte III Scène IV. Traduction : **Lady Macb.** [...] — Êtes-vous un homme? **Macb.** Oui, et un homme intrépide, puisque j'ose regarder ce qui épouvanterait le diable.

<sup>516</sup> *Macbeth*. Acte III Scène IV. Traduction : **Macb.** [...] Que me dites-vous? eh bien! que m'importe? — Puisque tu peux remuer la tête, tu peux aussi parler.

<sup>517</sup> *Macbeth*. Acte III Scène IV. Traduction : **Macb.** Loin de moi! ôte-toi de mes yeux! que la terre te cache! Tes os sont desséchés, ton sang est glacé ; rien ne se reflète dans ces yeux que tu fixes sur moi!

MACBETH

***What man dare, I dare:***

*Approach thou like the rugged Russian bear,* 120

*The arm'd rhinoceros, or the **Hyrcean tiger**;*

*Take any shape but that, and my firm nerves*

*Shall never tremble: or be alive again,*

*And dare me to the desert with thy sword;* 124

*If trembling I inhabit then, protest me*

*The baby of a girl. Hence, **horrible shadow!***

*Unreal **mockery**, hence!<sup>518</sup>*

«What man dare, I dare». *Ce que l'homme peut oser, je l'ose*, dit Macbeth. Le fait d'être mortel implique de n'avoir pas de défense à la présence de cette image (*Take any shape but that*, v. 122).

Les pires fauves furieuses ne sont pas comparable à cette horrible image, pour décrire laquelle Shakespeare utilise les mots *shadow* et *mockery*. Le premier se réfère à l'inconsistance de la vision, le deuxième à sa fausseté, qui est soulignée aussi par l'adjectif *unreal*. Depuis ce moment, les plans de la réalité et de l'illusion s'échangent sans cesse, jusqu'à détruire complètement la psyché de Macbeth.

- ***La tête décollée, préfiguration du destin de l'usurpateur***

L'impact visuel de la tête de mort est joué à nouveau par les trois sœurs sorcières, là où il s'agit de prédire la future ruine de Macbeth. Puisque ce dernier, désormais proie de sa folie, n'a plus de raison qui le conduit, il cherche des nouvelles réponses auprès de la source de toute sa ruine. Enfin, il agit exactement comme au début, car il entend les paroles des sœurs selon son désir, sans y voir l'ambiguïté manifeste ; et c'est l'évocation d'une tête armée de casque, qui l'avertit de se garder de Macduff, en illustrant avec sa présence le destin de Macbeth lui-même :

**First Apparition**

*Macbeth! Macbeth! Macbeth! **beware** Macduff;*

***Beware** the thane of Fife. Dismiss me. Enough.*<sup>519</sup> 72

<sup>518</sup> *Macbeth*. Acte III Scène IV. **Traduction** : **Macb**. *Ce qu'un homme peut oser, je l'ose. Viens sous la forme de l'ours féroce de la Russie, du rhinocéros armé, ou du tigre d'Hyrkanie, prends la forme que tu voudras, excepté celle-ci, et la fermeté de mes nerfs ne sera pas un instant ébranlée ; ou bien reviens à la vie, défie-moi au désert avec ton épée : si alors je demeure tremblant, déclare-moi une petite fille.— Loin d'ici, fantôme horrible, insultant mensonge! loin d'ici!* (L'ombre disparaît.)

<sup>519</sup> *Macbeth*. Acte IV Scène I. **Traduction** : **Fantôme**. *Macbeth! Macbeth! Macbeth! garde-toi de Macduff ; garde-toi*

En voyant dans les paroles du fantôme seulement la confirme de ses craintes, Macbeth se prépare à éliminer Macduff aussi. Toutefois le tyran, rendu fou par la Gorgone de sa conscience, deviendra à son tour le trophée d'un nouveau Persée, armé de raison et de vertu, qui lui ôtera la vie en délivrant le monde de sa présence funeste :

[Enter Macduff with Macbeth's head.]

MACDUFF

*Hail, king! for so thou art. Behold, where stands*

*The usurper's cursed head: the time is free.*<sup>520</sup>

55

Le roi qui n'aurait pas mérité ce titre n'existe plus ; maintenant l'ordre des lois naturelles et humaines s'exprime dans les paroles de Macduff à Malcolm (*Hail, king! for so thou art*, v. 54) et dans l'exhibition de la dernière, et de la plus redoutable, parmi les Gorgones : Macbeth, le tyran vaincu.

- ***Les yeux médusants de Cléopâtre et la nature gorgonéenne de Antoine***

*Et pas n'eust sceu à mon advis, la femme de Marc Antoine lorsqu'elle desploya les forces de son parler pour à soy prendre captif qui venoit pour la subjuguier soubz l'empire Romain, la surpasser d'eloquence, et bien dire.*

Les Contes amoureux par Madame Jeanne Flore. Conte second.

Cléopâtre, avec sa figure charmante et dangereuse en même temps, représente un prototype parfait de la femme médusante; on voit que Shakespeare connaît et utilise pour son personnage la symbolique du serpent pétrifiant, en soulignant ainsi le lien entre la reine d'Egypte et la figure mythique de la Gorgone.

Dans la scène 5 du premier acte, la reine évoque avec la pensée la figure d'Antoine à cheval, et prise dans son rêve elle rappelle qu'il la nomme *le serpent du vieux Nil*:

CLEO

[...]He's speaking now,

Or murmuring 'Where's my serpent of old Nile?'

32

**For so he calls me.** Now I feed myself

With most delicious poison<sup>521</sup>.

Le *doux poison* du souvenir rappelle à la reine le temps de sa jeunesse, lorsque sa beauté avait du seigneur de Fife.— *Laissez-moi partir. C'est assez.* (Le fantôme s'enfonce sous la terre.)

<sup>520</sup> *Macbeth*. Acte V Scène VIII. **Traduction** : [Rentre Macduff, avec la tête de Macbeth à la main] **Macd.** *Salut, roi, car tu l'es. Vois, je porte la tête maudite de l'usurpateur. Notre pays est libre.*

<sup>521</sup> *Antony and Cleopatra*, Acte I Scène V. **Traduction M. Guizot: Cléo.** - *Il dit maintenant ou murmure tout bas: Où est mon serpent du vieux Nil? car c'est le nom qu'il me donne. -Oh! maintenant, je me nourris d'un poison délicieux.*

prouvé durement la résistance de Pompée:

*Think on me,  
That am with Phœbus' amorous pinches black,  
And wrinkled deep in time? Broad-fronted Cæsar, 36  
When thou wast here above the ground I was  
A morsel for a monarch, and great Pompey  
Would stand and **make his eyes grow** in my brow;<sup>522</sup>*

Le verbe *grow* peut signifier *écarquiller* (dit des yeux), mais il indique plus génériquement un accroissement; en outre, la reine parle d'un désir qui n'a pas été satisfait (*Would stand*, v. 39) de la partie de Pompée et après elle spécifie mieux de quoi il s'agit:

*There would **he anchor his aspect and die** 40  
**With looking on his life.**<sup>523</sup>*

Sacerdoti illustre très bien le sens de ces vers<sup>524</sup>, qu'il encadre dans une plus complexe perspective symbolique où la figure de la reine se charge d'une forte connotation mystique et sapientiale, en devenant véhicule d'une nouvelle connaissance. L'image de la femme qui tue à travers la lumière aveuglante de l'expérience mystique, en permettant ainsi la renaissance dans une vérité finalement découverte, appartient au côté *sauveur* de la symbolique méduséenne; le rôle de la Gorgone est ici celui de dernier obstacle entre le savoir humain et le savoir divin, représenté par la figure de Minerve.

Mais le masque de la Gorgone est toujours double: ainsi, Cléopâtre est divinité – idole, mais aussi femme, du type qui se laisse subjugué des passions. L'excès auquel elle s'abandonne à la notice qu'Antoine est marié, souligne son humanité et introduit aussi une nouvelle image de Méduse, liée cette fois à la figure ambiguë d'Antoine lui-même:

*CLEO. **The gods confound thee!** dost thou hold there still?  
MESS. Should I lie, madam?  
CLEO. O! I would thou didst, 120  
So half my Egypt were submerg'd and **made***

<sup>522</sup> *Antony and Cleopatra*, Acte I Scène V. **Traduction:** *Cléo. Penses-tu à moi qui suis brunie par les brûlants baisers du soleil, et dont le temps a déjà sillonné le visage de rides profondes? - O toi, César au large front, dans le temps que tu étais ici à terre, j'étais un morceau de roi! et le grand Pompée s'arrêtait, et fixait ses regards sur mon front;*

<sup>523</sup> *Antony and Cleopatra*, Acte I Scène V. **Traduction:** *Cléo. il eût voulu y attacher à jamais sa vue, et mourir en me contemplant!*

<sup>524</sup> Gilberto Sacerdoti, *La morte di vita*, in *Nuovo cielo, nuova terra. La rivelazione copernicana di "Antonio e Cleopatra" di Shakespeare*, Il Mulino, Bologna, 1990, p. 214-234.

**A cistern for scal'd snakes.** *Go, get thee hence;  
Hadst thou Narcissus in thy face, to me  
Thou wouldst appear most ugly. He is married?* 124  
**MESS.** *I crave your highness' pardon.*  
**CLEO.** *He is married?*<sup>525</sup>

D'abord, la reine maudit le messager (*The gods confound thee!*, v. 118) et après elle se dit prête à échanger sans hésiter le bien de son royaume pour son amour (*So half my Egypt were submerg'd and made / A cistern for scal'd snakes*, v. 121-122; remarquables les fléaux qu'elle nomme, le premier qui suggère une inondation, le second qui rappelle le destin du désert de la Libye, terre de serpents d'après le passage de Persée avec la tête de Méduse).

La présence elle-même du messager, dont le visage devient la traduction visuelle des ses funestes notices (*Hadst thou Narcissus in thy face, to me / Thou wouldst appear most ugly*, v. 123-124), finit pour fragmenter le langage de la reine, qui se limite à répéter dans le vide la même phrase: «**Cleo.** *He is married? / **Mess.** *I crave your highness' pardon. / **Cleo.** *He is married? (v. 124-126)».*<sup>526</sup>**

Puisque Cléopâtre ne supporte plus d'écouter ces notices, elle congédie impoliment le messager, pour changer d'avis tout de suite, et décider donc d'envoyer Alexas à lui demander des notices précises à propos d'Octavia:

**CLEO.**[...] *I faint. O Iras! Charmian! 'Tis no matter.* 140  
*Go to the fellow, good Alexas; bid him  
Report the feature of Octavia, her years,  
Her inclination, **let him not leave out**  
**The colour of her hair: bring me word quickly.** [Exit ALEXAS.]<sup>527</sup> 144*

Assez bizarre l'insistance de la reine pour savoir surtout la couleur des cheveux de Octavia, qui résulteront bruns<sup>528</sup> et qui, avec le visage rond et la front baisse, seront une notice très appréciée par la reine, puisque ils indiquent une beauté relative. Mais maintenant, Cléopâtre est complètement vaincue par l'excès de la jalousie, ce qui lui fait voir Antoine comme un être

<sup>525</sup> *Antony and Cleopatra*, Acte II Scène V. **Traduction:** **Cléo.**--*Que les dieux te confondent! tu oses donc persister? / **Mess.**--Dois-je mentir, madame? / **Cléo.**--Oh! je voudrais que tu m'eusses menti; dût la moitié de mon Égypte être submergée et changée en citerne pour les serpents écailleux! Va, va-t'en. Eusses-tu la beauté de Narcisse, tu me paraîtrais hideux.*

<sup>526</sup> *Antony and Cleopatra*, Acte II Scène V. **Traduction:** **Cléo.** *Il est marié?... / **Mess.**--Je demande pardon à Votre Majesté. / **Cléo.**--Il est marié?*

<sup>527</sup> *Antony and Cleopatra*, Acte II Scène V. **Traduction:** **Cléo.** *Je succombe. Oh! Iras, Charmiane.--N'importe.--Cher Alexas, va trouver cet homme, dis-lui de te rendre compte des traits d'Octavie, de son âge, de ses inclinations; qu'il n'oublie pas de dire la couleur de ses cheveux. Reviens promptement m'en instruire. (Alexas sort)*

<sup>528</sup> *Antony and Cleopatra*, Acte III Scène III, v. 48-53.

double, à la moitié entre la Gorgone et le dieu Mars:

*CLEO. Let him forever go:—let him not—Charmian!—*

***Though he be painted one way like a Gorgon,***

***The other way's a Mars.*** [To Mardian.] *Bid you Alexas*

*Bring me word how tall she is. Pity me, Charmian,*

148

***But do not speak to me. Lead me to my chamber.*** [Exeunt.]<sup>529</sup>

Qu'il soit la Gorgone ou qu'il soit Mars, il s'agit d'une représentation (*he be painted*, v. 146) qui n'épuise pas en soi la figure d'Antoine, et toutefois, si les deux images rappellent une dimension d'ire, c'est la première image à représenter le côté obscur du guerrier.

Désormais, toutefois, l'excès de la fureur a laissé la place au silence (*Pity me, Charmian, /But do not speak to me*, v. 148-149) qui toujours s'impose là où la Gorgone se manifeste.

### **La Méduse-Circé de *La fabula de Perseo* de Lope de Vega**

Dans cette tragicomédie, qu'on connaît aussi comme *La bella Andromèda*, on trouve une intéressante Méduse, qui a abandonné son masque de Gôrgo pour revêtir à nouveau une certaine beauté séduisante. La source la plus directe de cette pièce est sans doute les *Métamorphoses* d'Ovide, de la même façon que les plus importantes pièces d'objet mythologiques créées par Lope.

C'est raisonnable supposer que ce dernier ait utilisé les plus répandues réécritures des *Métamorphoses*, qui contenaient aussi l'interprétation chrétienne – plus ou moins explicite – des fables mythiques. En effet, le philtre moral et la superposition de l'interprétation sacrée aux personnages du mythe sont ici plus que jamais évidents, incisifs et déterminants.

On a anticipé que la beauté de Méduse a été récupérée dans cette pièce, toutefois cette Gorgone est bien différente de l'effrayante et absolue idole des poètes de la Renaissance.

D'abord, elle n'est plus muette : au contraire, ses paroles sont décisives pour souligner la trempe du héros ancien, ici nouveau Ulysse, mais dépourvu des faiblesses humaines du

<sup>529</sup> *Antony and Cleopatra*, Acte II Scène V. **Traduction: Cléo.** *Qu'il m'abandonne à jamais!--Mais non.--Charmiane, quoique sous une face il m'offre les traits de Gorgone, sous les autres il me paraît un dieu Mars.--Recommande à Alexas de me rapporter de quelle taille elle est.--Aie pitié de moi, Charmiane; mais ne me parle pas, conduis-moi à ma chambre.*

personnage classique. Persée, fils de Jupiter, ne connaît pas le moindre doute pour ce qui concerne son devoir et son destin.

Ensuite, elle est magicienne. Méduse, en interprétant le rôle de Circé, essaye de tromper le héros, pour le tomber dans la condition bestiale de pécheur. Afin d'obtenir ce résultat, elle se sert de sa dangereuse séduction de façon *consciente*, et pour cela, *coupable*.

- **Les antagonistes de Persée.**  
**I. Polydectès et l'entreprise impossible.**

Le but de Polydectès est celui traditionnel, ou bien envoyer Persée à tuer Méduse avec l'espoir qu'il ne retourne pas ; son souci est que le héros lui ôte le royaume, lorsqu'il aura appris son origine divine. Le roi décrit donc Méduse comme une femme d'incroyable beauté, l'aînée de trois sœurs ; son père lui avait destiné le royaume puisque elle était la plus sage. Elle a le pouvoir de pétrifier celui qui la regarde (*Esta transforma en piedra cuanto mira*), peut-être à cause de son excessive beauté :

**Pol.** *Tres hijas: la mayor Medusa llaman,  
Á quien por ser más sabia dejó el reino;  
¿Qué digo sólo sabia? Y más hermosa  
Que todas las mujeres de su tiempo:  
Esta transforma en piedra cuanto mira,*<sup>530</sup>

Le danger qu'elle représente est bien connu, tellement que Celio, le valet de Persée, cherche à persuader le héros à renoncer à l'entreprise ; toutefois, une fois donnée sa parole, Persée ne peut plus se retirer :

**Ce.** *Corto te parece?*  
**Per.** *Si un ojo es fealdad por Dios,  
y fin provecho también,  
una lengua fuera bien  
que tuvieran entre dos.  
Pero vemos que no ay yedra  
sin muro. Per. Yo se quien soy.*<sup>531</sup>

<sup>530</sup> *El Perseo. Tragicomedia famosa de Lope de Vega Carpio en Decimasexta parte de las Comedias de Lope de Vega Carpio.* Texto impreso en Madrid por la viuda de Alonso Martin: a costa de Alonso Perez, 1621, h. 108 v.-133 ; Biblioteca Nacional de España.

**Acte II. Traduction:**

**Pol.** Trois filles: l'aînée ils l'appellent Méduse, à laquelle pour être la plus sage il destina le royaume; Mais que dis-je, seulement sage? Et la plus belle de toutes les femmes de son temps: celle-ci transforme en pierre tous ceux qu'elle regarde.

<sup>531</sup> **Acte II. Traduction:**

**Ce.** Est-ce que c'est facile, à ton avis?  
**Per.** Si un oeil est laid pour Dieu,  
et pourtant il est utile aussi,

Le dialogue ci-dessus se réfère à l'obstacle des sœurs Grées, qui ont un seul œil, et toutefois elle sont redoutables ; remarquable ici l'assurance de Persée (*Yo se quien soy*) qui anticipe l'affirmation de la divinité du héros.

## II. Méduse, Phinée et le portrait d'Andromède

Ensuite, la scène se déplace sur le rencontre de Méduse et Phinée, dont ce dernier se pose en une certaine condition de vasselage à la présence de la châtelaine magicienne :

**Fi.** *Con este intento he venido  
Bella Medusa, á tu tierra;  
Siempre tu defensa he sido.*<sup>532</sup>

L'apostrophe, qui souligne la beauté de Méduse, doit la flatter et la rendre complaisante au prince Phinée, venu auprès d'elle pour en obtenir du soutien:

**Me.** *Ya me libré dessa guerra,  
ya queda Atlante vencido.*

**Fi.** *Apenas la guerra oí  
cuando mi tierra dexè.*

**Me.** *Por eso fie de ti  
mi castillo, que bien se  
que estoy muy segura aquí.*

**Fi.** *Ni yo sin tu gracia entrara,  
**temiendo que me mudara  
tu ingenio en diversa forma.***

**Me.** *Tu seguridad conforma  
bien con voluntad tan clara.  
Que ay en el Reyno de Tiro?*<sup>533</sup>

L'aspect du danger est toujours présent: bien que le prince soit un allié de Méduse, il craint d'être transformé par la sorcière, si sa présence n'est pas la bienvenue. Rassuré par les mots de Méduse (*Tu seguridad conforma/ bien con voluntad tan clara*), Phinée raconte donc de son tourment le plus grand, son amour pour Andromède, femme à la beauté légendaire:

---

il aura été juste qu'elles aient une langue en deux.

Mais voyons qu'il n'y a pas de lierre

sans mur. **Per.** Je sais qui je suis.

<sup>532</sup> **Acte II. Traduction:** J'ai venu avec cette intention, belle Méduse, à ta terre; j'ai été ta défense depuis toujours.

<sup>533</sup> **Acte II. Traduction:**

**Me.** Déjà je me libérai de cette guerre, une fois Atlas vaincu.

**Fi.** Dès que j'appris de la guerre, je laissai ma terre.

**Me.** Pour cela je te confie mon château, car je sais bien que je suis plus sûre ici.

**Fi.** Je n'aurais jamais entré sans ton permis, en craignant que ton pouvoir m'aurais transformé en une forme différente.

**Me.** Ta sécurité se conforme bien avec une volonté tellement claire. Qu'est-ce qui se passe dans le Royaume de Tyr?



**Me.** *¿Es bella Andromeda?*

**Fi.** *Tanto*

*perdone me tu valor*

*que de que viva me espanto,*

*quien la ha visto?*

**Me.** *habla tu amor*<sup>534</sup>

La beauté de la fille est prouvée par un portrait d'elle que Phinée porte avec soi; après l'avoir vu, Méduse exprime la volonté de l'acheter:

**Me.** *Muestra a ver, que hermosa cara.*

**Fi.** *En que es la sombra repara,*

*del sol por quien vivo, y muero.*

**Me.** *Aqueste retrato quiero.*<sup>535</sup>

Remarquable le choix des mots qui se réfèrent à la beauté, du *visage* spécialement (*hermosa cara*), d'Andromède : « En que es la sombra repara,/ **del sol** por quien vivo, y muero». Il s'agit du répertoire classique du poète de la Pléiade, avec le thème du portrait comme simulacre imparfait (*sombra*) de la beauté aveuglante du visage-soleil.

Toutefois, la copie imparfaite de l'originel, en étant une sorte d'émanation de ce dernier, résulte d'importance extraordinaire pour le poète-amant; il ne peut pas s'en séparer et donc il refuse d'obéir au désir de Méduse, chose qui lui vaut le congé immédiat:

**Fi.** *Pienso que no me excusara*

*De servirte, si estuviera*

*donde comprarse pudiera.*

**Me.** *Salte luego del castillo.*<sup>536</sup>

Maintenant, la sorcière possède le portrait de la seule femme qui pourrait être une tentation pour Persée, lorsque ses tentatives de séduction ne sortiront aucun résultat.<sup>537</sup> Toutefois, avant de défier Méduse, le héros va obtenir la faveur de son père Jupiter et les cadeaux magiques aussi, qui lui seront indispensables pour réussir dans l'entreprise.

---

<sup>534</sup> **Acte II. Traduction:**

**Me.** Est-elle belle Andromède?

**Fi.** Tellement que – pardonne-moi ta valeur – je m'épouvante qu'il vive qui l'a vue?

**Me.** Raconte ton amour

<sup>535</sup> **Acte II. Traduction:**

**Me.** Montre-moi donc, ce beau visage.

**Fi.** Dans lequel réside l'ombre du soleil pour lequel je vis et je meurs.

**Me.** Je veux acheter ce portrait.

<sup>536</sup> **Acte II. Traduction:**

**Fi.** Je pense que si je fusse où je pousse l'acheter, rien ne m'empêcherait de te satisfaire.

**Me.** Va t'en donc de ce château.

<sup>537</sup> Puisque Persée est incorruptible, Andromède – la femme la plus belle – elle seule peut représenter une tentation suffisante pour pousser le héros au péché.

- **L'entreprise de Persée**  
**I. La prière à Jupiter et les cadeaux magiques**

Puisque l'entreprise de tuer la Gorgone ne pourra pas réussir sans l'aide divin, Persée doit prier son père Jupiter de l'aider. Dans ce *pater noster* païen, le demi dieu souligne d'abord, et avec une certaine emphase, son origine céleste (*si es cierto/ Que soy tu hijo; si tengo/ Parte celestial*) : puisque Jupiter est son père, il ne pourra pas lui nier son aide, car le risque est mortel.

*Per. Padre Júpiter, señor  
Del mar, y el mundo, **si es cierto**  
**Que soy tu hijo**, y que amaste  
Mi madre, en cuyo aposento  
Vestido de nubes de oro,  
Venciste su casto pecho,  
Enseñando a los amantes  
Como se rinden mas presto.  
Mira que el Rey mi padrastra  
Con envidiosos intentos  
Oy a la muerte me envía  
Para asegurar su reino  
**No permitas que me vuelva**  
**Medusa en mármol, si tengo**  
**Parte celestial**, que es cosa  
Que puede **infamar** tu imperio,  
Ayudadme padre mío<sup>538</sup>*

Le danger est évidemment de nature morale, avant que physique : la lourdeur de la pierre ne se convient pas à une créature qui est – au moins en partie – céleste car, si Persée sera ainsi transformé, il sera une infamie pour l'empire du dieu son père.

Il s'agit ici du Persée en tant que homme, fils de Dieu et pour cela doué d'âme immortelle, et aussi du Persée *imago Christi*, engendré de chaste mère mortelle (*Venciste su casto pecho*) et de la *pluie d'or* – l'Amour – de Dieu: «si es cierto/.../ que amaste/ Mi madre».

La réponse de Jupiter ne se fait pas attendre: tout de suite, Mercure et Pallas descendent du ciel pour apporter les cadeaux magiques qui seront indispensables à Persée

<sup>538</sup> **Acte II. Traduction:** Père Jupiter, seigneur de la mer, et du monde, si c'est vrai que je suis ton fils, et que tu aimes ma mère, dans la chambre de laquelle, habillé d'une nuage d'or, tu vainquis sa chaste poitrine, en apprenant aux amants comment se rendre plus vite. Tu vois que le roi mon beau-père, avec des envieux buts, il m'envoie à la mort afin d'assurer son royaume. Ne permets-tu pas que Méduse me transforme en marbre, si j'ai une partie céleste, puisque c'est une chose qui peut déshonorer ton empire, aide-moi mon père!

pour vaincre Méduse.

**Mer. Iupiter *tu amado padre***

*Como a hermano quien eres nuestro,*  
*En tu favor nos envía*  
*Inclito y noble Perseo,*  
*Mercurio soy, que esta espada*  
*Te vengo a dar con que el cuello*  
*Cortes de la vil Medusa,*

**Pal. Yo que soy Palas, te quiero**

*Dar este luciente escudo,*  
***Cuyo cristalino espejo***  
*A la vista de Medusa*  
*Será contrario veneno,*  
*Con este la cegarás.*<sup>539</sup>

La confirme de la divinité de Persée est soulignée par le lien parental non seulement avec Jupiter (*Iupiter **tu amado padre***), mais aussi avec les dieux Mercure et Pallas (*Como a hermano quien eres nuestro*). Les cadeaux, l'épée de Mercure et le bouclier (de cristal) de Pallas, sont les armes les plus célèbres du mythe, probablement à cause de leur direct utilise dans la décollation de la Gorgone; elles sont rappelées presque en toutes les sources principales, au contraire du casque de Pluton et des sandales ailées, plutôt rares en dehors de la tradition classique. Remarquable ici le pouvoir de contrepoison au regard de Méduse (*A la vista de Medusa/ Será contrario veneno*) du bouclier, dont la surface de cristal – nouveauté de l'exégèse<sup>540</sup> – aveuglera la femme-basilic, lorsqu'elle y verra son aspect effrayant.

## **II. Le château de Méduse**

Avant de rencontrer Méduse, il faut que Persée vainque les gardiens de son château.

D'abord, Persée aveugle quatre chevaliers armés grâce au pouvoir du bouclier-miroir; ensuite, il réserve le même destin au dernier gardien, un géant – qui évoque le deuxième fils de la Gorgone, Chrysaor – qu'il apostrophe en ces termes:

---

<sup>539</sup> **Acte II. Traduction: Mer.** Jupiter ton père bien aimé, puisque tu es nos frère, nous envoie pour t'aider, courageux et noble Persée. Je suis Mercure, et je viens pour te donner cette épée, avec laquelle tu coupes le cou de la lâche Méduse. **Pal.** Moi, qui suis Pallas, je veux te donner ce luisant bouclier, duquel le cristallin reflet sera le venin contraire à la vue de Méduse, avec celui-ci l'aveugleras.

<sup>540</sup> L'exégèse est très riche, quant aux sens à attribuer au cristal de Pallas. On signale, dans le Chapitre I. *L'exégèse de Méduse: La reine aux cheveux d'or* (p. 46 et ss.); *La symbolique méduséenne des Emblèmes* (p. 57 et ss.); *L'impie Méduse de Lodovico Dolce* (p. 77 et ss.); *Méduse la princesse héritière* (p. 81 et ss.); *La nouvelle Méduse ou la honte de l'hérésie* (p. 89 et ss.).

**Per.** *No me veis, un hombre soy,  
Que desencantar deseo  
La gente de este castillo,  
Donde príncipes diversos  
En piedra están convertidos,  
Por la fuerza del **imperio**  
De la hechicera Medusa:  
Mas tu quien eres **horrendo**  
**Monstruo?** *Gi.* Yo soy la *porfía*.<sup>541</sup>*

D'abord, Persée souligne son appartenance à la race humaine, en ouverte position de suprématie qualitative par rapport à la race rebelle et monstrueuse des géants, haïe par Dieu: « No me veis, un hombre soy/ [...] / Mas tu quien eres horrendo / Monstruo? ». Remarquable l'absence des noms, car le géant ne mérite pas de connaître l'identité de son adversaire, et d'ailleurs un géant ne se distingue pas des autres. Voici donc qu'il se qualifie tout simplement avec une qualité, l'obstination (*Yo soy la porfía*).

Pour ce qui concerne la sorcière Méduse (*hechicera*), on voit que son domaine (*imperio*) a transformé plusieurs princes en pierre; le but déclaré du héros est celui de dissoudre l'enchantement (*desencantar deseo*) et de rendre la vie aux pétrifiés.

Il s'agit d'une nouveauté remarquable car, avec la mort de Méduse, doit cesser aussi son pouvoir mortel. En outre, le rôle salvateur de Persée s'exerce non seulement sur Andromède, mais aussi sur un nombre consistant de victimes. Et c'est justement à cause de l'indignation pour le mauvais sort de ceux-ci, que Persée apostrophe durement Méduse, dès qu'elle apparaît sur la scène:

**Per.** *¿Á mí me dices amores  
Tú, **más que Circe cruel?***<sup>542</sup>

Et selon l'exemple de Circé, Méduse cherche à séduire Persée; elle le flatte à propos de sa valeur, tellement grande qu'elle a pu dissoudre la glace dans son cœur:

**Me.** *Yo ilustre y noble Perseo,  
no estaba enseñada a ver  
hombre que pudiese hacer  
fuerza a mi libre deseo.  
Pero habiendo visto en ti*

<sup>541</sup> **Acte II. Traduction: Per.** Ne me vois-tu pas? Je suis un homme, et je veux désenchanter la gens de ce château, où plusieurs princes ont été transformés en pierre, par la puissance de l'empire de la sorcière Méduse: Mais qui es-tu, horrible monstre? **Gi.** Je suis l'obstination.

<sup>542</sup> **Acte II. Traduction: Per.** Me dis donc amour tu, qui es plus cruelle que Circé?

*Tan soberano valor,  
Nace de mi hielo amor  
Y se muda el alma en mí.<sup>543</sup>*

Elle sait qu'il a été envoyé à mourir, toutefois elle n'a pas l'intention de le tuer, puisque elle en connaît l'origine divine:

**Me. *Ya sé quién eres; ya sé***  
*Que la envidia te envió  
Donde te matase yo;  
Pero no te mataré.  
Ya sé que naciste de oro,  
Calidad que te ennoblece,  
Y que el cielo te guarnece  
El alma por más decoro.<sup>544</sup>*

«Je sais qui tu es»: c'est la carte de la connaissance qu'elle joue (voir aussi l'anaphore de la forme verbale *ya sé*), puisque c'est le nœud des doutes du héros; et c'est justement sa divinité qui lui vaudrait la résidence perpétuelle dans le château des délices de la sorcière:

**Me. *Casaremos nos los dos  
gozaras de estos palacios,  
de estos campos los espacios  
dignos del hijo de un Dios.<sup>545</sup>***

Dans sa réponse, Persée souligne le lien entre lui-même et Ulysse, et le troublé retour à Ithaque de celui-ci:

**Per. *Monstruo de la tierra hermoso,  
Y de lo cielos portento,  
Yo, como Ulises, debiera,  
Atapados los oídos,  
Pasar los golpes temidos  
De Scila y Caribdis fiera.<sup>546</sup>***

Le beau monstre de la terre (remarquable l'oxymore *Monstruo/.../hermoso*, qui résume

<sup>543</sup> **Acte II. Traduction:** Moi, illustre et noble Persée, je n'avais pas accoutumé à voir un homme qui pouvait contraindre mon libre désir. Mais, puisque j'ai vu en toi une valeur tellement souveraine, amour naît de ma glace et se change l'âme en moi.

<sup>544</sup> **Acte II. Traduction:** Je sais qui tu es; je sais que la jalousie t'envoya où je t'aurais tué; mais je ne te tuerai pas. Je sais que tu naquis de l'or, qualité qui t'ennoblit, et que le ciel te garnit l'âme pour une plus grande dignité.

<sup>545</sup> **Acte II. Traduction:** Nous nous épouseront, tu jouiras de ce palais, de ce champ les espaces dignes du fils d'un Dieu.

<sup>546</sup> **Acte II. Traduction:** Monstre beau de la terre, et prodige des cieux, moi, comme Ulysse, devras, en fermant les yeux, passer les coups craintes de la fauve Scylla et Charybde.

parfaitement la nature de Méduse) et *prodige des cieux*, sera un obstacle vraiment difficile à franchir; toutefois la mise en évidence du danger que la Gorgone représente, prouve que Persée n'est point séduit par la belle sorcière, dont il voit très clairement la piège.

Persée, pour lequel Méduse est incarnation du vice, porte l'argumentation sur la question morale : il la refuse en tant que tentation du péché, là où il doit obéir à la vertu.

La réplique de la sorcière est articulée en plusieurs tentatives, dont la première porte sur la consistance des ses richesses :

**Me. Pues de que virtud te priva**  
*querer yo ser tu mujer*  
*y entregarte mis riquezas,*<sup>547</sup>

Il faut rappeler la tradition selon laquelle Méduse était renommée pour *les cheveux d'or*<sup>548</sup>, avant la transformation, qui étaient symbole de richesse; la sorcière stimule donc l'avidité de Persée, étant donné que sa beauté n'a pas été suffisante. Toutefois, le héros ne montre point d'intérêt, peut-être moins qu'auparavant:

**Per. Ya se yo Medusa el arte**  
*engañar nuestras flaquezas,*  
**Dexa las palabras vanas,**  
*todas començays así.*<sup>549</sup>

Dès ce moment, Méduse change sa stratégie ; échouée toute argumentation matérielle, elle insinue maintenant le doute sur l'origine de la réticence de Persée, motivée par le fait qu'elle ne lui plaît pas assez, plutôt que par l'obéissance à la vertu :

**Me. Si mi rostro no es disculpa**  
*de tu amor, ni mi afición,*  
*toda sangre **no es razón***  
**dar a la virtud la culpa.**  
*Quando no dais en viciosos,*  
*es la virtud alabada,*  
*que de lo que no os agrada,*

---

<sup>547</sup> **Acte II. Traduction: Me.** Car de quelle vertu te prive que je veux être ta femme et te remettre mes richesses.

<sup>548</sup> Voir *La reine aux cheveux d'or. Méduse selon Boccace; Méduse la princesse héritière, Minerve la Connaissance au regard dangereux. Les Raisonnements de Cosimo Bartoli. Chapitre I. L'exégèse de Méduse*, p. 46 et suivantes et p. 81 et suivantes.

<sup>549</sup> **Acte II. Traduction: Per.** Je connais déjà, Méduse, l'art de tromper nos faiblesses, cesse les paroles vaines, vous commencez toutes ainsi.

*sois todos muy virtuosos.*<sup>550</sup>

Si Méduse lui eût plu vraiment, Persée n'aurait point hésité:

**Me.** *Dame tu que yo naciera  
a tu gusto, que yo se  
si el exemplo que se ve  
de vicio virtudes fuera.*<sup>551</sup>

Toutefois, puisque Persée ne se montre pas plus sensible à ses paroles qu'à sa beauté, Méduse décide de lui toucher le cœur en lui montrant le plus beau visage que Nature n'ait jamais créé, celui d'Andromède:

**Me.** *Perseo si yo no te agrado,  
Palabra, Perseo, te doy  
De traerte donde estoy  
El rostro más celebrado  
Que ha hecho naturaleza*<sup>552</sup>

Le prodige sera possible grâce à un miroir, rendu magique par la sorcière:

**Per.** *Quiero ver  
si pueden engaños mas?  
Me. Dame Mirelia un espejo,  
Per. Que quieres hacer?  
Me. que veas  
su rostro en el, si deseas*<sup>553</sup>

À la vue d'un si parfaite beauté, Persée reste admiré et stupéfait; Méduse en profite donc immédiatement pour le tenter avec la perspective d'avoir cette divine beauté. Toutefois, Persée n'a pas oublié sa mission: il est là pour tuer Méduse, et il achèvera son entreprise.

**Per.** *Es cosa celestial, [le visage d'Andromède]*

<sup>550</sup> **Acte II. Traduction: Me.** Si mon visage n'est pas d'excuse à ton amour, ni mon goût, tout sang il n'y a pas de raison d'attribuer la faute à la vertu. Lorsque vous n'êtes pas vicieux, c'est la vertu à louer, que de ce qui ne vous plaît pas, vous êtes tous très vertueux.

<sup>551</sup> **Acte II. Traduction: Me.** Donne-moi que j'étais née à ton goût, que je sais si l'exemple qui se voit du vice aurait été de vertu.

<sup>552</sup> **Acte II. Traduction: Me.** Persée si je ne te plais pas, je te donne ma parole de te montrer ici le visage le plus célébré qu'il y ait en nature.

<sup>553</sup> **Acte II. Traduction:**

**Per.** Veux-voir je si on peut des erreurs plus grands?  
**Me.** Donne-moi Mirelia un miroir,  
**Per.** Qu'est-ce que tu veux faire?  
**Me.** Que tu vois son visage en lui, si tu le désires

**Me.** *Quieresla?*

**Per.** *Digo que si,  
Mas no por esso se escusa  
tu muerte.*

**Me.** *Bien me has paga*

**Per.** *Yo vengo determinado  
Á darte muerte, Medusa,  
Esto es ya reputación.<sup>554</sup>*

En jugeant des paroles du héros, le destin de Méduse a été décrété depuis longtemps: «Esto es ya reputación».

### **III. Décollation de Méduse et naissance de Pégase**

Puisque *Circé* a manqué son but, la Gorgone abandonne le masque de 'femme séduisante' et se prépare à pétrifier le héros; toutefois, celui-ci lui oppose le bouclier de Pallas, qui est le contrepoison au regard de mort:

**Me.** *Pues falso, y vil cavallero,  
mi ciencia mostrarte quiero,  
si hasta ágora mi afición.*

**Per.** *Y yo mostrarte el cristal  
de Palas.*

**Me.** *¡Ay, muerta soy!*

**Per.** *Así muerte al vicio doy  
Con la virtud celestial.<sup>555</sup>*

Méduse, incarnation du vice, a été donc vaincue grâce à la vertu céleste (*Así muerte al vicio doy / Con la virtud celestial.*) Maintenant le héros s'apprête à le décoller, ce mauvais serpent (*esta sierpe brava*) que, après sa morte, révèle une chevelure serpentine:

**Per.** *Cortar de esta sierpe brava  
El cuello.*

[...]

**Ce.** *Culebras fieras*

*Los cabellos se le han vuelto.*

**Per.** *Á un pecho heroico, resuelto,*

---

<sup>554</sup> **Acte II. Traduction:**

**Me.** Est-ce que tu la veux?

**Per.** Je te dis que oui, mais ce n'est pas pour cela que s'évite ta mort.

**Me.** Je suis bien payée

**Per.** Je viens décidé à te donner la mort, Méduse, cela est déjà bien connu.

<sup>555</sup> **Acte II. Traduction:**

**Me.** Eh bien, faux et vil chevalier, je veux te montrer ma science, si jusque là je prédis mon goût.

**Per.** Et moi, je veux te montrer le cristal de Pallas.

**Me.** Hélas! Je suis morte!

**Per.** Ainsi je donne la mort au vice avec la vertu céleste.



¿Qué importan *vanas quimeras*?

[Ahora saca la cabeza de Medusa llena de culebras]

**Per.** *De esta manera parece*  
***El vicio en el desengaño.***<sup>556</sup>

C'est donc l'action de Persée qui sort la vraie nature de Méduse, ainsi astucieusement cachée au dessous d'une fausse beauté; lorsque la vertu céleste découvre la laideur des ruses du péché, les beaux cheveux se montrent comme des vaines chimères, démasquées par le désappointement: «De esta manera parece/ El vicio en el desengaño».

Reste toutefois la naissance prodigieuse de Pégase, le *miracle* qui joint le chaos et le ciel, à souligner l'heureuse conclusion de l'entreprise de Persée:

**Ce.** *De la sangre que humedece*  
*La tierra, un caballo sale*  
***Con alas de mil colores;***  
*No hay en lo pinces flores*  
*Que su variedad no iguale.*

**Pe.** *Por el monte va subiendo,*  
*Y en su cumbre, hacia el Oriente,*  
*Hizo con el pie una fuente;*  
*Su cristal baja corriendo.*<sup>557</sup>

Enfin, du pied de Pégase jaillit la source d'Hélicon, que Muses et poètes vont fêter avec le chant; ici, la présence la plus remarquable est celle de Virgile, appelé à souligner l'acmé des célébrations en louant la grandeur des rois d'Espagne.<sup>558</sup>

---

<sup>556</sup> **Acte II. Traduction:**

**Per.** Couper le cou de ce serpent sauvage. [...]

**Ce.** Les cheveux sont devenus des serpents affreux.

**Per.** Au coeur héroïque et résolu, qu'importent les vaines chimères?

[Il saisit donc la tête de Méduse pleine des serpents.]

Voici comment se montre le vice dans le désappointement.

<sup>557</sup> **Acte II. Traduction:**

**Ce.** Du sang qui mouille la terre, un cheval sort avec des ailes de mille couleurs; il n'y a pas dans les pinces des fleurs qui puissent égaler sa variété.

**Per.** Il va s'élever sur le mont, et sur son sommet, vers l'Orient, il fit une source avec le pied; son cristal se baisse en courant.

<sup>558</sup> **Acte II.** Virgilio soy, que quisiera/ no aver nacido en Italia/ por loar, siendo Español/ los claros Reyes de España.

**Traduction:** Je suis Virgile, celui qui aurait voulu n'être pas né en Italie pour louer, en tant que Espagnol, les illustres rois d'Espagne.

### ***Pallas-Méduse, défense de la chasteté, et la menace du magicien Comus***

Le *Comus*, qui resta longtemps connu sous le titre que Milton lui avait donné lorsqu'il fut joué en 1634, *A Mask presented at Ludlow Castle*, a été publiée en 1637, sans nom d'auteur, et réédité plus tard, après révision par les soins du poète, en 1645 et en 1673.

Si le thème de la tentation semble annoncer le *Paradis Perdu* et donner au masque une gravité de ton que lui refusait la tradition du masque, l'œuvre représentée au château de Ludlow était toutefois destinée à une fête, où Lady Alice Egerton and Lord Thomas Egerton jouaient les parties des protagonistes de la pièce.

On a souligné aussi que le *Comus* peut apparaître comme un épisode de *Faerie Queene* porté sur la scène<sup>559</sup>. En effet, il y a des intéressants analogies entre les deux oeuvres, spécialement pour ce qui concerne l'épisode du masque de Cupide (III. 12), où la jeune Amoret est prisonnière du magicien Busirane<sup>560</sup>. La situation est presque la même dans le *Comus*, car la protagoniste est enlevée par une sorte de Bacchus sous forme de satyre – *Comus* – dont le but est celui d'en forcer la vertu. En tant que fils de Circé, il est lui aussi magicien et, de la même façon que sa mère, il utilise un liquide venimeux pour 'transformer en animaux' ses victimes.

Ici, le sens de Méduse est double: d'abord, il se renverse par rapport à celui qu'on a vu en Lope, lorsque la Gorgone prête sa puissance à Minerve, et les deux ensemble représentent l'essence de la vertu adamantine qui détruit la luxure et le vice. C'est le rôle de la vierge Lady qui, comme la guerrière Britomartis, se trouve à opposer sa fière résistance aux enchantements de Comus. Ensuite, c'est Comus lui-même qui joue le rôle de la Méduse luxurieuse, un autre-de-soi qui incarne la partie la plus caché de la Lady, et qui oppose aux lois de la vertu une argumentation difficile à vaincre, puisque elle résulte extrêmement séduisante.

Le lieu de départ du récit est la forêt où, en profitant du fait que la Lady se promène toute seule, le magicien Comus s'apprête à la tromper sous l'apparence de la parole gentille et amicale :

#### **Comus.**

*I, under faire pretence of friendly ends,  
And well-placed words of glozing courtesy,*

<sup>559</sup> Jacques Blondel, *Le "Comus" de John Milton masque neptunien*, Paris: Presses Universitaires de France, 1964.

<sup>560</sup> Voir à ce propos *L'imagination méduséenne en The Faerie Queene*, Chapitre II. *Méduse et le Poète*, p. 226 et suivantes.

*Baited with reasons not unplausible*

*Wind me into the easy-hearted man,  
And **hug him into snares.***<sup>561</sup>

164

Encore une fois, le visage d'*homme juste*<sup>562</sup> est caractéristique fondamentale de celui qui fait le mal; l'attitude de Comus rappelle bien le Serpent qui doit tenter Ève, dans *L'Adamo* de Giambattista Andreini:

*Umano tutto, e di donzella il volto.  
Cose grandi v'annunzio, e già mi sembra  
La combattente mi favelli, vaga  
Di saver cosa nova  
Com'è cupida Donna:  
Già, già la lingua snodo,  
E già costei fra mille lacci annodo.*<sup>563</sup>

Et, comme Ève, la Lady est conquise par la séduction du mal: bien qu'elle ait confiance en sa résistance grâce à la Conscience à son côté (*The virtuous mind, that ever walks attended/ By a strong siding champion, Conscience*, v. 211-212), elle se trouve pourtant à appeler en vain l'aide de la Foi, de l'Espérance et la Chasteté, car son esprit est enchaîné par des rêves qui le confondent.

**Lady.**

**[...] *A thousand fantasies***

205

<sup>561</sup> **Milton John, *Lycidas and Comus***, with introduction and notes by W. Bell, M.A., London : MacMillan & Co LTD New York: St Martin's Press, 1958.

**Traduction de la Bintinaye** en *Comus*, Masque de Milton, représenté au château de Ludlow, en 1634, devant John Egerton, comte de Bridgewater, Lord Président du Pays de Galles. Traduction littérale, Paris : Crapelet, 1806.

160 Moi, sous de beaux prétextes de vues amicales,  
Avec des paroles douces et bien arrangées d'un courtisan adroit,  
Couvertes de raisons plausibles,  
Je m'insinue dans le coeur de l'homme facile et bon,  
164 Et l'enlace dans le piège.

<sup>562</sup> Il faut rappeler ici la description de Géryon, le diable image de fraude, de la *Comédie* de Dante Alighieri:

«Voici la bête à la queue aiguë  
qui passe les monts, brise murs et armes,  
voici celle qui empeste le monde entier.»

[...]

Sa face était face d'homme juste  
si bénigne en était au-dehors la peau,  
et du serpent tout le reste du tronc.

[*Enfer* XVII, 1-3; 10-13. Traduction par Lucienne Portier]

<sup>563</sup> Giambattista Andreini, *L'Adamo*, Atto II. Scena III. **Traduction:** *Le corps tout, humain, et le visage de fille. Je vous annonce des choses grandes, et déjà il me paraît que la combattante me parle, désireuse d'apprendre une chose nouvelle, cupidité typique de la Femme: déjà, déjà je dénoue la langue, et déjà celle-là je la noue dans mille lacets.*

**Begin to throng into my memory,**  
*Of calling shapes, and beckoning shadows dire,*  
*And airy tongues that syllable men's names*  
*On sands and shores and desert wildernesses.*  
*These thoughts may startle well, but not astound*  
*The virtuous mind, that ever walks attended*  
*By a strong siding champion, Conscience.*  
*O welcome, pure-eyed Faith, white-handed Hope,*  
*Thou hovering angel girt with golden wings,*  
*And thou unblemished form of Chastity!*<sup>564</sup> 215

Puisque la Lady ne retourne pas, et elle est toute seule dans la forêt, ses frères s'apprêtent à la chercher; le plus jeune est très inquiet pour la sort de sa soeur. L'ainé, au contraire, montre une infaillible confiance dans l'armure de chasteté (*She that has that is clad in **complete steel***, v. 421), dont elle est revêtue.

Afin de rassurer son frère cadet, le frère aîné illustre d'abord la puissance de la Vertu, capable de rendre injoignable et invincible celle qui la porte sur soi:

**Eld. Brother.**

*'Tis chastity, my brother, chastity:* 420  
*She that has that is clad in **complete steel**,*  
*And, like a quivered nymph with arrows keen,*  
*May trace huge forests, and unharboured heaths,*  
*Infamous hills, and sandy perilous wilds;*  
*Were, through the **sacred rays of chastity,*** 425  
*No savage fierce, bandite, or mountaineer,*  
*Will dare to soil her **virgin purity.***  
*Yea there, where very desolation dwels*  
*By grots, and caverns shag'd with horrid shades.*  
*She may passe on with **unblench't majestie*** 430  
*Be it not done in pride, or in presumption.*<sup>565</sup>

<sup>564</sup> **Traduction:**

205 Qu'est-ce que cela pouvoit être? Mille idées  
 Commencent à troubler en foule ma mémoire,  
 De fantômes qui appellent, et d'ombres horribles qui font des signes,  
 Et des voix aériennes qui épellent des noms d'hommes  
 Sur les sables, sur les rivages, et dans les déserts sauvages.  
 210 Ces pensées peuvent émouvoir, mais sans abatre,  
 Le coeur vertueux, qui marche toujours accompagné  
 D'un ferme champion à ses côtés, la Conscience.  
 Viens Toi, o Foi, aux yeux purs; Espérance, aux mains blanches;  
 Toi, Ange qui planes ceint d'ailes d'or,  
 215 Et Toi, forme immaculée de la Chasteté!

<sup>565</sup> **Traduction:**

420 C'est la Chasteté, mon Frère, la Chasteté.  
 Celle qui la possède est couverte d'une armure complète,  
 Et, semblable à une Nymphé au carquois rempli de flèches acérées,  
 Peut traverser des forets immenses, et des bruyères découvertes,

Incarnation de la Diane chasseresse, la fille revêtue des pouvoirs de Chasteté ose traverser les lieux les plus dangereux et désolés, sûre d'être à l'abri de quiconque danger.

Intéressante la typologie, parfois topique, des paysages hostiles rappelés dans les vers ci-dessus où, à côté de la forêt sacrée à Diane, il y a une prévalence de déserts et des rochers, typiques de la Gorgone:« and unharboured heaths,/Infamous hills, and sandy perilous wilds (423-424); where very desolation dwels/By grots, and caverns shag'd with horrid shades (429-430)».

Dans ce discours, l'enseignement platonicien résulte uni à la morale chrétienne, dans la vision d'une virginité qui est *force active, une forme de charité*,<sup>566</sup> par opposition à la luxure, force brutale, qui reste toutefois pétrifiée à la vue d'une telle sublime supériorité, dépourvue d'arrogance et d'orgueil: «**unblench't majestie**/ Be it not done in pride, or in presumption».

La deuxième partie du monologue du frère aîné introduit une série d'exemples de Chasteté célèbre, et parmi ceux-ci, on trouve une curieuse fusion des figures de Pallas et de Méduse, non pas opposées donc, mais condensées en une créature capable de pétrifier la luxure d'un seul regard:

### Eld. Brother

*Do ye believe me yet, or shall I call* 438  
*Antiquity from the old schools of Greece*  
*To testify the arms of chastity?*  
[...]  
*What was that snaky-headed Gorgon sheild* 447  
*That wise Minerva wore, **unconquered virgin,***  
*Wherewith **she freezed her foes to congealed stone,***  
*But rigid looks of chaste austerity,*  
*And noble grace that dashed brute violence*  
*With sudden adoration and blank awe?<sup>567</sup>* 452

425 Des montagnes horribles, et des déserts sablonneux et dangereux,  
Où, par la vertu des rayons sacrés de la chasteté,  
Nul féroce sauvage, nul bandit, ou montagnard,  
N'oseroit souiller sa pureté virginale:  
Bien plus, dans les endroits où la Désolation même habite,  
Dans les grottes, et les cavernes les plus ténébreuses,  
430 Elle peut passer avec une majesté sans tache,  
Pourvu que ce ne soit ni par orgueil, ni par présomption.

<sup>566</sup> Jacques Blondel, *Le "Comus" de John Milton masque neptunien*, cit.

<sup>567</sup> Traduction:

Me croyez-vous maintenant, ou en appellerai-je  
A l'antiquité de la vieille école de la Grèce,

Le sens du bouclier à la tête de Méduse (*What was that snaky-headed Gorgon sheild*, v. 447) reside dans les «rigid looks of chaste austerity (v. 450)» avec lesquels Minerve avait gelé ses ennemis, jusqu'à les transformer en pierre: «she freezed her foes to congealed stone (v. 449)». Ces regards de *noble grace*, d'ailleurs, frappent la violence brutale (*brute violence*, v. 451) en la contraignant à l'adoration d'une évidente supériorité, de la même façon que le brute adore l'idole. Ici, les yeux de Minerve et ceux de Méduse se superposent,<sup>568</sup> dans un idéal moral de perfection extreme, tellement écrasante que serait impossible de lui opposer une réaction quelconque.

Cependant, on l'a vu, la puissance de Chasteté n'est pas suffisante à défendre la Lady, qui reste prisonnière de Comus. C'est le Génie tutélaire, figure magique positive, qui est là pour aider les frères dans leurs recherche, à révéler la nature du magicien et le moyen pour le vaincre:

### Spirit

*Immured in cypress shades, a sorcerer dwells, 521*  
*Of Bacchus and of Circe born, great Comus,*  
*Deep skilled in all his mother's witcheries,*  
*[...]*  
*And brandished blade rush on him: break his glass, 651*  
*And shed the luscious liquor on the ground;*  
*But seize his wand.<sup>569</sup>*

Dans les mots du Génie, Comus, digne fils de Circé, rappelle bien sa mère lorsqu'il se sert de la

---

440 Pour attester quelles sont les armes de la Chasteté?  
 [...] Qu'étoit ce bouclier de la Gorgone à la tête entrelacée de serpens,  
 Que portoit la sage Minerve, Vierge invincible,  
 Avec lequel elle pétrifioit et changeoit en glace ses ennemis,  
 450 Si ce n'étoit le regard sévère de la chaste Austérité,  
 Et une Grâce noble qui frappoit la violence brutale  
 D'une vénération subite, et d'un respect profond?

<sup>568</sup> La superposition – bien qu'imparfaite – des regards des deux déesses on la trouve aussi dans les *Discours* de Cosimo Bartoli. Voir à ce propos *Minerve la Connaissance au regard dangereux. Les Raisonnements de Cosimo Bartoli*. Chapitre I. *L'exégèse de Méduse*, p. 41.

<sup>569</sup>**Traduction:**

521 Dans le centre de ce bois horrible,  
 Enfermé par des cyprès, habite un Sorcier,  
 Né de Bacchus et de Circé, le grand Comus,  
 Profondément versé dans les arts magiques de sa Mère;  
 [...] L'épée brandissante, brisez sa coupe,  
 651 Et répandez la liqueur mielleuse sur la terre,  
 Saisissez sur-tout sa Baguette;

magie;<sup>570</sup> de la même façon, il faut l'aide d'un Dieu pour le vaincre. Toutefois, l'attitude elle-même de la prisonnière de Comus constitue ici un obstacle remarquable aux séductions magiques; la vierge Lady, armée de sa vertu adamantine, ne manque pas de confondre le magicien, bien qu'il possède une indiscutable habileté oratoire, soit qu'il s'agit de menacer soit de convaincre:

**Comus**

*Nay, lady, sit. If I but wave this wand,  
Your nerves are all chained up in alabaster, 660  
**And you a statue**, or as Daphne was,  
Root-bound, that fled Apollo.*

**Lady**

*Fool do not boast,  
Thou canst not touch **the freedom of my minde**  
With all thy charms, although **this corporal rinde**  
Thou haste immanacl'd, while Heav'n sees good. 665*

**Comus**

*Why are you vext, Lady? why do you frown?  
Here dwell no frowns, nor anger, from these gates  
Sorrow flies farr: See here be all the pleasures  
That fancy can beget on youthful thoughts, 669  
[...]*

**Lady**

*I hate when vice can bolt her arguments 760  
And virtue has no tongue to check her pride.<sup>571</sup>*

Puisque le signe de la Méduse est présent en même temps dans les deux directions de la luxure pétrifiante (*If I but wave this wand,/Your nerves are all chained up in alabaster,/And you*

<sup>570</sup> *Odyssée*, X. 290-295.

<sup>571</sup> **Traduction:**

**Comus.** Non, non, Lady, rasseyez-vous; si je remue seulement cette baguette,  
660 Vos nerfs sont emprisonnés dans l'albâtre,  
Et vous devenez une Statue, ou, comme Daphné,  
Qui prit racine, en voulant fuir Apollon.

**Lady.** Insensé, ne te vante pas;  
Tu ne peux pas atteindre à la liberté de mon âme  
Avec tous tes charmes, quoique Tu sois parvenu à enchaîner  
665 Cette écorce corporelle, jusqu'à ce que le Ciel le permette.

**Comus.** Pourquoi vous fâchez-vous, Lady? Pourquoi fronchez-vous le sourcil?  
Ici n'habitent ni le dédain, ni la colère. De cette enceinte  
Le chagrin fuit au loin: voyez, ici se trouvent tous les plaisirs  
Que l'imagination peut enfanter dans un jeune cerveau, [...]

**Lady.**

760 Je déteste quand le Vice peut lancer ses argumens,  
Et que la Vertu est sans voix pour réprimer son audace.

a statue, v. 659-661) et de la vertu au regard glaçante – bien que assez faible, pour l'instant – de la femme Minerve (*Why are you vext, Lady? why do you frown?*, v. 666), on assiste à un duel qui oppose la Méduse masculine, sauvage et sorcière, de Comus à celle sapientiale et chaste de la guerrière Persée-Minerve<sup>572</sup>, interprétée par la Lady.

Une situation pareille on la trouve dans la *Faerie Queene* (III 12. 33 et suiv.), toutefois le choix des arguments et des mots fortement connotés sur le plan de la moralité de la Lady (on rappelle à ce propos les vers 664-665 et 760: *With all thy charms, although **this corporal rinde**/Thou haste immanacl'd, while **Heav'n sees good**; I hate when vice can bolt her arguments*) n'ont pas de confrontation dans les gestes des héroïnes 'paiennes' de Spenser.

En effet, bien que la force du sortilège de Comus ait presque les mêmes conséquences sur la victime désignée que celle du magicien Busirane, c'est le caractère de la Lady qui constitue la différence substantielle, car elle est Britomartis et Amoret en même temps. Pas assez invincible pour ressembler tout court à la guerrière, et néanmoins ainsi passive comme Amoret, qui est complètement impuissante sous l'action du magicien, la Lady voit le péril mais *si son corps est captif son esprit reste libre* (*Thou canst not touch the freedom of my minde*, v. 663). La tempérance permet de résister à la force qui prétend *unmould reason's mintage* (v. 529)<sup>573</sup> et veut tromper sur les intentions bonnes de la nature généreuse.<sup>574</sup>

En étant donc les deux adversaires – Comus et la Lady – sur un plain presque de parité quant à habileté oratoire, il se produit un impasse qui ne pourrait pas se résoudre qu'avec la violence. L'intervention des deux frères coupe la scène juste après la dernière tentative du magicien de contraindre la Lady à boire le médicament venimeux, mais l'irruption trop précipité cause la fuite de Comus, en rendant vain le sauvetage:

### **Spirit**

[...] *Without his rod reversed,  
And backward mutters of dissevering power,  
We cannot free the Lady that sits here  
In stony fetters fixed and motionless.*<sup>575</sup> 819

<sup>572</sup> Voir *L'imagination méduséenne en The Faerie Queene*, Chapitre II. *Méduse et le Poète*, p. 226 et suivantes.

<sup>573</sup> **Traduction:** 529 En effaçant le coin de la raison

<sup>574</sup> Jacques Blondel, *Le "Comus" de John Milton masque neptunien*, cit. Voir aussi John G. Demaray, *Milton and the masque tradition. The early poems, Arcades & Comus*, Cambridge: Harvard University Press, 1968.

<sup>575</sup> **Traduction:**



Comme dans la *Faerie Queene*, seulement le magicien lui-même peut renverser son enchantement (en prononçant les paroles magiques à l'inverse [F.Q. III.12.36]: le mal provoque une perversion de la parole, ainsi que dans le *Macbeth*<sup>576</sup>), chose que Britomartis obtient en menaçant le magicien sous la garde de son épée. Ainsi, puisque le corps de la Lady est toujours pétrifié, le Génie propose de s'adresser à la nymphe Sabrina, sensible à ce type de prières parce qu'elle avait été une vierge menacée avant d'être nymphe:

**Sabrina**

*Shepherd*<sup>577</sup>, 'tis my office best 908

*To help ensnared chastity.*

*Brightest Lady, look on me.*

*Thus I sprinkle on thy breast*

*Drops that from my fountain pure*

*I have kept of precious cure;*

*Thrice* upon thy finger's tip,

*Thrice* upon thy rubied lip:

Next **this marble venomed seat,**

*Smear'd with gumms of glutenous heat*

*I touch **with chaste palms moist and cold,***<sup>578</sup> 919

La dissolution de l'enchantement advient d'abord à travers le regard, que la Lady doit fixer sur le visage de Sabrina; après, en aspergeant l'eau purifiante sur la poitrine et trois fois sur le doigt et sur les lèvres de la Lady (remarquable ici la fonction magique et sacrée du nombre trois<sup>579</sup>), la nymphe délivre la prisonnière – des passions ravivées par le magicien – et enfin elle touche le siège de pierre venimeux, visqueux et chaud, avec ses paumes *humides et froides*.

816 N'ayant pas tourné sa baguette,  
Ni marmotté en ses inverse des paroles qui ont le pouvoir de séparer,  
Nous ne pouvons pas délivrer la Lady qui est assise ici  
Sans mouvement, et fixe comme une pierre:

<sup>576</sup> Claudia Corti, *Macbeth: la parola e l'immagine*, op. cit.

<sup>577</sup> Le déguisement en berger est l'aspect qui prend le génie pour se montrer aux frères de la Lady.

<sup>578</sup> **Traduction:**

**Sabrina.** Berger, c'est ma plus belle fonction,  
De secourir la Chasteté prise dans un piège.  
910 Belle Lady, regardez-moi –  
Ainsi je répands sur votre sein  
Des gouttes d'une vertu merveilleuse,  
Que j'ai puisées dans ma fontaine pure:  
Trois fois sur le bout de ton doigt,  
915 Trois fois sur tes lèvres de rubis,  
Puis, ce siège de marbre empoisonné,  
Souillé de gomme glutineuse et chaude,  
Je le touche avec ma paume chaste, et froide –

<sup>579</sup> On signale, à ce propos, Gian Roberto Sarolli, *Prolegomena alla Divina Commedia*, Firenze: Olschki, 1971.

La symbolique du rituel, où les ténèbres du péché sont vaincues par la pureté de la lumière (*Brightest Lady*, v. 910; *the stars grow high*, v. 956) renvoie aussi à la notation de la nuit<sup>580</sup>, dangereuse nonobstant l'intervention de Sabrina, tellement qu'il faut rejoindre tout de suite un lieu plus sûr (**Spirit**. *Come, let us haste; the stars grow high./ But Night sits monarch yet in the mid sky*, v. 956-957<sup>581</sup>). Ainsi, dans *Macbeth* c'est la nuit qui rende possible la réalisation de tous les pires crimes et l'évocation de Gôrgo; toutefois la nuit de Milton est l'image elle-même de la chute du pécheur chrétien, là où Shakespeare avait évoqué plutôt une dimension psychique de mauvaise conscience et de folie personnelle, où le Mal est souveraine création humaine.

Le Génie de Milton peut affirmer d'avoir enfin reconduit à la maison les trois jeunes qui ont su résister à la tentation de la luxure, une menace concrète et objective, où le dénouement final décide sans ombre de doute de la distinction entre le bien et le mal:

### **Spirit**

*Mortals, that would follow me, 1018*

*Love Virtue; she alone is free,*

*She can teach ye how to climb*

*Higher than the sphery chime;*

*Or, if Virtue feeble were,*

*Heaven itself would stoop to her.<sup>582</sup> 1023*

La Vertu est ici une véritable divinité, plus grande que le Ciel lui-même: à elle, seulement, il faut s'appeler pour être libres, parce que: «she alone is free».

---

<sup>580</sup> Pour ce qui concerne le thème de la nuit dans le *Comus* on cite ici un passage très intéressant de **Jean-François Camé**: «Dans l'univers miltonien la nuit et la chute vont bien de pair. L'eau dans *Lycidas*, n'est pas seulement lisse pureté. La défense contre la tentation de l'ombre et de la nuit doit s'exprimer aussi bien en termes verticaux qu'en termes de lumière. De même que dans le *Comus* il fallait que Sabrina apporte son pure liquide et que les lèvres de la jeune fille brillent pour éloigner à tout jamais le liquide épais offert par Comus, pour écarter l'attrait des 'tréfonds de ce bois d'épouvante', de même il faut un mouvement qui monte verticalement pour échapper à l'attrait de la chute vers l'obscur». *Le sentiment du temps. De l'ombre/chute à la nuit*, en **Jean-François Camé**, *Les structures fondamentales de l'univers imaginaire miltonien*, Paris : Didier, 1976, p.125.

<sup>581</sup> **Traduction**: Allons, hâtons-nous, les étoiles s'élèvent./ Mais la nuit règne encore en souveraine au milieu du Ciel.

<sup>582</sup> **Traduction**:

Mortels, qui voudriez me suivre,

Aimez la Vertu; Elle seule est libre:

1020 Elle peut vous enseigner le moyen de gravir

Plus haut que l'harmonie sphérique;

Ou, si la Vertu étoit foible,

Le Ciel lui-même s'inclinerait vers Elle.

***Méduse le monstre, Persée le fils du dieu. Figures du bien et du mal dans l'Andromède de Corneille***



Peter Paul Rubens, *Andromède*, 1638.  
Gemäldegalerie, Berlin.

Corneille, pour le choix et l'agencement de l'action, retourne au récit ovidien dont il suit les grandes lignes. Il se rattache de façon ouverte à la source classique, jusqu'à polémiquer sur les choix – plutôt libres – des peintres, qui aiment démontrer leur habileté artistique en représentant Andromède nue, enchaînée au rocher.<sup>583</sup>

*Argument*

81 *Les Peintres qui cherchent à faire paraître leur Art dans les nudités, ne manquent jamais à nous représenter Andromède nue au pied du rocher où elle est attachée, quoiqu'Ovide n'en parle point. Ils me pardonneront si je ne les ai pas suivis en cette invention, comme j'ai fait en celle du cheval Pégase, sur lequel ils montent Persée pour combattre le Monstre, quoiqu'Ovide ne lui donne*  
88 *que des ailes aux talons.*<sup>584</sup>

Une manipulation de la source consciente donc, celle de Corneille, qui sous-entend une maîtrise experte de la matière classique et se sert des certaines nouveautés afin d'obtenir un résultat précis, en refusant une stratégie tout simplement esthétique.

Tous cela n'empêche point de considérer que la perspective de la tragédie soit tout à fait différente de celle d'Ovide, car le noeud du drame est justement le sacrifice d'Andromède, et non plus le mythe de Persée. Le choix de placer au coeur de la pièce la figure de la princesse, *victime innocente* de l'orgueil d'autrui, entraîne le déplacement du feu de l'action des entreprises du héros et de sa figure au développement de la psychologie des sentiments, où Persée abandonne son statut d'invincibilité pour jouer le rôle de l'amoureux – divin, sans

<sup>583</sup> Il faut rappeler à ce propos le mythe de Hésione, très proche à celui d'Andromède: les sources anciennes racontent que la jeune princesse Hésione avait été exposée nue et enchaînée au rocher, pour être sacrifiée à un monstre marin envoyé par Neptune. Héraclès s'offre de la sauver, afin d'obtenir une couple de chevaux immortels de l'écurie du père de la jeune. [Apollodore, II 5. 9; Hyginus, *Fabula* 89; Diodore de Sicile, IV. 42]

<sup>584</sup> Pierre Corneille, *Argument*: tiré du quatrième et cinquième livre des *Métamorphoses* d'Ovide, en *Andromède*, texte établi, présenté et annoté par Christian Delmas, Paris : Didier, 1974.

doute – de la fille promise à un autre.

Méduse, avec son meurtrier, change elle aussi de sens: ici, elle est une sorte de prolongement du monstre marin déchainé contre Andromède, puisque son rôle est celui de punir définitivement le méchant Phinée, qui aurait préféré sacrifier sa promise épouse plutôt que la voir avec Persée, lorsque lui-même il n'avait pas eu le courage de la sauver de la mort.

En effet, si Phinée échappe de la furie du premier monstre, il ne peut pas se soustraire au deuxième, qui le pétrifie à la conclusion de la sédition contre Persée; d'ailleurs, Ammon anticipe le destin funeste de Phinée, en évoquant le nom de la Gorgone de façon explicite.<sup>585</sup>

- ***Le monstre, le sacrifice et la souffrance de l'homme juste***

Le point de départ est l'orgueil de Cassiope: elle a défié les Nymphes en trop louant la beauté d'Andromède dans le jour de ses nocés<sup>586</sup>. La conséquence est que Neptune envoie le monstre marin à tuer les habitants du royaume de Céphée, mari de Cassiope et père d'Andromède:

### **Cassiope**

*Nous ne voyons qu'horreur, que sang de toutes parts ;*

***son haleine est poison, et poison ses regards :***

*il ravage, il désole et nos champs et nos villes,*

*et contre sa fureur il n'est aucuns asiles.<sup>587</sup>*

Difficile de ne pas reconnaître dans ce monstre le basilic, dont la furie aveugle détruit sans distinction tout ce qu'il trouve sur sa route. En outre, son origine marine le colloque parmi la génie des monstres de la mer dont Méduse fait partie.

Céphée comprend qu'il faudrait sacrifier sa fille au monstre,<sup>588</sup> car la faute de la disgrâce est

---

<sup>585</sup> *Andromède*, Acte IV Scène IV.

<sup>586</sup> Corneille modifie sa source en la rectifiant des choses invraisemblables qu'elle contient: «En premier lieu, j'ai cru plus à propos de faire Cassiope vaine de la beauté de sa fille que de la sienne propre, d'autant qu'il est fort extraordinaire qu'une femme dont la fille est en âge d'être mariée ait encore d'assez beaux restes pour s'en vanter si hautement ; et qu'il n'est pas vraisemblable que cet orgueil de Cassiope pour elle-même eût attendu si tard à éclater, vu que c'est dans la jeunesse que la beauté étant la plus parfaite et le jugement moins formé, donnent plus de lieu à des vanités de cette nature, et non pas alors que cette même beauté commence d'être sur le retour et que l'âge mûri l'esprit de la personne qui s'en serait enorgueillie en un autre temps». **Argument: tiré du quatrième et cinquième livre des *Métamorphoses* d'Ovide.**

<sup>587</sup> *Andromède*, Acte I Scène I.

<sup>588</sup> Le sacrifice de Céphée rappelle celui d'Agamemnon, contraint à sacrifier sa fille Iphigénie pour le bien de son peuple; toutefois, puisque Céphée subit les conséquences de la mauvaise conduite d'autrui et la cause de la punition est de nature morale, le contexte suggère aussi un lien avec la figure de Abraham, l'innocent et pieux serviteur de

dans l'orgueil de sa femme et, d'ailleurs, il doit protéger son peuple.

Soit Phinée que Persée s'opposent à cette décision et, bien que le roi ne modifie pas son point de vue, lorsque Vénus descende des Cieux pour prophétiser les noces de la princesse, la famille royale retrouve son espérance.

### Vénus

*Andromède ce soir aura l' illustre époux  
**qui seul est digne d'elle, et dont seule elle est digne.**  
Préparez son hymen, où, pour faveur insigne,  
**les dieux ont résolu de se joindre avec vous.**<sup>589</sup>*

Ces vers anticipent un dénouement tout à fait imprévu, et toutefois très logique par rapport à la symbolique chrétienne qui explique et justifie le mythe païen dans ce contexte. Vénus – qu'on pourrait nommer tout simplement l'Amour – prophétise deux choix: Andromède aura son *illustre époux* qui «seul est digne d'elle, et dont seule elle est digne»; les dieux se joindront de leur volonté à la famille du roi.

La sublime Andromède – de la même façon que dans le *Perseo* de Lope de Vega – est *digne* du fils de Dieu: elle l'aimerait, si le *changement* n'était pas un crime:

### Andromède

*Il auroit eu mon coeur, s' il n' eût été donné.  
Mais j'aime trop Phinée, et le change est un crime.<sup>590</sup>*

En outre, la dernière réponse de l'oracle est le sacrifice d'Andromède, en dépit – on pourrait penser – des paroles de Vénus. Si toutefois Andromède accepte d'être sacrifiée, par contre l'impie Phinée défie les Cieux, fou de rage, car elle ne veut pas se sauver au prix de désobéir aux lois divines:

### Phinée

*Tombe, tombe sur moi leur foudre, s' il m' est dû:<sup>591</sup>*

Persée, au contraire, croit soit à Vénus soit à l'oracle; il s'offre donc de affronter le monstre marin, afin de soustraire Andromède à la mort de façon honnête, sans défier le vouloir divin:

---

Dieu, auquel ne reste que offrir le sacrifice le plus grand pour un père, en témoignage de sa complète obéissance.

<sup>589</sup> *Andromède*, Acte I Scène III.

<sup>590</sup> *Andromède*, Acte II Scène I.

<sup>591</sup> *Andromède*, Acte II Scène V.

## Persée

*Le ciel aime Andromède, il veut son hyménée,  
seigneur; et si les vents l'arrachent à Phinée,  
ce n'est que pour la rendre à quelque illustre époux  
qui soit plus digne d'elle, et plus digne de vous,  
[...]  
Vous saurez **qui je suis quand je l'aurai sauvée**.<sup>592</sup>*

La question de l'*illustre époux* est ici remarquée, justement là où Persée anticipe la révélation de sa divinité: «Vous **saurez** qui je suis».

Pour l'instant, Céphée, désespéré par le mauvais destin de sa fille et de son sauveur, s'éloigne pour faire des vœux «qu'on n'écouterà pas».<sup>593</sup>

Le triomphe de l'injustice – apparente – se manifeste dans l'appareil scénique, qui ouvre l'acte troisième dans un jardin 'pétrifié par la Méduse' tout entouré par l'eau:

*Il se fait ici une si étrange métamorphose, qu'il **semble** qu'avant de sortir de ce jardin **Persée ait découvert cette monstrueuse tête de Méduse qu'il porte partout sous son bouclier**. Les myrtes et les jasmins qui le composaient sont devenus des **rochers affreux**, dont les masses inégalement escarpées et bossues suivent si parfaitement le caprice de la nature, qu'il semble qu'elle ait plus contribué que l'art à les placer ainsi des deux côtés du théâtre :  
[...] Les vagues s'emparent de toute la scène, à la réserve de cinq ou six pieds qu'elles laissent pour leur servir de rivage ; elles sont dans une agitation continuelle, et composent comme un golfe enfermé entre ces deux rangs de falaises [...] **Il n'y a personne qui ne juge que cet horrible spectacle est le funeste appareil de l'injustice des dieux et du supplice d'Andromède**,<sup>594</sup>*

La nature sauvage et inhospitalière des rocher et des eaux souligne et prépare la mise en scène du monstre marin et, en même temps, crée les condition d'action pour Persée, appelé à sauver Andromède par Cassiope, qui reste mécréante envers Vénus, mais qui d'ailleurs accuse Phinée de couardise, puisque il ne risque pas sa vie pour sauver sa promise épouse.

- ***Méduse, le destin du traître impie. Andromède et Persée, et l'Amour divin***

Le monstre vaincu, le défie le plus important pour Persée est celui d'obtenir, non pas l'obéissance aveugle d'Andromède, mais son *Amour*:

<sup>592</sup> *Andromède*, Acte II Scène VI.

<sup>593</sup> *Andromède*, Acte II Scène VI.

<sup>594</sup> *Andromède*, Acte III.

## Persée

*Ils vous donnent à moi, je vous rends à vous-même,  
et comme enfin c'est vous, et non pas moi, que j'aime,  
j'aime mieux m'exposer à perdre un bien si doux,  
que de vous obtenir d'un autre que vous.*<sup>595</sup>

Il faut souligner ici la question du *libre arbitre*, selon laquelle Andromède doit prendre sa décision sans aucune constriction; en outre, puisque Andromède est figure de la Nature humaine<sup>596</sup> aussi, c'est, en effet, le choix de la Nature humaine d'être où pas l'épouse de Christ.<sup>597</sup>

Puisque Andromède ne tarde pas à tomber amoureuse de Persée, l'impie Phinée, repoussé par sa bien aimée, projette sa vengeance; le décor de la scène de l'acte IV, qui représente la galerie du palais royal, anticipe la transformation en statues des traîtres:

*Deux rangs de colonnes de chaque côté, l'un de rondes, et l'autre de quarrées, en font les ornements : elles sont enrichies de statues de marbre blanc d'une grandeur naturelle, et leurs bases, corniches, amortissements, étalent tout ce que peut la justesse de l'architecture.*<sup>598</sup>

Ensuite, c'est dans les paroles de Phinée, qui ose mépriser Persée et ses parents, qu'on voit le contraste entre le point de vue sage et 'correct' d'Ammon, et celui pervers du traître, sourd à toute objection, dont le mauvais destin est prophétisé par l'épiphanie de la Gorgone:

## Ammon

*Seigneur, auparavant d'une âme plus remise  
Daignez voir le succès d'une telle entreprise.  
**Savez-vous que Persée est fils de Jupiter.**  
Et qu'ainsi vous avez le foudre à redouter?*

## Phinée

*Je sais que **Danaé fut son indigne mère** ;  
L'or qui plut dans son sein l'y forma d'adultère :  
Mais le pur sang des rois n'est pas moins précieux.  
Ni moins chéri du ciel que les crimes des dieux.*

---

<sup>595</sup> *Andromède*, Acte III Scène I.

<sup>596</sup> Cette interprétation du sens de la figure d'Andromède apparaît déjà dans l'*Ovide moralisé*: «Par Andromeda, qui comper/ La male langue de sa mere,/Puis noter humaine nature [v. 6886-6888]». *Ovide moralisé* éd. Cornelius de Boer.

<sup>597</sup> Pour une panoramique exhaustive des interprétations allégoriques des *Métamorphoses* entre le XVI<sup>e</sup> et le XVII<sup>e</sup> siècle voir Pierre Maréchaux, *Le poème et ses marges. Herméneutique, Rhétorique et Didactique dans les Commentaires latins des Métamorphose d'Ovide de la fin du Moyen Age à l'aube de l'époque classique*, III vol., tome 3, pp. 733-782. Thèse doct. Université de Paris IV, Paris, 1992.

<sup>598</sup> *Andromède*, Acte IV.

### Ammon

Mais vous ne savez pas, seigneur, que son épée  
de l'**horrible Méduse** a la tête coupée,  
que sous son bouclier il la porte en tous lieux,  
et que c'est fait de vous, **s'il en frappe vos yeux**.<sup>599</sup>

Le dialogue porte essentiellement sur ce qu'on sait – Am. *Savez-vous/* Ph. *Je sais/* Am. *Mais vous ne savez pas* – et sur l'interprétation des événements surnaturels liés à la naissance de Persée et à son entreprise la plus célèbre. Si Ammon souligne la nature divine du héros et le danger auquel Phinée s'expose en le défiant (***Persée est fils de Jupiter, /Et [...]vous avez le foudre à redouter?; l'horrible Méduse a la tête coupée/ [...] /que c'est fait de vous, s'il en frappe vos yeux.***), ce dernier souligne au contraire l'ambiguïté morale de sa naissance illégitime (*Danaé fut son indigne mère;/ L'or qui plut dans son sein l'y forma d'adultère/les crimes des dieux*).

Pour ce qui concerne le pouvoir de Méduse spécialement, le Phinée de Corneille rappelle bien l'impie personnage d'Ovide<sup>600</sup>, car évidemment il sous-estime la menace, puisqu'il pense qu'il s'agit tout simplement d'une croyance:

### Phinée

On dit que ce **prodige** est pire qu'un tonnerre,  
qu'**il ne faut que le voir** pour n'être plus que pierre,  
et que naguère Atlas, qui ne s'en put cacher,  
à cet aspect fatal devint un grand rocher.  
**Soit une vérité, soit un conte, n'importe :**  
si la valeur ne peut, que le nombre l'emporte.<sup>601</sup>

Et, puisque Andromède est si fière de soi qu'elle veut qu'on fasse des miracles pour elle, se battre avec Persée signifiera avoir à faire avec un Monstre et faire des miracles en même temps:

### Phinée

cette **tête est un Monstre**, aussi bien que celui  
dont cet heureux rival la délivre aujourd'hui,  
et nous aurons ainsi dans un seul adversaire  
et **monstres à combattre, et miracles à faire**.  
Peut-être quelques dieux prendront notre parti,  
Quoique de leur monarque il se dise sorti ;

<sup>599</sup> *Andromède*, Acte IV Scène IV.

<sup>600</sup> Ovide, *Métamorphoses*, V 11-12: «nec mihi te pennae nec falsum versus in aurum/ Iuppiter eripiet».

<sup>601</sup> *Andromède*, Acte IV Scène IV.



*Et Junon pour le moins prendra notre querelle  
Contre l'amour furtif d'un époux infidèle.*<sup>602</sup>

Dans les paroles de Phinée on voit que le monstre marin et Méduse sont presque la même chose: «cette tête est un Monstre, aussi bien que celui/ dont cet heureux rival la délivre aujourd'hui»; remarquable ici l'ironie dans l'utilise du mot *heureux*, qui contient le sens du bonheur mais aussi celui de la bonne chance, ce qui déprécie la valeur de l'entreprise et celui du héros aussi.

Toutefois, Phinée n'avait même pas osé affronter le monstre marin, mais maintenant il fait confiance dans l'aide de Junon, dont la célèbre jalousie l'aurait déterminé à faire tuer le fils de Danaé, afin de se venger du mari traître: «Contre l'**amour furtif** d'un époux infidèle».

- ***Méduse, la punition du traître. La pétrification de Phinée et l'ascension aux Cieux de la famille royale***

Entre la dernière scène de l'acte IV et tout au long de l'acte V se multiplient les repères à la conduite timorée d'Andromède et de ses parents – Cassiope elle-même montre maintenant une attitude humble et respectueuse du vouloir des dieux – et, par contre, aux discours rebelles de Phinée, ne pas résigné à renoncer à la princesse.

En préparant le sacrifice à Jupiter, spécialement, Céphée souligne le sens sacré du mariage d'Andromède et Persée, qui signifie l'union des génies des dieux et des mortels:

### **Céphée**

*Allons sacrifier à Jupiter son père,  
le prier de souffrir ce que nous allons faire,  
et ne s'offenser pas que **ce noble lien**  
**fasse un mélange heureux de son sang et du mien.***<sup>603</sup>

Au contraire de Persée qui, bien que fils de dieu, montre sa bonne volonté et son humilité avec un sacrifice pour apaiser l'offensée Junon, Phinée multiplie ses erreurs: avec son arrogance de promis époux trahi, il se plaint de la conduite infidèle d'Andromède et menace son rival.

### **Andromède**

*Vous avez contre vous et les dieux et le roi,  
et vous voulez encore m'obtenir malgré moi!*

<sup>602</sup> *Andromède*, Acte IV Scène IV.

<sup>603</sup> *Andromède*, Acte IV Scène VI.

*Sous ombre d'une foi qui se tient en réserve,  
je dois à votre amour ce qu'un autre conserve ;  
à moins que d'être ingrate à mon libérateur,  
à moins que d'adorer un lâche adorateur,  
que d'être à mes parents, **aux dieux mêmes rebelle,**  
vous crierez après moi sans cesse : «à l' infidèle!»*

[...]

**Phinée**

**c'est un présent des cieux** [sc. Persée], faites-lui votre cour;  
plus fidèle qu'à moi, tenez-lui mieux parole :  
j'en vais rougir pour vous, **cependant qu'il me vole;**  
mais ce rival peut-être, **après m'avoir volé,**  
ne sera pas toujours sur ce cheval ailé.

**Andromède**

Il n'en a pas besoin s'il n'a que vous à craindre.

**Phinée**

Il peut avec le temps être le plus à plaindre.

**Andromède**

Il porte à son côté de quoi l'en garantir.

**Phinée**

Vous l'attendez ici, je vais l'en avertir.

**Cassiope**

**Son amour** peut sans vous nous rendre cet office.

**Phinée**

Le mien s'efforcera pour ce dernier service.<sup>604</sup>

Dans l'échange de répliques entre Phinée et Andromède il y a une double référence à la Méduse: d'abord, l'expression *présent des cieux*, ici référée ironiquement à Persée, Corneille l'utilise aussi pour le *gorgoneion*, lorsque le héros le montre à ses ennemis (Acte V Scène V). En outre, l'insistance sur le concept de *voler* (**cependant qu'il me vole;/mais ce rival peut-être, après m'avoir volé**) fait partie d'une certaine tradition, selon laquelle c'était pour ses qualités de voleur que Persée s'avait distingué en gagnant la tête de Méduse<sup>605</sup>, impossible à obtenir en un duel frontal. Phinée voit donc une sorte de couardise dans l'attitude du héros; Andromède, au contraire, prend la défense de Persée et, à la menace sous-entendue de Phinée, elle fait allusion à l'arme définitive du héros: «Il porte à son côté de quoi l'en garantir».

Intéressant aussi que l'excuse de Phinée pour s'éloigner et chercher Persée sans l'intromission de la famille royale – *Vous l'attendez ici, je vais l'en avertir* – est prise tout de suite comme prétexte pour souligner que l'amour du fils de Jupiter n'a pas besoin d'avertissement pour

<sup>604</sup> *Andromède*, Acte V Scène II.

<sup>605</sup> Voir à ce propos Jacqueline Fabre-Serris, *Mythe et poésie dans les Métamorphoses d'Ovide. Fonctions et significations de la mythologie dans la Rome augustéenne*, Paris : Klincksieck, 1995.

savoir qu'on l'attend: «**Son amour** peut sans vous nous rendre cet office».

Ensuite, l'exhibition du *gorgoneion* et la punition de Phinée sont narrées de façon indirecte; on suit le combat avec le roi Céphée, grâce au récit de Phorbas:

### **Phorbas**

Mettez, grand Roi, votre esprit en repos,  
la **tête de Méduse** a puni tous ces traîtres.

### **Céphée**

Le Ciel n'est point menteur, et les Dieux sont nos maîtres.

### **Phorbas**

Aussitôt que Persée a pu voir son rival,  
*Descendons*, a-t-il dit, *en un combat égal*,  
*Quoique j'aie en ma main un entier avantage*,  
*Je ne veux que mon bras, ne prends que ton courage*.  
- *Prends, prends cet avantage*, et j'userai du mien,  
dit Phinée, et soudain, sans plus répondre rien,  
les siens donnent en foule, et leur troupe pressée  
fait choir Ménale et Clyte aux pieds du grand Persée.  
Il s'écrit aussitôt, **amis, fermez les yeux**,  
et *sauvez vos regards de ce présent des Cieux*,  
*j'atteste qu'on m'y force, et n'en fais plus d'excuse*.  
Il découvre à ces mots **la tête de Méduse**.<sup>606</sup>

Jusqu'ici, le récit du témoin oculaire résume les événements de façon très proche à la source; l'*avantage* – le *gorgoneion* – est d'abord objet de menace de la part de Persée (*j'aie en ma main un entier avantage*) et de ironie sceptique de la part de Phinée (*Prends, prends cet avantage, et j'userai du mien*). Après, puisque il se trouve pressé par la foule des traîtres, le héros intime à ses fidèles de fermer les yeux à la présence de Méduse, le *présent des Cieux*.

Puisque Phorbas fait partie des amis de Persée, il raconte ce qu'il a écouté après, car il n'y peut être aucun témoin oculaire vivant, lorsque le héros sort la Gorgone:

Soudain **j'entends** des cris qu'on ne peut achever,  
**j'entends** gémir les uns, les autres se sauver,  
**j'entends** le repentir succéder à l'audace,  
**j'entends** Phinée enfin qui lui demande grâce.  
*Perfide, il n'est plus temps*, lui dit Persée. Il fuit :  
**j'entends** comme à grands pas ce vainqueur le poursuit ;

<sup>606</sup> *Andromède*, Acte V Scène V.

comme il court se venger de qui l'osait surprendre ;  
**je l'entends** s'éloigner, *puis je cesse d'entendre*.<sup>607</sup>

L'anaphore de la forme verbale *j'entends* en ouverture du vers souligne le temps pressant de la défaite des traîtres, arrêtés même dans leurs cris d'horreurs (*j'entends des cris qu'on ne peut achever*), tellement est rapide la transformation en pierre. La succession des événements est encore une fois très proche de la source, lorsqu'on souligne la couardise de Phinée, et toutefois Corneille ne cite pas les mots de ce dernier, comme le fait par contre Ovide:<sup>608</sup> il souligne, plutôt, le *silence* qui s'impose partout, là où il y avait le vacarme de la bataille: «**je l'entends** s'éloigner, *puis je cesse d'entendre*».

Alors, ouvrant les yeux par son ordre fermés,  
**je vois** tous ces méchants *en pierre transformés*,  
mais l'un plein de fureur, et l'autre *plein de crainte*,  
en porte sur le front l'image encore empreinte,  
et tel voulait frapper, dont le coup suspendu  
demeure en sa statue à demi descendu,  
tant **cet affreux prodige**...<sup>609</sup>

Lorsque la vue se substitue à l'ouïe, la vision des traîtres, devenus des statues ainsi soudainement, résume les expressions variées qu'ils ont eu dans le moment de la vision prohibé, gardées par la pierre; intéressante la statue dont les traits ont gardé la terreur de la vue de Méduse: «et l'autre plein de crainte,/en porte sur le front l'image encore empreinte». La caractéristique typique de la victime de la Gorgone est justement celle de garder l'expression effrayée qu'elle avait dans le moment de la mort, en devenant une sorte d'avertissement pour ceux qui voulaient tenter l'entreprise impossible.

En outre, la traditionnelle aphasie du témoin est elle aussi respectée, car Phorbas n'a pas assez de mots pour décrire ce qu'il a vu après l'épiphanie de Méduse: «tant cet affreux prodige...».

Moins prévisible est le sens de la Méduse en tant que punition du traître, instrument positif si utilisé par celui *qui seul a su la vaincre*, Persée:

**Céphée**  
Est-il **puni, ce lâche,**  
**cet impie?**

---

<sup>607</sup> *Andromède*, Acte V Scène V.

<sup>608</sup> Ovide, *Métamorphoses*, V v. 216-222.

<sup>609</sup> *Andromède*, Acte V Scène V.

## Persée

Oui, seigneur ; et si sa mort vous fâche,  
si c'est de *votre sang avoir fait peu d'état...*

## Céphée

Il n'est plus de ma race après son attentat:  
**ce crime l'en dégrade**, et ce coup téméraire  
efface de mon sang l'illustre caractère.<sup>610</sup>

C'est l'impiété – *il ne croit pas*, à la divinité de Persée spécialement – le pire péché de Phinée, même dans l'oeuvre d'Ovide. Ici, le visage de Méduse est aussi la mort sans espoir, le destin de l'âme qui refuse son Seigneur et son désir d'en obtenir la salut: la proposition de se battre en duel, au pair, aurait sauvé la *dignité* de Phinée, lorsque, au contraire, le crime lui a mérité l'exclusion de la famille du roi: «Il n'est plus de ma race après son attentat».

Et en effet, l'union des dieux à la famille royale – qui mérite le Ciel – conclut la pièce, avec l'assomption au Ciel de Persée, d'Andromède et de ses parents:

## Jupiter.

*Des noces de mon fils la terre n'est pas digne,  
la gloire en appartient aux cieux,  
[...]  
Roi, reine, et vous amants, venez sans jalousie  
vivre à jamais en ce brillant séjour.*<sup>611</sup>

## **La Méduse de Calderón. La fureur, le diable et la mort**

*que yo os juro, por aquella ausente enemiga dulce mía, de dáosla en continente, si bien me pidiédes una guedeja de los cabellos de Medusa, que eran todos culebras, o ya los mismos rayos del sol encerrados en una redoma.*

Miguel de Cervantes, *Don Quijote*<sup>612</sup>

Entreprise impossible – et à la limite de la témérité – obtenir les cheveux de Méduse serait le même que renfermer les rayons du soleil en une fiole, ce qui souligne les qualités

<sup>610</sup> *Andromède*, Acte V Scène VI.

<sup>611</sup> *Andromède*, Acte V Scène VIII.

<sup>612</sup> Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, edición de Francisco Rico, Barcelona : Instituto Cervantes, Crítica, 1998. Primera Parte: Capítulo XLIII. *El ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha: Donde se cuenta la agradable historia del mozo de mulas, con otros estraños acaecimientos en la venta sucedidos.*

**L'Ingénieux Hidalgo Don Quichotte de la Manche: Où l'on raconte l'agréable histoire du garçon muletier, avec d'autres étranges événements, arrivés dans l'hôtellerie.** [...] et je jure, par cette douce ennemie dont je pleure l'absence, de vous la donner incontinent, fussiez-vous me demander une mèche des cheveux de Méduse, qui n'étaient que des couleuvres, ou même des rayons du soleil enfermés dans une fiole. [Traduction de Louis Viardot]

extraordinaires du seul qui l'a vaincue, Persée. Si le personnage du héros est toujours fondamental pour ce qui concerne le destin de Méduse, on peut dire que celui d'Andromède accroît fortement son importance en tant que nœud psychologique du drame et image du féminin positif (en tant que victime *innocente*) qui balance une Gorgone active et motivée au mal.

Le thème de l'amour de Persée et Andromède, et des leurs destins liés, qui avait été auparavant de Lope et de Corneille, est développé par Calderón aussi en deux pièces, une comédie – *Las Fortunas de Andrómeda y Perseo* (1653) – et un auto sacramental, *Andrómeda y Perseo* (1680).

- ***Méduse, victime des dieux, en Las Fortunas de Andrómeda y Perseo***

La Méduse et le monstre marin sont au cœur de cette pièce, fortement liés, comme dans l'œuvre de Corneille, mais différemment du *Persée* de Lope qui en reste toutefois un repère fondamental. Sans doute, la connaissance profonde du texte d'Ovide permet à Calderón de maîtriser sa matière de façon autonome, jusqu'à la transformer complètement.

Ici, l'arrogant Persée n'accepte pas son origine humble – il est un berger – et il va chercher sa vérité, qu'il apprend par Mercure, déguisé en Andromède. En même temps, Phinée et Lidoro interrogent l'oracle de Jupiter pour se délivrer de la double Méduse : l'un doit sauver ses gens du monstre marin, dont la furie a été sollicitée à cause de l'orgueil de Cassiope, l'autre – malgré soi – cherche le moyen pour tuer la Gorgone qui, furieuse à cause de son mauvais destin, effraye et tue tout ceux qui la rencontrent.

***(a) Méduse transformée en monstre. Le récit de Lidoro***

Si la punition a été bien méritée par le royaume de Trinacria – patrie de Cassiope et Andromède – le fléau des gens de Lidoro est une sorte de conséquence à la rage aveugle de Méduse, transformée en monstre. Dès les premières paroles de Lidoro, en effet, la Gorgone est comparée à Andromède, en tant que fille d'extraordinaire beauté et victime d'un destin cruel :

**Lidoro**

[...]

*Ésta, pues, noble alquería  
nativa cuna primera  
fue de Medusa, beldad*

*tan sin ejemplar que apenas  
 le vendrán las alabanzas 875  
 que otro de Andrómeda cuenta,  
 bien que no tan venturosa,  
 cuya infelice experiencia  
 dice que es más su hermosura  
 cuanto es más triste su estrella. 880  
 Entre cuantas perfecciones  
 doró el cielo su belleza.  
 En la que más se esmeró  
**fue el cabello, cuyas hebras  
 hiló el sol entre sus rayos, 885**  
 siendo su frente una esfera  
 que trenzada anohecía  
 porque amaneciese suelta.<sup>613</sup>*

Méduse, dont la beauté avait été proportionnelle à la cruauté de son destin, avait les cheveux tissés par les soleil (*el cabello, cuyas hebras/ hiló el sol entre sus rayos*, v. 884-886); voici donc que ce visage aux rayons de lumière est un véritable soleil: «*siendo su frente una esfera/ que trenzada anohecía/ porque amaneciese suelta*». Une beauté pareil ne peut qu'attirer l'attention d'un dieu – Neptune, selon la tradition – qui, en se voyant refusé, médite de l'obtenir avec la force:

*Amante pues, suyo no, 905  
 se valió de las finezas  
 de rendido; que el amor  
 de un poderoso no ruega  
 cuando puede la caricia  
 valerse de la violencia.<sup>614</sup> 910*

La violence de Neptune s'exprime de façon curieuse, car il inonde littéralement le temple de Minerve, là où se trouvait Méduse:

*Y así, un día que la vio 911  
 en el templo de Minerva,  
 que a las orillas del mar*

<sup>613</sup> *Fortunas de Andrómeda y Perseo*, en Pedro Calderón de la Barca, *Obras Completas, Dramas*, tomo II, prólogo y notas de A. Valbuena Briones, Madrid : Aguilar, 1969<sup>5</sup>.

**Journée I. Traduction:** Ce-ci, donc, fut le noble hameau, le coin natif premier de Méduse, beauté tellement extraordinaire que à peine on verra les louanges qu'on raconte d'Andromède, dont la malheureuse expérience dit que la beauté est plus grande là où l'étoile est la plus triste. Parmi combien de perfections le ciel orna sa beauté, dont la meilleure fut le cheveu, dont les fils le soleil fila dans ses rayons, en étant sa front une sphère que, tressée, faisait nuit pour que, une fois dénouée, commençait à faire jour.

<sup>614</sup> **Journée I. Traduction:** En n'étant pas son amant, se servit donc des gentillesse du soumis; que l'amour d'un refus décis ne prie pas quand le peut la caresse se servir de la violence.

sobre sus rizos se asienta,  
desatando de sus ondas 915  
toda la saña violenta  
para sus tranquilidades  
se valió de sus tormentas.

**El templo inundó** y entre  
el susto que a todos cerca, 920  
el miedo que a todos turba,  
el pavor que todos ciega,  
reservando de Medusa  
la **soberana** belleza,  
por fuerza logró su amor.<sup>615</sup> 925

Cette version violente du même expédient utilisé par Jupiter avec Danaé souligne d'un côté la puissance génératrice de l'eau, de l'autre côté elle montre concrètement la différence entre l'amour du père des dieux et la passion aveugle de Neptune, qui ne peut que causer du mal :

Mas miente, miente mi lengua; 926  
que aunque consigue, **no logra**  
**el que consigue por fuerza.**  
**Minerva**, ofendida al ver  
los dos **sacrílegas** muestras 930  
que a su templo y su decoro  
hizo la ruina y la ofensa,  
no pudiendo de él vengarse,  
dispuso vengarse en ella;  
que un rencor que en el culpado 935  
no se satisface queda  
siempre rencor hasta que  
en el que puede se venga.<sup>616</sup>

L'attaque du dieu de la mer est une offense à la sacralité du lieu et à la virginité de la déesse de la sagesse. Remarquable la pensée que Minerve aurait dû se venger de Neptune (*no pudiendo de él vengarse*, v. 933) mais, empêchée dans son dessein, elle devait quand même satisfaire son désir de vengeance, pour apaiser la rancune. Ainsi, elle décide de punir Méduse:

*Y viendo que fue el cabello*

---

<sup>615</sup> **Journée I. Traduction:** Et donc, un jour qu'il la vit dans le temple de Minerve, puisque aux bords de la mer sur ses boucles se calme, en défaisant de ses ondes toute la rage violente, pour ses calmes se servit de ses tourments. Le temple inonda et parmi l'effroi qui assiège tous, la peur qui trouble tous, la panique qui aveugle tous, en réservant la souveraine beauté de Méduse, il obtint son amour avec la force.

<sup>616</sup> **Journée I. Traduction:** Mieux, elle ment, elle ment ma langue; puisque bien qu'on l'obtienne, il ne satisfait pas ce qu'on obtient avec la force. Minerve, offensée à la vue des deux sacrilèges expositions qui fit la ruine et l'offense à son temple et à sa décence, puisque elle ne pouvait pas se venger sur lui, elle disposa de se venger sur elle; puisque une rancune qui ne se satisfait pas sur le coupable reste toujours jusqu'à ce qu'il se venge sur celui qu'il peut.



*causa de su amor primera,* 940  
*las hebras que fueron de oro*  
*trocó en rizadas culebras*  
*cuyo veneno en los ojos*  
*se comunica y se ceba,*  
*tanto que a ninguno miran* 945  
*que en tronco no le conviertan.*<sup>617</sup>

Le noeud de la transformation en monstre est le changement de la chevelure: le moyen de séduction – les cheveux d’or – se renverse, en devenant cause de répulsion; le regard n’est point objet d’analyse, et le pouvoir de pétrifier réside maintenant dans le venin qui sort des yeux des serpents.

Fidèle à Ovide, qui ne parle pas des yeux de Méduse mais de sa chevelure effrayante, Calderón imagine toutefois les cheveux-serpents comme autant de basilics, en mêlant la source ancienne à la tradition exégétique de la Renaissance. Ainsi, il répond à l’exigence de tout expliquer, puisque chaque détail est fondamental pour le cadre symbolique de la structure de l’œuvre.

Pour ce qui concerne la métamorphose des victimes en troncs, le contexte suggère que le mot «tronco» soit utilisé comme une variante du mot 'rocher', en indiquant dans ce cas la fixité inanimé d’un corps mort. En effet, la caractéristique du basilic, auquel elle est comparée, est celle de pétrifier ses victimes:

*Rabiosa vive en los montes,*  
*tan sañuda bandolera*  
*de las vidas que no pasa*  
*peregrino que no muera* 950  
*a su vista, racional*  
*basilisco de la selva.*<sup>618</sup>

Donc, quiconque rencontre la Gorgone meurt en la voyant – à cause du venin, et non seulement d’épouvante – sur les montes, là où elle erre en proie à la fureur, comme un animal, mais douée de raison (*racional/ basilisco de la selva*, v. 951-952).

---

<sup>617</sup> **Journée I. Traduction:** Et en voyant que les cheveux furent la première cause de son amour, les fils qu’avaient été d’or elle les transforma en couleuvres à la forme de boucles, dont le venin se transmet et se nourrit dans les yeux, tellement qu’il n’y a personne qui ne se transforme en tronc lorsqu’ils le regardent.

<sup>618</sup> **Journée I. Traduction:** Furieuse elle vit sur les monts, meurtrière tellement cruelle de vies qu’il n’y a pas des pèlerins qui ne meurent en la voyant, rationnel basilic de la forêt.

### **(b) La ruse de Persée et l'empoisonnement de Méduse**

La journée III est presque entièrement dédiée à l'entreprise de Persée qui, pour réussir, confie surtout sur les possibilités de son esprit, en dépit d'une conduite pas trop héroïque; il profite du lourd sommeil des soeurs de la Gorgone, pour s'approcher sans être vu:

PERSEO:

*Ya al sueño las dos rendidas,  
no hay quien la entrada me guarde.            235  
Por medio pasaré de ellas.  
Mas, ¡ay, que al paso me sale  
Medusa! ¿Qué haré después  
de verme **si helado, antes**  
**que me vea**, me ha dejado                    240  
el ver monstruo semejante?<sup>619</sup>*

L'arrivée soudaine de Méduse, qui va s'approcher au milieu du sentier, est ainsi terrifiante que Persée ressent déjà la sensation de la glace qui le pétrifie, même avant de la voir (*si helado, antes/ que me vea*, v. 239-240); si à la terreur s'adjoindra la vue de Méduse, il n'y aura aucune possibilité pour le héros de se sauver (v. 239-241).

Les vers suivants décrivent en même temps les réflexions de la Gorgone, soucieuse à cause de l'absence étrange des soeurs, et de Persée, qui attend le bon moment pour agir:

[*Sale MEDUSA vestida de pieles y la cabeza llena de culebras*]

MEDUSA:

*¿Cómo de mis dos hermanas  
hoy el siempre vigilante  
cuidado fallece? [...]                            244  
¡Libia! ¡Sirene!  
¡En profundo sueño yacen!<sup>620</sup>                    257*

Ici Calderón change complètement l'aspect et l'attitude de Méduse et des ses soeurs – celles-ci nommées Libia et Sirene – en faveur d'une iconographie d'une certaine façon moins 'étrange' et moins difficile à imaginer. Méduse devient ainsi une créature sauvage à la chevelure 'pleine' des serpents (comme le veut Ovide), et rien d'autre rappelle l'iconographie classique, pas

<sup>619</sup> **Journée III. Traduction:** Déjà les deux ont cédé au sommeil, il n'y a personne à protéger l'entrée. Je passerai au milieu d'elles. De plus, aïe! Que au passage va sortir Méduse! Qu'est ce que ferai-je lorsque un monstre pareil

<sup>620</sup> **Journée III. Traduction:** Méduse se souvient de voir ainsi glotté avant qu'il me voie? [tête pleine de couleuvres] Pourquoi décède aujourd'hui l'attention toujours vigilante de mes deux soeurs? [...] Libia! Sirene! Elle sont couchées en un profond sommeil!

d'ailes ni de griffes. Maintenant Persée, qui s'est caché, réfléchit à propos de la stratégie à employer pour vaincre le monstre, en ayant désormais dépassé l'étonnement du premier moment:

PERSEO:

*Cobrado el primer asombro  
que el verla me dio, acercarme  
puedo ya en fe de este escudo.* 260

MEDUSA:

[...] *¡Oh, vengativas deidades, 265  
en cuya ojeriza vivo  
para **horror** de los mortales,  
**racional fiera en los montes,**  
**humano monstruo en los valles!**  
¿Qué novedad será ésta 270  
de que hoy me desamparen  
las que me velan?<sup>621</sup>*

En tant que gardiennes de leur soeur mortelle, Libia et Sirene sont là pour empêcher quiconque de rejoindre Méduse; puisque celle-ci se voit complètement seule (*me desamparen/ las que me velan?*, v. 271-272), elle comprend tout de suite qu'il s'agit d'une nouvelle vengeance des dieux, bien qu'ils aient déjà été bien cruels avec elle. Puisqu'il avait été la haine des dieux (*vengativas deidades, en cuya ojeriza vivo*, v. 265-266) à la transformer en une créature à la moitié entre la fauve et l'homme (voir le parallélisme, aux vers 268-269, où le premier hémistiche des deux vers est un oxymore et le deuxième hémistiche du vers 268 forme une antithèse avec le deuxième hémistiche du vers 269: «racional fiera en los montes, / humano monstruo en los valles!»), Méduse perçoit son mauvais destin comme une persécution qu'elle n'avait jamais méritée.

Ainsi, victime des caprices de divinités cruelles, elle subit – pour la première – les conséquences d'une réaction d'horreur (*vivo/para **horror** de los mortales*, v. 266-267), qu'elle ne *voudrait* pas provoquer. La distinction est fondamentale, car la superposition entre Méduse et la Faute et/ou la Mort est justifiée seulement lorsqu'il y a une volonté explicite de faire le Mal de la partie de la Gorgone.

Persée, quant à lui, doit contraindre Méduse à tourner les yeux envers son bouclier de cristal,

<sup>621</sup> **Journée III. Traduction: Per:** Dépassé le premier étonnement qui me donna la voir, je peut déjà l'approcher en foi de ce bouclier. **Méd:** Oh divinités vindicatives, dans la haine desquelles je vit pour l'horreur des mortels, fauve rationnelle dans les monts, monstre humain dans les vallées! Quelle nouveauté serait celle-ci qu'aujourd'hui m'abandonnent celles qui me veillent?

mais il ne peut pas se montrer à elle sans en être pétrifié; il l'appelle donc, en se tenant pourtant à l'abri, jusqu'au moment où elle, furieuse, arrive à se contempler dans le miroir fatal:

PERSEO:     *¡Medusa!*

MEDUSA:     *¿Quién puede haber que a nombrarme  
se atreva, **siendo mi nombre**  
**tan escándalo en el aire**                     275  
que aun a los ecos, tal vez,  
cayeron muertas las aves?*

PERSEO:     *¡Medusa!*

MEDUSA:     *¿Cúya eres, voz  
tan **osada** que me llames  
cuando otras me huyeron?*

PERSEO:     *Vuelve                                     280  
los ojos.*

MEDUSA:     *Y en ellos **tales**  
**iras** que ellas te escarmienten  
de **osadía** semejante...  
**(Enseñale el espejo)**  
mas, ¡ay infeliz de mí!  
¿Qué es lo que miro?*

PERSEO:     *Tu imagen.<sup>622</sup>                                     285*

Le concept de scandale, de rupture du tabou, est véhiculé par le lexique (*se atreva*, 274; *escándalo*, v. 275; *voz/osada*, v. 277-279; *osadía*, v. 282) et par l'hyperbole (*tan escándalo en el aire/ que aun a los ecos, tal vez,/ cayeron muertas las aves?*, v. 274-277); en outre, l'opposition sémantique des paroles rime *llames* et *huyeron* (v. 278-279) marque fortement la témérité de cette voix, qui attire envers elle l'attention de la fauve qui tous évitent. Dès le vers 280 l'attention se déplace sur les yeux de Méduse, dont la fureur légendaire (*tales iras*) devra punir l'arrogance de l'adversaire invisible.

Toutefois, la découverte du vrai aspect du visage prohibé s'offre à Méduse elle-même

<sup>622</sup> **Journée III. Traduction:** **Per:** Méduse! **Méd:** Qui est-ce qui peut oser de me nommer, puisque mon nom est un tel scandale dans l'aire que même aux échos, peut-être, tomberaient morts les oiseaux? **Per:** Méduse! **Méd:** Qui es-tu, voix tellement insolente qui m'appelle quand les autres me fuient? **Per:** Tourne-toi les yeux. **Méd:** Et en leur y seront telles colères qu'elles te châtieront d'un telle audace! (*Il lui montre le miroir*) mais, aïe! Malheureuse de moi! Qu'est-ce que je voit? **Per:** ton image.

(¿Qué es lo que miro?, v. 284), chose qui change complètement le signe de la narration: de fauve enragée, Méduse devient victime et Persée son bourreau:

MEDUSA:     ¿Ésta soy yo?

PERSEO:       Sí, ésta eres.

MEDUSA:     ¿Qué mucho que a todos mate  
                si aún me da la muerte a mí  
                el **horror** de mi semblante?  
                ¿Qué **horrible** forma! ¿Qué fea!                                 290  
                ¿Qué **asombrosa**! ¿Qué **espantable**!  
                Quita, o tú quien quiera que eres,  
                ese cristal de delante  
                de mis ojos. No cometas  
                en mí barbarismos tales   295  
                como hacer la que padece  
                de la persona que hace.<sup>623</sup>

La série de parallélismes des vers 290-291 renforce le concept d'horreur déjà souligné par la figure étymologique *horror/horrible* (v. 289-290); l'attitude de la Gorgone est maintenant celle de la suppliante, qui se baisse par rapport à son défiante en soulignant comme la révélation de son aspect monstrueux ait été pour elle une punition suffisante: «tú quien quiera que eres/.../ No cometas/ en mí barbarismos tales/ como hacer la que padece/de la persona que hace (v. 292; 294-297)».

Puisque Persée ne démontre point de pitié envers elle, Méduse s'enfuit, mais le héros la presse, avec sa présence et ses mots menaçants:

PERSEO:     A tu vista muere.                                 312

MEDUSA:                         **No**  
                **me aflijas más.** Baste, baste  
                el saber que mi veneno  
                ya por mis venas se esparce                                 315  
                y que cebado en mi mismo  
                corazón tan sin mí late  
                que **neutral** de fuego y nieve  
                ni bien hiela ni bien arde.

<sup>623</sup> **Journée III. Traduction:** Méd: Est-ce que je suis moi celle-ci? Per: Oui, tu es celle-ci. Méd: Que bien plus que tous je t'ai si encore l'horreur de mon aspect me donne la mort? Quelle horrible forme! Comme est-elle laide! Comme est-elle ébahissante! Comme est-elle effrayante! Enlève ce cristal de devant mes yeux, oh tu qui es celui qui (tu) veut. Qui tu ne commettes pas de telles barbarismes sur moi comme la faire souffrir de la personne qu'elle fait.

PERSEO: *Hasta que tu mismo aliento 320*  
*te ahogue, te deje y te falte,*  
*te ha de estar dando en los ojos*  
*la luz de aquestos cristales.<sup>624</sup>*

On a, d'un côté, Méduse, qui est en train de se transformer en pierre (remarquable la description des symptômes de la pétrification, où c'est la perte de la perception des passions à marquer le passage à la mort : «corazón [...] /que **neutral** de fuego y nieve /ni bien hiela ni bien arde» [v. 317-319]) et, de l'autre côté, Persée, instrument du vouloir divin, qui tourmente sa victime parce qu'il faut faire comme ça: *«te ha de estar dando en los ojos/ la luz de aquestos cristales»*. Intéressante aussi que l'antithèse *fuego y nieve* (dont la neutralisation est remarquée par le parallélisme *ni bien hiela ni bien arde*) avait caractérisé la réaction typique de l'amant de la femme-Méduse et, même dans ce cas là, la douloureuse bataille des opposés signifiait pourtant la vie, avant de tomber dans le silence de la pierre.

D'ailleurs, puisque Méduse doit rester soi-même jusqu'à sa fin, elle réagit à son bourreau avec une dernière manifestation d'arrogance et de fureur:<sup>625</sup>

MEDUSA: *Cerraré los ojos yo;*  
*mas, ¡ay de mí que ya es tarde!* 325  
*Pues ya mi ponzoña ha hecho*  
*su efecto en mí; que **cobarde***  
*no hay ira que no fallezca.*  
*No hay rencor que no desmaye;*  
*mas con todo huiré de ti* 330  
*porque yo conmigo acabe*

<sup>624</sup> **Journée III. Traduction:** **Per:** Meurs-tu à ta vue! **Méd:** Ne m'affliges plus. Il te suffit, il te suffit de savoir que mon venin déjà se répand dans mes veines et qu'il s'alimente dans mon même coeur, tellement qu'il bat sans moi, neutre de feu et neige, il ne gèle pas bien ni il brûle pas bien. **Pers:** Jusqu'à que ta même haleine t'étrangle, te quitte et te manque, il faut que la lumière de ces cristaux te soit donnée dans les yeux.

<sup>625</sup> Voir à ce propos les paroles du Capanée de Dante, lorsqu'il persiste à défier Dieu, même aux Enfers:

52 «Tel fus-je vivant, tel suis-je mort  
 Que Jupiter fatigue encore son forgeron  
 dont il prit, courroucé, la foudre aiguë  
 par quoi je fus frappé le dernier jour,  
 55 ou qu'il fatigue les autres tour à tour  
 à Mongibello dans la forge noire,  
 appelant: " Bon Vulcain, à l'aide! ",  
 58 comme il fit au combat de Phlégra,  
 me frappant de flèches de toute sa force,  
 il n'en pourrait avoir vengeance joyeuse.»

Dante, *La Divine Comédie. Enfer XIV*, 51-60. Traduction par Lucienne Portier (Éditions du Cerf, 1987).

*respirando Etnas de fuego,  
Mongibelos y volcanes  
sólo porque no blasones,  
sólo porque no te alabes 335  
que tú me diste la muerte.*

PERSEO: *Por más que de mí huir trates,  
te he de seguir hasta que  
vierta mi acero tu sangre.<sup>626</sup> 339*

Puisque la fureur du *cobarde*, tôt ou tard, s'évanouit, Méduse pourrait tout simplement patienter; mais elle ne supporte pas que le *cobarde* Persée pourra se vanter d'avoir tué la terrible Méduse, et donc elle voudrait s'enfuir pour mourir toute seule. Les positions de pouvoir – en jugeant des paroles de la Gorgone – se renversent à nouveau: même vaincue, Méduse se place en position de supériorité par rapport à Persée, liquidé comme un lâché quiconque. Ce renversement est marqué par la couple de parallélismes aux vers 328-329, qui se réfèrent à Persée (*no hay ira que no fallezca/No hay rencor que no desmaye*), auxquels s'oppose la volonté de fuir de Méduse (**mas** *con todo huiré de ti*) motivée par les parallélismes aux vers 334-335 (*sólo porque no blasones,/sólo porque no te alabes*).

Toutefois, Persée n'a pas encore rejoint son but: il doit verser le sang de Méduse.

### **(c) La décollation de Méduse et la naissance de Pégase**

Selon le mythe, il faut que Méduse soit décollée. Toutefois, puisque le venin a été suffisant à la tuer, Persée doit être déterminé à en obtenir un résultat qu'il soit *autre* par rapport à celui d'en obtenir tout simplement le blason de son entreprise. Persée, donc, doit connaître *auparavant* le destin de la Gorgone, ce qu'est nié à Méduse elle-même, qui apprend de son ennemi que les fleurs d'Afrique engendreront d'elle toute race des serpents:

MEDUSA: *¿Qué más pretendes de mí  
si ya me resisto en balde,  
y tropezando en mi sombra 360  
soy de mi misma cadáver?*

<sup>626</sup> **Journée III. Traduction: Méd:** Moi, je fermerai les yeux; mais, aïe de moi qu'est déjà soir! Car mon poison a déjà eu son effet sur moi; qu'il n'y a pas de colère qui ne décède au lâche. Il n'y a pas de rancune qui ne faiblisse; mais néanmoins je te fuirai afin que moi m'éteigne avec moi en respirant Etnas de feu, Mongibelli et vulcains, seulement pour que tu ne te flatte pas, seulement pour que tu ne te vante pas de m'avoir donnée la mort. **Per:** Mais pour que tu puisses me fuir, je dois te poursuivre jusqu'à ce que mon fer verse ton sang.

PERSEO: *Agora, que ya en la tierra  
muerta a tu veneno yaces,  
este acero **será bien**  
que con tu púrpura esmalte 365  
las flores de África, **adonde**  
nazca en cada gota un áspid.*

**Córtale [a MEDUSA] la cabeza y salta por el tablado**

LIDORO: *Al ver acción semejante,  
**la admiración y el silencio**  
sólo es justo que te alaben. <sup>627</sup> 375*

Le geste de Persée, motivé par un ordre *supérieur* – sera bien que [...] aonde nazca (v. 364; v. 366-67) – a la force de la nécessité. C'est Lidoro qui, en soulignant la solennité de l'instant, fait tomber le silence sur la scène, en tant que louange suprême à une telle entreprise. Mais, lorsque celui-ci s'apprête à récompenser le héros pour l'aide reçu, il n'obtient un décisif refus, car c'est bien autre ce que Persée espère:

PERSEO: ***El premio**  
**me le ha de dar** aquesta sangre  
y, pues he de cobrar de ella, 380  
no es bien que tú me lo pagues.*

LIDORO: *Pues, ¿qué premio de ella aguardas?<sup>628</sup>*

Ici Persée se réfère à l'oracle de Acaya, qui avait prévu un événement extraordinaire après la mort de Méduse; il attend donc les effets de la décollation avec une confiance absolue dans la vérité de cette prévision (*El premio/me le ha de dar*, v. 378-379).

Lorsque Lidoro rappelle lui-aussi les paroles de l'oracle, un fort tremblement de la terre va annoncer l'épiphanie de Pégase:

LIDORO: *Bien dices,  
porque si vuelvo a acordarme  
de la sangre de Medusa 390  
dijo que **había** de formarse  
**el remedio de otras ruinas.***

<sup>627</sup> **Journée III. Traduction: Méd:** Qu'est-ce que tu prétend encore de moi si déjà je résiste en vain, et en trébuchant sur mon ombre je soi de moi-même le cadavre? **Per:** Maintenant, que tu succombe à ton venin et tombe morte sur la terre, il faudra que ce fer émaille avec ton pourpre les fleurs d'Afrique, où en chaque goutte n'en naisse un aspic. [*Il coupe la tête à Méduse, qui rebondit sur la scène*] **Lid:** Au voir une entreprise pareille, il faut que seulement l'admiration et le silence te louent.

<sup>628</sup> **Journée III. Traduction: Pér:** La récompense il faut que me la donne ce sang et, puisque je dois l'obtenir de lui, ce n'est pas juste que tu me le paye. **Lid:** Quelle récompense attends-tu donc de lui?







BATO: ***Lleve el diablo quien tal hace.***  
 PERSEO: *¡Vive Júpiter, villano!*  
*Si no la traes que te mate* 435  
*porque ella ha de ser blasón*  
*de mis hechos inmortales.*  
 BATO: *¿Por dónde tengo de asirla?*  
 PERSEO: *Por cualquier truncado áspid.*  
 BATO: *Buenas señas para mí.* 440  
*¡Ay, que muerden!*  
 PERSEO: *No te espanten;*  
*que muertos están*  
 [...]
   
 PERSEO: *Tráela, pues.*  
 BATO: *Yo llevo para librarme*  
*de los peligros del vuelo* 450  
***linda cabeza de mártir.***<sup>632</sup>

Le dernier mouvement de la tête décollée, qui bouge nonobstant la mort, sert à la dynamique burlesque de l'échange des répliques, mais introduit aussi le lien entre Méduse et le diable (*Lleve el diablo quien tal hace*, v. 433) que Calderón approfondira mieux dans l'auto *Perseo y Andromeda*. Le dialogue, d'ailleurs, souligne comment l'attitude des personnages ait complètement changé par rapport aux héros de la source classique: si Bato – remarquable que la tête de Méduse ait confié à un servant – refuse de s'approcher à la Gorgone, cela arrive à cause d'un sentiment de répulsion, plutôt que de peur; en effet, il craint les morsures des serpents (v. 441-443), et non pas les effets de la vision prohibée.

Intéressante aussi que Bato appelle la tête de Méduse "belle tête de martyr"(v. 451), là où cela serait bien le contraire: d'abord, que la tête d'un martyr soit dite *belle* signifie s'exprimer d'une façon très ironique, mais la définition de martyr elle-même est tellement opposée à la Gorgone – dans n'importe quel contexte – qu'on est contraint à rappeler les mots de Lidoro (v. 919-938) lequel, en affirmant la substantielle 'innocence' de Méduse<sup>633</sup> par rapport à la conduite arbitraire de Neptune, justifierait peut-être le terme 'martyr'.

Mais, encore une fois, c'est Persée qui se charge de rétablir le correct point de vue à ce propos, lorsqu'il rapproche le monstre marin à Méduse:

<sup>632</sup> **Journée III. Traduction:** (*Bato va la saisir et elle bondit*) **Ba:** Que le diable s'emmène celui qui se conduit comme lui. **Per:** Nom de Dieu, vilain! Si tu ne l'amène pas qu'elle te tue, puisque elle devra être le blason des mes échos immortels. **Ba:** Par où je dois la saisir? **Per:** Pour quelque aspic tronqué. **Ba:** Bons signes pour moi. Aïe! Qu'ils mordent! **Per:** Ne t'épouvante pas, qu'ils sont morts. **Per:** Emmène-la, donc. **Ba:** Je porte la belle tête de martyr pour m'épargner les dangers du vol.

<sup>633</sup> Voir les mots de Lidoro, où il narre de la violence de Neptune sur Méduse (Acte I v. 923-928).

PERSEO: *Vosotros quedad en paz  
que el volverme es importante.*  
 LIDORO: *¿No admitirás de nosotros  
las gracias de semejante  
acción?* 455  
 PERSEO: *No, que las que espero  
amor me ha de dar triunfante  
de otra fiera.*<sup>634</sup>

L'autre fauve (le monstre marin) attend Persée, dont l'attitude, dépourvue de quiconque doute, est celle du héros qui connaît bien son destin (*triunfante*, v. 457). Comme Méduse, le monstre marin sera bientôt vaincu, en n'étant rien de plus ni de différent, par rapport à l'effrayante fauve aux cheveux serpents.

### ***Le Perseo y Andromeda de Calderón: Méduse, la Faute ou la Mort, et Persée, le fils de Dieu***

Bien que le mythe et la source classique de référence soient les mêmes que pour *Las Fortunas de Perseo y Andromeda*, leur utilisation est assez différente dans l'*auto sacramental*, car la structure ouvertement allégorique de cette oeuvre vise à obtenir une lecture complètement 'autre' par rapport à la lettre du récit.

Les personnages, pures représentations d'une vérité univoque, gardent certaines caractéristiques topiques des héros du mythe, filtrées toutefois par la tradition exégétique de la Renaissance. Ainsi, Andromède se transforme en figure de la Nature humaine, disputée par Dieu (Persée) et le diable (Phinée), situation où Méduse joue le rôle du Serpent tentateur, incarnation de la Faute et de la Mort.

Pour ce qui concerne la structure, la pièce apparaît subdivisée en deux moitiés idéales, l'une, qui de l'état édénique de la Nature humaine porte à la transgression du tabou, avec la conséquente perte de la Grâce; l'autre, qui de l'état de la perte conduit à nouveau à la Grâce, au moyen de l'action salvatrice du fils de Dieu.

C'est le personnage de Méduse qui, avec ses actions – et non plus seulement avec son sacrifice passif – marque le destin des personnages de la pièce; il s'agit de la différence la plus

---

<sup>634</sup> **Journée III. Traduction:** **Per:** Vous restez en paix, que mon retour est important. **Lid:** N'accepteras pas de nous les grâces d'une telle entreprise? **Per:** Non, puisque celles que j'espère je les attends d'amour, vainqueur d'une autre fauve.



Puisque il s'agit de Satan lui-même qui l'appelle (*De rebeldes espíritus caudillo*, v. 376) et non pas d'un diable quiconque, Méduse craint l'événement comme le signe de la fin des temps (*La Apocalipsis sé*, v. 377); toutefois, le Diable – dans le rôle de l'amoureux repoussé – s'adresse à Méduse, la sorcière infernale, pour lui demander un enchantement:

DEMONIO [...] *y si, en retóricos tropos*  
*de alegórico concepto,* 470  
**como a Medusa te nombro**  
*es por convenir en ti*  
*alusiones de uno y otro,*  
**pues, muerte o culpa, hacer sabes**  
**bruto al hombre, piedra o tronco.** 475  
*Y así, compónme un hechizo,*  
**otra vez a decir torno,**  
*en su tósigo tan fuerte*  
*o en su conjuro tan prompto,*  
*que a mi amor la incline o que* 480  
*quede incapaz para otro.<sup>637</sup>*

D'abord, Méduse est dite « muerte o culpa » (la conscience de jouer un rôle, d'incarner une métaphore est explicite, v. 469-474); c'est pour cela qu'elle peut abrutir l'homme jusqu'à lui ôter l'âme, résultat de la pétrification (*hacer sabes/ bruto al hombre, piedra o tronco*, v. 474-475. Le nom 'tronco' renforce le concept de rigidité introduit par 'piedra', duquel est ici presque synonyme). Comme Circé, elle agit par le moyen de potions venimeuses (et de conjures aussi, selon la tradition médiévale), véritables philtres d'amour.

Lorsque Méduse décide d'aider le Diable, on apprend aussi les raisons pour lesquelles elle se dispose à faire le Mal:

<sup>636</sup> Pedro Calderón de la Barca, *Andrómeda y Perseo*, ed. crítica, con introd. y notas, del texto original y de su adaptación al corral de comedias de José María Ruano de la Haza, Pamplona : Universidad de Navarra ; Kassel : Ed. Reichenberger, 1995.

**Traduction:**

**Méd:** C'est qui donc qui m'appelle?

Mais ne le dis-tu pas, car je vois déjà qui es tu.

**Dem:** Et comment?

**Méd:** Parce que, lorsque tu va prononcer Méduse, je te réponde, tu me vois et pourtant tu ne meurs pas. Qu'est-ce que, donc, ce qui tu me demande, tu qui me cherche, revêtu d'un orage apaisé?

**Dem:** Seulement que tu m'écoute de façon attentive: chef des esprits rebelles...

**Méd:** C'est l'Apocalypse, il ne reste que de le dire.

**Dem:** ...je déclarai guerre à Dieu lui-même.

<sup>637</sup> **Traduction: Dem:** [...] Et si, en tropes rhétoriques de concept allégorique, comme je te nomme Méduse c'est pour convenir en toi des allusions de l'un et de l'autre, donc, mort ou faute, tu peut transformer l'homme en bête, pierre ou tronc. Et donc, compose-moi un sortilège, encore une fois je retourne à dire, en son venin tellement fort ou en son enchantement tellement efficace, qu'il la pousse à m'aimer ou qui la rende incapable d'aimer.

MEDUSA: [...]	<i>Júpiter, dios de los dioses,</i>	500
	<i>si a la metáfora torno</i>	
	<i>--pues ya de otros empezada</i>	
	<i>fuerza es seguirla nosotros--;</i>	
	<i>Júpiter, <u>dios de los dioses,</u></i>	
	<i>desde su <u>supremo</u> trono,</i>	505
	<i><u>anteviendo</u> que yo <u>había,</u></i>	
	<i>si me introducía en los cotos</i>	
	<i>de sus <b>vedados jardines,</b></i>	
	<i><u>de ser</u> en ellos <u>destrozo</u></i>	
	<i>de sus frutas, siendo en ellos</i>	510
	<i>el ábrego, el cierzo, el noto</i>	
	<i>que los encendiese a rayos</i>	
	<i>o los apagase a soplos,</i>	
	<i><u>allá en su divina idea,</u></i>	
	<i><b>por que de mí huyesen todos</b></i>	515
	<i><b>--al ver mi semblante, ciegos;</b></i>	
	<i><b>al oír mis voces, sordos--,</b></i>	
	<i><b>previno desfigurar</b></i>	
	<i><b>las facciones de mi rostro</b></i>	
	<i>tanto que nadie me viese</i>	520
	<i>que no figurase absorto</i>	
	<i>el ser áspides la crencha</i>	
	<i>que cai de la frente al hombro,</i>	
	<i><b>con tal horror de mí misma,</b></i>	
	<i><b>que, por no verme, no oso</b></i>	525
	<i><b>--con miedos de basilisco,</b></i>	
	<i><b>que al verse se mata él propio--</b></i>	
	<i><b>en un arroyo aun a verme,</b></i>	
	<i><b>sin enturbiar el arroyo.</b><sup>638</sup></i>	529

L'ironie, qui caractérise toute le monologue de Méduse, s'aperçut d'abord dans les vers identiques 500 et 504, où le nom de Dieu (Jupiter, selon la métaphore, v. 501-503) est suivi par l'appellatif 'dieu des dieux' de façon évidemment irrévérencieuse (voir aussi le choix lexical aux vers 505 et 506 – *desde su supremo trono/anteviendo* –, qui souligne l'attitude despotique de Dieu); puisque Méduse est la Mort, elle aurait détruit les fruits des jardins – interdits – du Paradis terrestre (v. 508-513), donc Jupiter décide de la transformer en monstre, afin que tout le monde la fuie.

<sup>638</sup> **Traduction:** Méd: Jupiter, dieu des dieux, si je retourne à la métaphore – puisque des autres l'ont commencé, il faut qu'on la suit - ; Jupiter, dieu des dieux, de son trône suprême, en devinant que j'aurais été, si je m'introduisais dans la réserve de ses jardins interdits, le dégât de leurs fruits, puisque j'aurais été là dedans l'autan, la bise, le marin que j'allumasse à rayons ou j'éteignisse à souffle, là-bas en son divine idée, pour que tous me fuissent – au voir mon visage, aveugles; à écouter ma voix, sourds –, disposa défigurer les traits de mon visage tellement que personne ne me vît qui ne reste ébahi à l'être la raie des aspics qui me tombent de la front aux épaules, avec une telle horreur de moi même que, pour ne me pas voir, je n'ose pas – avec les peurs du basilic, qui se tue en se regardant – même me voir en un ruisseau, sans le troubler.

La « divina idea » de Jupiter détruit donc les traits et l'existence de Méduse, dont le visage devient aveuglant et la voix assourdissante; si le thème du danger lié à la voix de la Gorgone apparaît aussi dans *Las Fortunas*, mais seulement ébauché, ici on trouve le répertoire entier des monstruosité de Méduse: les cheveux serpents (v. 522-523), l'horreur (des autres et d'elle même v. 520-521 et v. 524), le basilic (526-527).

Différemment de la Méduse de *Las Fortunas* – et de celles de la plupart des sources – cette Gorgone est bien consciente de ce qu'elle est et des raisons de son aspect monstrueux; voici pourquoi elle a choisi de se retirer à vivre en un lieu sauvage (un rocher/écueil) et d'aider le Diable, qui lui offre l'occasion de la vengeance:

MEDUSA: <i>Conque, huyendo de mí, habito,</i>	530
<i>sin más ser, este <b>horroroso</b></i>	
<i><b>monte</b>, entre el mar y la tierra,</i>	
<i>medio risco y medio escollo,</i>	
<i><b>hasta tener ocasión</b></i>	
<i><b>en que vengar mis oprobios.</b></i>	535
<i>Y así, valiente Fineo</i>	
<i>--que ya como a tal te nombro--,</i>	
<i>puesto que a buscarme vienes</i>	
<i>y que, a tu sombra, <b>el arroj</b></i>	
<i><b>de manifestarme al mundo,</b></i>	540
<i>cómplice de tus enojos,</i>	
<i>en tu valor me asegura,</i>	
<i>a seguirte me dispongo,</i>	
<i>que también me importa a mí</i>	
<i>ir a ser; y más si noto</i>	545
<i>que aquesa Naturaleza,</i>	
<i>que hoy goza tantos adornos,</i>	
<i><b>es quien ha de introducir</b></i>	
<i><b>la culpa por el demonio,</b></i>	
<i><b>y por la culpa la muerte;</b><sup>639</sup></i>	550

L'alliance entre Méduse et Phinée – le nom du Diable, selon le déguisement mythologique: « que ya como a tal te nombro », v. 537 – permettra à la Gorgone de se montrer finalement au monde (*el arroj/de manifestarme al mundo*, v. 539-540), puisque le royaume de Satan c'est un royaume de mort.

Remarquables aussi les vers 546-550, où on souligne comment la chaîne du Mal va

<sup>639</sup> **Traduction: Méd:** Alors, en fuyant moi même, j'habite, sans plus y être, ce mont horrible, entre la mer et la terre, demi rocher et demi écueil, jusqu'à avoir l'occasion de venger mes humiliations. Et donc, vaillant Phinée – que déjà ainsi te nomme – puisque tu viens me chercher, et que, à ton ombre, la hardiesse de me montrer au monde, complice de tes colères, en ta valeur m'assure, à te suivre je me dispose, que aussi m'est égal aller ou rester; et de plus, si je remarque que celle Nature là, que aujourd'hui jouit de tant d'ornement, est celle qui doit introduire la faute pour le diable, et pour la faute la mort;



s'ouvrir seulement grâce au choix de la Nature humaine, heureuse et riche de qualité (*que hoy goza tantos adornos*, v. 547), mais pas assez satisfaite pour résister au désir du seul objet prohibé du jardin d'Éden.

◆ **Andromède-Ève: la désobéissance, la pomme, la chute**

Giambattista Andreini, dans *L' Adamo* (1613), ainsi avait décrit le Serpent qui va attendre Ève, caché parmi les feuillages du pommier:

*Oh come **godo**, nel passar fra questi  
Arboscelli crescenti,  
D'avvelenar col fiato e' frondi e' fiori,  
E i dolci amareggiar purpurei frutti.  
Eccoci al varco; ecco la pianta amena  
Del gran divieto eterno  
Tu sali<sup>640</sup>, e là t'inselva  
Tra spesse frondi di sì vaga selva.<sup>641</sup>*

Comme la Méduse de Calderón, ce Satan détruit avec son haleine venimeuse les fleurs et les fruits du jardin du Paradis terrestre; et, toujours dans le rôle du Serpent, c'est la Gorgone qui devra séduire Andromède, avec la voix, comme le basilic séduisant de Andreini:

DEMONIO:           *Su Albedrío,  
poco de mí temeroso,  
hacia aquí viene; y si yo  
entre mis brazos le cojo,           655  
ella se vendrá tras él;  
y podrá ser que su hermoso  
fruto...*

MEDUSA:           *Ya llega a ocultarte  
tú, mientras yo en él me escondo,  
a engañarla con la voz,           660  
sin ver su muerte en mi rostro,  
hasta que pierda la Gracia.*

[...]

MEDUSA:           *Come y serás como Dios;           921  
come y inmortal serás.*

ANDRÓMEDA:       *¿Inmortal y Dios?<sup>642</sup>*

<sup>640</sup> Le Serpent s'adresse ici à soi-même, bien qu'il parle à la deuxième personne singulière; son assistante, Vanagloria, se cache avec lui sur l'arbre, mais ensuite.

<sup>641</sup> **Giambattista Andreini**, *L'Adamo*, Lanciano : Carabba, 1913. Atto II scena V. **Traduction**: Oh, comme je me réjouis de passer parmi ses arbrisseaux qui poussent, d'empoisonner avec l'haleine soit les feuillages soit les fleurs, et de gâcher les doux fruits pourprés. Nous voici au tournant; voilà la plante plaisante du grand interdit éternel. Tu montes, et là tu va te cacher dans la forêt, parmi les feuillages d'une forêt ainsi belle.

<sup>642</sup> **Traduction**:

Ici, le Diable garde la composante 'passionnelle' du Serpent de Andreini (bien que, dans la pièce du dramaturge italien, le Diable montre d'aimer le Mal en soi, plutôt que Ève) et toutefois il reste passif, là où toute l'action est déplacée sur Méduse. Ainsi, l'exigence de se cacher se justifie avec l'impossibilité pour la Gorgone de montrer son visage, sans que Andromède y voie sa propre mort (*a engañarla con la voz,/ sin ver su muerte en mi rostro*, v. 660-661). Reste donc la séduction de la voix, qui sera attestée aussi par *L'Adamo* de Campailla<sup>643</sup>, qui suffit à tenter la curieuse Andromède, bientôt victime de la Mort:

ANDRÓMEDA: *Árbol que frutificó  
mi mismo Centro, de ti                      995  
gustaré.*

ALBEDRÍO: *¡Toma!*

ANDRÓMEDA: *¡Ay de mí!  
¿Quién **vista y luz me quitó,**  
**vida, alma y sentidos?***

MEDUSA: *Yo.*

ANDRÓMEDA: *¡Qué **horrible aspecto!***

Los ELEMENTOS: *¡Qué fuerte  
pasma!*

ANDRÓMEDA: *¿Dónde, por no verte,                      1000  
iré?*

Los ELEMENTOS: *Nada te **disculpa,**  
que viene **tras ti la culpa,**  
**y tras la culpa la muerte.***

ANDRÓMEDA: *¿La **muerte y la culpa?***

MEDUSA: *Sí.<sup>644</sup>*

---

**Dem:** Son arbitre, qui ne me craint pas trop, vient envers nous; et si je le prend dans mes bras, elle viendra après de lui; et il pourra être que son beau fruit...

**Méd:** Pense maintenant à te cacher, pendant que je me cache en lui (l'arbre), à la tromper avec la voix, sans voir son mort dans mon visage, jusqu'à ce qu'elle perde la Grâce. [...]

**Méd:** Mange et tu seras comme Dieu; mange et tu seras immortel.

**And:** Immortel et Dieu?

<sup>643</sup> *il Serpe rio/ Umana articolò voce, e favella*; st.105.Tommaso Campailla, *L'Adamo*, 1723.

<sup>644</sup> **Traduction:**

**Andromède:** Arbre qui fructifia mon même Centre, de toi je goûterai.

**Libre arbitre:** Saisis!

**Andromède:** Hélas! Qui est celui qui m'ôta la vue et la lumière, la vie, l'âme et les sens?

**Méduse:** Moi.

**Andromède:** Quel horrible aspect!

**Éléments:** Quel fort étonnement!

**Andromède:** Où peux-tu aller pour ne pas te voir?

**Éléments:** Rien ne t'excuse, puisque la faute vient après toi et après la faute la mort.

**Andromède:** La mort et la faute?

**Méduse:** Oui.

Andromède, après avoir mangé la pomme prohibée, montre les symptômes principaux de la vue de la Gorgone: l'aveuglement (*vista y luz me quitó*) et la pétrification (*vida, alma y sentidos*). Ensuite, l'épiphanie de Méduse, avec son horreur manifeste, révèle la gravité de la responsabilité d'Andromède (voir la figure étymologique, qui marque aussi une antithèse, sur les paroles rime *disculpa/culpa* [v. 1001-1002], cette dernière en rime identique avec *culpa*[v. 1004], le parallélisme *tras ti la culpa/ tras la culpa* [v. 1002-1003], et le chiasme *la culpa la muerte/ La muerte y la culpa*) laquelle, comme avait prédit la Gorgone (v. 546-550), a introduit la faute et la mort dans le Paradis terrestre.

De la même façon Ève, dans la pièce de Andreini, avait été 'médusée' par le fruit et par les mots du Serpent en même temps:

EVA. *Oh me lassa! Ch'io sento  
Un gelido tremor vagar per l'ossa,  
Che mi fa ghiaccio il core.  
[...]  
Ma perché tutta, ohimè, la fronte stilla  
Freddo umor che mi sface?*<sup>645</sup>



Michel-Ange, *Le péché originel*,  
1510. Chapelle Sixtine, Rome.  
Détail.

Mais, si l'effet de cette médusation transforme Ève en une sorte de femme-Méduse, qui séduit Adam à la place du Serpent,<sup>646</sup> l'Andromède de Calderón est chargée immédiatement de toute sa faute, et c'est Méduse qui lui explique d'abord comme elle est réussie à la tromper

MEDUSA:  
*Sí, que enroscada a este tronco, 1006  
a fuer de serpiente, sien  
de mi crinada melena  
un áspid cada cabello,  
víbora con rostro humano, 1010  
de espera he estado, en acecho,  
por si en el lazo caías  
que estaba en sus redes puesto.*<sup>647</sup>

La description que Méduse fait d'elle-même (*enroscada a este tronco/ a fuer de serpiente*, v. 1006-1007; *víbora con rostro*

<sup>645</sup> Andreini, *L'Adamo*, Atto II Scena VI. **Traduction:** Ève: Hélas! Que je ressens un frisson glacial vaguer dans les os, qui me fait le coeur de glace. [...] Mais pourquoi, hélas!, toute la front dégoutte un froid humeur qui me fonde?

<sup>646</sup> Andreini, *L'Adamo*, Atto III Scena I.

<sup>647</sup> **Traduction:** Méd: Oui, que enroulée à ce tronc, en tant que serpent, puisque ma longue crinière a un serpent pour chaque cheveu, vipère au visage humaine, de l'attente je suis été à l'affût, afin que tu tombais dans la piège qu'était

*humano*, v. 1010) coïncide avec la tradition iconographique du Serpent tentateur à la Renaissance; toutefois, elle entre en contradiction avec ce qu'elle vient de dire là où elle remarque sa monstruosité (*siendo/de mi crinada melena/un áspid cada cabello*, v. 1007-1009) puisque, au contraire, le Serpent est décrit comme celui qui a le visage d'une belle fille ou, quand même, un visage qui exprime de la confiance à l'interlocuteur.

Ensuite, Méduse se définit 'assistante' du monstre marin, puisqu'elle est celle qui s'occupe de reproduire, selon ses possibilités limitées, les effets des bouleversement produits par son chef:

*Y pues el marino monstruo*                    1022  
***los mares eriza --al tiempo***  
*que yo, arrastrada culebra,*  
***auxiliar suyo, estremezco***                    1025  
*los montes, troncos y mares,*  
*su pompa desvaneciendo--,*  
*terremotos y tormentas*  
*perturben el universo.*<sup>648</sup>

En évident contraste avec l'effet pétrifiant qu'elle devrait produire, la Gorgone se dit capable de produire des tremblements de terre (*estremezco/ los montes*, v. 1025-1026) et des autres bouleversement du climat; d'ailleurs, son haleine venimeuse avait déjà été comparée aux vents qui auraient gâté les fruits du paradis terrestre,<sup>649</sup> puisque l'idée de mort – et de catastrophe qu'elle causerait dans le cas d'une victoire du Diable sur Dieu – qu'elle véhicule résulte prééminente à la cohérence de la métaphore mythologique.

Enfin, Andromède apprend de la Gorgone de son destin dehors du Paradis terrestre; elle va être mortelle comme Méduse:

***Infeliz vida te espera***                    1030  
*al aire, al calor y al hielo,*  
*bebiendo el agua del llanto*  
*y el pan de dolor comiendo.*  
*Conque, hasta aquella **segunda***  
***muerte del morir muriendo,***                    1035  
***vivirás como yo vivo,***

---

placé en son réseau.

<sup>648</sup> **Traduction:** Et car le monstre marin hérissé les mers – pendant que moi, misérable couleuvre, son assistante, je fais trembler les monts, les troncs et les mers, en dissipant sa pompe –, les tremblements de terre et les orages perturbent l'univers.

<sup>649</sup> *anteviendo que yo había,/si me introducía en los cotos/ de sus vedados jardines, /de ser en ellos destrozo/ de sus frutas, siendo en ello/ el árbol, el cierzo, el noto [v. 506-511]*

*morirás como yo muero.*<sup>650</sup>

Maintenant, le parallélisme (*vivirás como yo vivo/ morirás como yo muero*, v. 1036-1037) entre le malheureux destin de Méduse et celui d'Andromède est accompli; la chute, introduite par l'épiphanie de la Gorgone, place la Nature humaine – dont Andromède est figure – dans le cours du temps, qui est un progressif s'approcher à la mort (*segunda/ muerte del morir muriendo*, v. 1034-1035).

Mais, différemment de l'*Ovide moralisé*, qui attribuait le malheureux destin d'Andromède/Nature humaine à la faute d'Ève,<sup>651</sup> ici la superposition des deux figures suggère un déplacement du péché originel qui, d'une entité individuelle placée dans le temps biblique, va maintenant charger de tout son poids l'essence elle-même de l'être humain.

Enfin, la figure étymologique «*muerte del morir muriendo* (v. 1035)» explicite le destin sans espoir d'Andromède; le drame, qui touche ainsi son acmé, augmente le pathos avant la sortie de Persée, dont l'entreprise la plus grande sera justement le renversement de cette sentence de mort.

### **(b) Le fils de Dieu vainc la Mort. La défaite de Méduse**

Le dialogue entre Méduse et Persée s'ouvre presque de la même façon que celui entre Méduse et le Diable, avec une Gorgone étonnée puisque il y a quelqu'un qu'elle ne connaît pas qui lui parle et la regarde sans en mourir:

MEDUSA:    ¿**Quién eres**, pues que impedir       1315  
                  *muerte y culpa solicitas?*

PERSEO:     *Disfrazado amante soy,*  
                  *que, sabiendo su desdicha,*  
                  *repararla intenta.*

MEDUSA:                       **No**  
                  **te conozco.**

PERSEO:        *No me admira*                       1320  
                  *que no me conozcas, que*  
                  *soy de patria tan distinta*  
                  *que no ha entrado en ella culpa*  
                  *ni muerte.*

MEDUSA:                       **Aquése es enigma**

<sup>650</sup> **Traduction:** Une vie malheureuse t'attend, à l'aire, à la chaleur et à la glace, en buvant l'eau des pleurs et en mangeant le pain de la douleur. Ainsi donc, jusqu'à celle seconde mort du mourir en mourant, tu vivras comme je vis, tu mourras comme je meurs.

<sup>651</sup> **Ovide moralisé, IV 6888-6893:** [...] Humaine nature,/Qui fu mise a desconfiture/Et liée iert estroitement,/Jugiee a mortel dampnement,/Pour le mors de la pome amere/Que menga la premiere mere/Contre le vé Dieu.

*que no entiendo; un hombre veo, 1325*  
*por más que el velo te finja*  
*peregrino en esta patria;*  
*y lo que me maravilla*  
*es que tú me veas a mí*  
*sin que te mate mi vista; 1330*  
*que si la Naturaleza*  
*y Elementos, algún día,*  
*con las vidas se quedaron*  
*cuando me vieron, sería*  
*porque allí muerte del alma 1335*  
*fui y aquí soy de la vida.<sup>652</sup>*

Différemment que dans le dialogue avec le Diable, où Méduse reconnaît l'origine infernale de son interlocuteur, la figure de Persée reste un énigme (*¿Quién eres*, v. 1315; *No/te conozco*, v. 1319; *Aquése es enigma/que no entiendo*, v. 1325); on apprend seulement qu'il est amoureux de quelqu'un qui a connu la mort, et qu'il est pèlerin sur la terre. Remarquable la distinction entre les deux types de mort que Méduse incarne traditionnellement, celle morale (*allí muerte del alma*) et celle matérielle (*aquí soy [muerte] de la vida*), ce qui lui sert à expliquer comme Andromède et les Éléments paraissent encore vivantes, bien qu'ils ne le soient pas.

Dès maintenant, le dialogue se déroule sur la révélation de la vraie nature de la Gorgone, qui n'a jamais vu son aspect (mais qui savait combien cela aurait été risqué pour elle):

PERSEO: *No podrás hasta que yo 1337*  
*la licencia te permita,*  
*y aun entonces morirás*  
*tú también.*  
MEDUSA: *¿La muerte misma 1340*  
*podrá morir? ¿De qué suerte?*  
PERSEO: *Este escudo te lo diga.*  
*Mírate en él y verás*  
*que mueres si en él te miras.*  
MEDUSA: *¿Qué horrible, qué temerosa 1345*  
*qué abominable, qué impía*

<sup>652</sup> Méduse: tu donc, que tu sollicites d'empêcher la mort et la faute?

**Per:** Je suis un amoureux déguisé, qui, en connaissant son malheur, essaye de le réparer.

**Méd:** Je ne te connais pas.

**Per:** Point de merveille que tu ne me connaisses pas, puisque je suis de patrie tellement différente qu'ils lui sont étrangères soit la faute, soit la mort.

**Méd:** Voici un énigme que je ne comprends pas; je vois un homme, bien que ce voile te feigne pèlerin en cette patrie; et ce qui m'étonne est que tu me vois moi-même sans que mon vue te tue. Que si la Nature et les Éléments, un jour, gardèrent la vie lorsqu'ils me virent, cela aurait été parce que là-bas je fus la mort de l'âme et ici je suis la (mort) de la vie.

***imagen es la que en ese  
mágico cristal me pintas?*<sup>653</sup>**

Deux les éléments à souligner: d'abord, le pouvoir de mort de Méduse pourra s'exercer seulement si sera Persée à le permettre (*No podrás hasta que yo/la licencia te permita*, v. 1337-38) et lorsque cela arrivera, la dernière victime sera Méduse elle-même. La notice suscite la curiosité incrédule de la Gorgone qui, tout de suite, se trouve devant sa vraie image. Ensuite, si la réaction à la vision prohibée est assez semblable à celle qu'on a rencontrée dans *Las Fortunas*, ce qui est intéressant le plus est le dernier adjectif du climax des vers 1345-1346, *impía* (qui, en enjambement, se lie avec '*imagen*') et aussi le fait que Persée apparaisse comme le peintre qui dessine l'image reproduite par le cristal (*me pintas*, v. 1348).

Une fois découverte la vérité, Méduse ne l'accepte pas, car elle croit encore qu'il s'agit d'un enchantement (le cristal est dit 'magique', v. 1348) dont Persée est l'auteur. Toutefois, puisque Persée possède la vision 'divine', il peut 'ouvrir' le sens de l'image horrible, en dépit de la cécité manifeste de la Faute, qui persiste à refuser soi-même:

PERSEO:     ***¡Oh, qué proprio es de la Culpa  
no conocerse a sí misma!***                   1350  
*Mírate bien, que tú eres  
la que en él te significas.*

MEDUSA:    ***¿Esta soy yo? ¡No me vea!***  
*¡Quita de delante, quita,  
que ésa más parece que es*                   1355  
*la hidra, que yo!*<sup>654</sup>

Après, Persée semble attendre la mort de Méduse, en la hantant avec ses réflexions à propos des qualités des vipères, dont elle est l'exemplaire le meilleur:

PERSEO:                    ***¿Qué más hidra  
que la que tantas cabezas  
encrinada crencha riza?***

---

<sup>653</sup> **Traduction:**

**Per:** Tu ne pourras pas jusqu'à ce que je t'en accorde la permission, et bien que alors mourras tu aussi.

**Méd:** Est-ce que sera possible que la mort elle-même meure? De quelle façon?

**Per:** Qu'il soit ce bouclier à te le dire. Regarde-toi en lui et tu verras que tu mourras si en lui tu te regardes.

**Méd:** Quelle horrible, quelle effrayante, quelle abominable, quelle impie image est celle qui en ce cristal magique tu me peins?

<sup>654</sup> **Traduction:**

**Per:** Oh, comme il est typique de la Faute ne se reconnaître pas elle-même! Regarde-toi bien, qui tu es celle qui est représentée en lui.

**Méd:** Suis-je celle-ci? Que je ne me voie pas! Éloigne-la de devant, éloigne-la, que celle-ci ressemble beaucoup plus à l'hydre que à moi!

*¡Vuelve a verte y lo verás!*  
 MEDUSA: **¡No me mates, no me aflijas,** 1360  
*que pensaré que ser puede  
 mi veneno mi homicida!*  
 PERSEO: *Si eres víbora, ¿qué mucho?;*  
*pues, cuando se ve afligida*  
**la víbora, de su mismo** 1365  
**veneno el tósigo alivia,**  
*arrojándole en las flores;*  
*y si, arrastrada, las pisa,*  
*viene a morir de su propia*  
*emponzoñada saliva.<sup>655</sup>* 1370

Remarquables surtout les vers 1361-1362, où Méduse exprime le désir qu'il soit vraiment son poison à la tuer, là où on peut supposer que son meurtrier soit plutôt la connaissance d'elle-même. Pour ce qui concerne le discours à propos des caractéristiques des vipères, il sert à introduire le mythe de la génération des serpents – on a vu que Calderón imagine les serpents nés des fleurs de Libye et du sang de Méduse:

MEDUSA: *Pues ya que he de morir de ella,*  
*no el templado acero esgrimas;*  
*pero..., esgrímele, que más*  
*quiero morir de tu herida*  
*que de mi vista; porque,* 1375  
*cuando con mi sangre tiña*  
*las flores, de cada flor*  
*nazca un áspid, que, ojeriza*  
*de todo el orbe, no deje*  
*estancia que no sea Libia.<sup>656</sup>* 1380

La situation est complètement renversée par rapport à *Las Fortunas*: ici, c'est Méduse qui veut mourir par l'épée de Persée, afin d'engendrer les serpents de Libye, mais surtout pour ne pas succomber à sa même vérité.

Les dernières répliques du dialogue, où l'orgueil – et la rébellion – de Méduse apparaît plus évident, comme sa satisfaction à propos du sacrifice d'Andromède, soulignent à nouveau le

<sup>655</sup> **Traduction: Per:** Quelle hydre meilleure que celle qu'a la raie frisée par beaucoup de têtes? Tourne-toi à te voir et tu le verra! **Méd:** Ne me tue pas, ne m'afflige plus, que je penserai que mon venin pourrait être mon meurtrier! **Per:** Si tu es une vipère, que plus? Car, lorsque la vipère se voit affligée, elle apaise la toxicité de son même venin en le jetant sur les fleurs; et si, misérable, on la piétine, elle va mourir par son propre salive empoisonnée.

<sup>656</sup> **Traduction: Méd:** Puisque je dois mourir de elle, ne pas brandir le fer tempéré; mais..., brandis-le, que je préfère plutôt mourir de ta blessure que de ma vue; parce que, lorsque mon sang teigne les fleurs, de chacun d'eux en naisse un aspic que, haine de tout le monde, n'ait d'autre séjour que ne soit la Libye.



lien entre la Gorgone et le Diable, notamment en ce qui concerne le sentiment qui a poussé les deux à agir, la colère:

MEDUSA: [...] *llegará **mi envidia**  
a la gran Naturaleza,  
de quien Andrómeda es cifra,  
pues ya, alcanzada de todos,  
hacia el escollo caminan 1390  
con ella a sacrificarla.  
Funestos ecos lo digan  
de destemplados acentos.*

**[Suenan] las cajas y trompetas roncás**

PERSEO: *Por eso, también seguida,  
bien que a lo lejos, de todas 1395  
las Virtudes va, movidas  
del afecto de que haya  
valor que a restituirla  
vuelva a su Gracia.*

MEDUSA: *Primero  
que la alcance esa noticia, 1400  
**Fineo y yo habremos logrado,**  
él su saña y yo mis iras. (Vase)*

PERSEO: *No habréis, que, primero, al filo  
de esta acerada cuchilla  
morirás tú, por más que 1405  
acelerada la prisa  
de Virtudes y Elementos  
en distintos coros digan. (Vase)<sup>657</sup>*

En gardant l'expédient de l'allégorie 'ouverte', Méduse dévoile le sens de la figure d'Andromède, lorsqu'elle lui paraît perdue. Toutefois, Persée sait qu'il vaincra aussi le monstre marin (le Diable) et, à la satisfaction de la vengeance obtenue par Méduse, il oppose la résolution de la tuer (*de esta acerada cuchilla/morirás tú*, v. 1404-1405). Différemment que dans *Las Fortunas*, la décollation n'est pas montrée, mais la figure de Persée est ici tellement sacrée que, peut être, il n'aurait pas été convenable de le montrer pendant qu'il tue, bien qu'il

<sup>657</sup> **Traduction:** Méd: mon envie parviendra à la grande Nature, dont Andromède est le code, car déjà, pressée par tous, ils marchent avec elle vers l'écueil pour la sacrifier. Funestes échos de désaccordés accents le disent. **[Les caisses et les trompettes sonnent rauques]** Per: Pour cela, tout de suite, bien que au loin, elle va avec toutes les Vertus, poussée par l'affection de ce qui possède la vaillance de la rendre à sa Grâce. Méd: Avant que cette notice la rejoigne, Phinée et moi seront satisfaits, lui en sa rage et moi en mes colères. **(Sort) Per:** Ne l'aurez pas, puisque, d'abord, tu mourra de cette lame acérée, bien que, accélérée la hâte de Vertus et des Eléments, le disent en différents choeurs. **(Sort)**

s'agisse de faire justice sur un monstre. D'ailleurs, néanmoins le Diable est percé par la lance du héros, mais il est chassé par un excès de lumière (v. 1664-1668).

Dans cette oeuvre donc, le mythe classique est complètement voué à la représentation d'un mystère chrétien, où Méduse signifie l'essence de la connaissance à juste raison prohibée: au dernier tournant du XVII<sup>e</sup> siècle, le désir de connaître s'identifie plus que jamais avec le pire des péchés.

### **Lully-Quinault, Persée. Méduse, l'Ennemi, vs Persée, le Héros**

La tragédie *Persée*, mise en musique par Lully sous livret de Quinault, va achever le siècle sous le signe d'une interprétation de la figure de Méduse de type politique, moins fréquente par rapport à celle morale, et toutefois déjà bien présente à Giordano Bruno,<sup>658</sup> à Cosimo I de' Medici<sup>659</sup> et à Nicolas Renouard,<sup>660</sup> et cela à titre d'exemple seulement.

Ici la connotation de la Gorgone reste toutefois très simplifiée, car elle est l'image de l'Ennemi et de l'Etranger, un concentré symbolique de tous ce qui représentait les forces du Mal qui s'opposaient à la 'bonne loi' de Louis XIV.<sup>661</sup>

D'ailleurs, la Gorgone – et notamment, le *gorgoneion* – avait été utilisé plusieurs fois en tant que symbole de ce qui est 'Mal' – qu'il s'agissait d'une connotation tout simplement morale ou matérielle aussi – et là où la Gorgone est telle, c'est la figure de Persée, de plus en plus héroïque, qui est exaltée comme porteuse de la paix et de l'ordre.

Si donc même le titre de l'oeuvre met au coeur de la pièce le roi-héros, il faut souligner comment l'Ennemi, multiplié en trois Méduses, arrive à garder une certaine ressemblance avec la source ancienne, nonobstant son sens complètement *autre*.

<sup>658</sup> En tant que figure de la tyrannie de l'Église, Méduse est l'image de la pire des mauvetés concevables par Bruno. [Giordano Bruno, *Oratio consolatoria*, Milano-Napoli : Ricciardi, 1956]

<sup>659</sup> Nombreux portraits et armures du grand-duc de Toscane montrent l'image du *gorgoneion* qui, d'ailleurs, apparaît à divers titre dans l'iconographie de la famille Médicis depuis le XV<sup>e</sup> siècle. Voir à ce propos le très intéressant et très récent *Medusa. Il mito, l'antico e i Medici*, a cura di Valentina Conticelli, Firenze : Polistampa, 2008.

<sup>660</sup> Dans le *Discours* III (chapitre X) Méduse signifie l'esprit de la sédition, là où Persée est le roi Henry IV qui a sauvé la France, figurée par Andromède. Voir Nicolas Renouard, *Les Métamorphoses d'Ovide*, Traduites en prose française et de nouveau soigneusement revues, corrigées en infinis endroits, et enrichies de figures à chacune Fable. Avec XV. Discours contenant l'explication morale et historique, Paris : Louvain, 1619.

<sup>661</sup> Pour ce qui concerne l'identification de Persée avec le roi de France, voir l'essai de Buford Norman, *Touched by the graces* : «The “héros accompli” is of course Louis XIV, known as “Dieudonné” because of his near-miraculous birth at a time when the kingdom had almost given up hope for an heir to the throne». [Buford Norman, *Touched by the graces : the libretti of Philippe Quinault in the context of French classicism*, Birmingham, Alabama : Summa, 2001, p. 245.]

- ***L'identité de Méduse***

Méduse est donc, avant tout, le fléau d'Éthiopie. Il faut l'intervention d'une divinité piteuse pour libérer ce peuple malheureux, qui bientôt sera transformé en une série de statues, sous les yeux du roi Céphée, lui-même victime impuissante de la furie de Junon:

CÉPHÉE.

Je crains, malgré vos vœux,

Que l'**affreuse Méduse**

Ne revienne servir son **funeste courroux**.

[...]

Contre ce **monstre affreux**

Mon peuple est sans défense :

**Qui le voit est soudain en rocher transformé ;**

Et si Junon, que votre orgueil offense,

N'arrête sa vengeance,

Je serai bientôt Roi d'un **peuple inanimé**.<sup>662</sup>

Méduse est ici la punition réservée pour le péché d'orgueil de Cassiope; ainsi, le lien avec le monstre marin est accompli car, selon les sources anciennes, c'est lui qui avait été envoyé afin de venger les Nymphes de la mer, offensées par la vanité de la reine. Il est présent lui aussi dans la pièce<sup>663</sup>, mais en qualité de 'vengeance secondaire', car Junon, morte Méduse, s'adresse à Neptune pour envoyer un nouveau fléau aux Ethiopiens.

On a vu que, parmi les sources anciennes, celles qui déplaçaient Méduse des lieux liminaires à l'Afrique ne pouvaient pourtant pas trouver des réponses à sa furie incontrôlable; en effet, la nature même de Méduse impliquait qu'elle vivait cachée au monde, et que seulement des téméraires – à leur risque – allaient la chercher. En établissant donc le binôme Méduse-monstre marin, Quinault place au même niveau les deux entreprises de Persée qui, ensemble, lui vaudront le mariage avec Andromède.

La choix lexical est celui traditionnel (voir le chiasme **affreuse Méduse/monstre affreux**, où le mot 'affreux' est un parmi les adjectifs les plus utilisés pour décrire la Gorgone), où Méduse est synonyme de 'monstre' au *funeste courroux* – intéressante cette remarque relative à

---

<sup>662</sup> Acte I scène I. Philippe Quinault, *Persée*, en *Le théâtre de Mr Quinault*. Tome 5, contenant ses tragédies, comédies et opéras. Dernière édition, augmentée de sa vie [par G. Boffrand], d'une dissertation sur ses ouvrages et de l'origine de l'opéra. Paris : P. Ribou, 1715.

<sup>663</sup> *Persée*. Acte IV scène III: IDAS. L'implacable Junon cause notre infortune ;/ Elle arme contre nous l'empire de Neptune ;/ Un monstre en doit sortir, qui viendra dévorer/ L'innocente Andromède .

l'expression de rage des traits du visage, qui rappelle une certaine iconographie de Pallas, dite *au regard céruléen*.<sup>664</sup> Très bien choisie aussi l'expression 'peuple inanimé' qui souligne l'effet de 'priver de l'âme' que Méduse exerce sur ses victimes.

Puisque, en effet, Junon n'accepte pas les vœux des éthiopiens, ils s'enfuient pris de panique lorsque Méduse fait retour à leurs terres. Intéressant surtout une expression de Protenor, lorsque, après avoir vu des malheureux transformés en statues sur la rue, il pousse ses copains à s'enfuir :

PROTENOR.

Garde-nous de la voir, **la Mort est dans ses yeux**.

[*Tous ensemble, en fuyant*]

Fuyons ce **monstre terrible** ;

Sauvons-nous s'il est possible :

Sauvons-nous, hâtons nos pas ;

Fuyons un **affreux trépas**.<sup>665</sup>

À côté du choix lexical habituel (*monstre terrible; affreux trépas*), et à des expressions redondantes aptes au récitatif chanté (*Fuyons; Sauvons-nous/Sauvons-nous; Fuyons*), le fait de dire que Méduse a *la Mort dans les yeux* résulte un expédient bien trouvé, qui serait utilisé aussi par ceux qui s'occupent de cette figure du mythe, puisque il fonde le regard de Méduse et son sens le plus profond.

Ovidien aussi le personnage de Phinée, le mécréant, qui s'obstine à formuler des doutes sur la présumée naissance divine de Persée (*Par ce prodige imaginaire, / Persée est révéré du crédule vulgaire / Il se dit Fils du Dieu dont le Ciel suit la loi / Mais je ne prétends pas l'en croire sur sa foi, acte II scène II*), ainsi que Céphée qui, par contre, joue le rôle du frère dévoué aux lois divines (*Votre incrédulité n'aura donc plus d'excuse, / Mon frère ; sa valeur va vous ouvrir les yeux, acte II scène II*).

Difforme du texte d'Ovide c'est plutôt la raison qui pousse Persée à aller chercher Méduse: puisqu'elle, et pas du tout le monstre marin, est le fléau qui menace le peuple du roi Céphée, Persée se charge de l'entreprise afin de conquérir le droit d'épouser Andromède. Mais la

---

<sup>664</sup> On rappelle à ce propos Lodovico Dolce, *Dialogo dei colori en L'impie Méduse de Lodovico Dolce*, Chapitre I, p.77 et suivantes.

<sup>665</sup> *Persée*. Acte I scène VI.

chose peut-être la plus surprenante est l'introduction des personnages des nymphes guerrières,<sup>666</sup> chargées par la déesse Pallas de donner à Persée le bouclier de diamant:

Une NYMPHE GUERRIÈRE.

Le plus vaillant guerrier s'abuse  
D'oser tout espérer de l'effort de son bras.  
Si vous voulez vaincre Méduse,  
Portez le bouclier de la sage Pallas.  
Que la **Valeur et la prudence**,  
Quand elles sont d'intelligence,  
Achèvent d'exploits glorieux!<sup>667</sup>

Comme le veut la tradition, le héros – même si demi dieu – ne peut pas réussir sans l'aide divin. Le sens du bouclier est celui lui donné par l'exégèse de la Renaissance (*la Valeur et la prudence*).

- ***L'ancre des Gorgones. Méduse se révèle***

L'acte III s'ouvre dans l'ancre des Gorgones, où Méduse chante sa rage envers Pallas, la déesse dont la jalousie l'avait transformée en monstre:

MÉDUSE.

J'ai perdu la **beauté** qui me rendit si vaine :  
Je n'ai plus ces cheveux si beaux  
Dont autrefois le dieu des eaux  
Sentit lier son coeur d'une si douce chaîne.  
Pallas, la barbare Pallas,  
Fut jalouse de mes appas,  
Et me rendit affreuse autant que j'étais belle ;  
Mais **l'excès étonnant de la difformité**  
Dont me punit sa cruauté,  
**Fera connaître**, en dépit d'elle,  
**Quel fut l'excès de ma beauté.**<sup>668</sup>

Pas trop différente de Cassiope (*J'ai perdu la beauté qui me rendit si vaine*), cette Méduse est

---

<sup>666</sup> Ces nymphes guerrières rappellent bien les Amazones, qui ont été partie intégrante d'une tradition spécifique liée à Méduse–reine guerrière; on signale à ce propos la version du mythe de Ramusio [*Méduse l'Amazone, reine guerrière d'Afrique*] et de Cartari aussi [*Méduse, l'éclat du Savoir. Les Images de Cartari et ses sources grecques*] dans le Chapitre I: *L'exégèse de Méduse*. Cependant, Quinault s'éloigne de cette tradition, en plaçant les nymphes guerrières aux ordres de Pallas et, par conséquent, contre Méduse qui, à son tour, garde son rôle habituel, celui de monstre à vaincre.

<sup>667</sup> *Persée*. Acte II scène IX.

<sup>668</sup> *Persée*. Acte III scène I.

consciente d'avoir été punie parce que sa beauté constituait un scandale, un excès qui, en ayant été changé dans son contraire (*me rendit affreuse autant que j'étais belle*), démontre jusqu'à quel signe il avait été extraordinaire. L'amour de Neptune étant tout simplement une raison d'orgueil pour la Gorgone, le thème de la victime innocente est presque complètement absent dans cette pièce: la rage de Méduse est toujours mêlée avec un sentiment de satisfaction par rapport à ses qualités hors du commun, qui la placent au dessus des autres, même dans le Mal:

MÉDUSE.

Je ne puis trop montrer sa vengeance cruelle ;

***Ma tête est fière encore d'avoir pour ornement***

***Des serpents*** dont le sifflement

Excite une ***frayeur mortelle***.

**Je porte l'épouvante et la mort** en tous lieux ;

Tout se change en rocher à mon **aspect horrible** :

*Les traits que Jupiter lance du haut des cieux*

*N'ont rien de si terrible*

*Qu'un regard de mes yeux.*

Les plus grands dieux du ciel, de la terre et de l'onde,

Du soin de se venger se reposent sur moi :

Si je perds la douceur d'être l'amour du monde,

***J'ai le plaisir nouveau d'en devenir l'effroi.***<sup>669</sup>

Le noeud est donc l'orgueil de Méduse (*Ma tête est **fière** encore d'avoir pour **ornement**/ Des serpents; J'ai le plaisir nouveau d'en [du monde] devenir l'effroi*), dont le regard est plus puissante qu'un foudre de Jupiter: elle est l'arme définitive des dieux, lorsqu'ils veulent punir les mortels; intéressante l'expression *Tout se change en rocher*, qui inclut le monde entier des *animés* (en y comprenant donc plaintes et animaux à côté de l'homme), un concept assez rare à repérer parmi les sources 'modernes' du mythe, car il reste à côté de la tradition principale.

La satisfaction pour ce pouvoir mauvais est exaltée aussi par le coeur de Méduse et de ses soeurs, pour lesquelles la punition de cette dernière a leur donné l'occasion de se venger du monde entier:

MÉDUSE, EURYALE et STÉNONE.

Ô le doux emploi, pour la **rage**,

De causer un **affreux ravage**.

***Heureuse la fureur***

***Qui remplit l'univers d'horreur !***

<sup>669</sup> Quinault, *Persée*. Acte III scène I.

[*Les trois Gorgones entendent un doux concert*]  
Dans ce triste séjour qui peut nous faire entendre  
Le doux bruit qui nous vient surprendre ?  
Jamais ici Mortel avec impunité  
Ne porta sa **vue indiscrete**.<sup>670</sup>

Tout se joue sur la 'douceur' de la vengeance (*doux emploi; Le doux bruit*), prévue et attendue, dont la fureur est dite, avec un antithèse, 'heureuse'. Déjà les Gorgones s'apprêtent à se venger sur le mortel imprudent qui ose s'aventurer dans leurs antre (*Jamais ici Mortel avec impunité/ Ne porta sa **vue indiscrete***; ici on remarque la cause de la punition, qui est la volonté de voir ce qui est interdit).

La raison du bruit est la présence de Mercure, qui est là pour tromper les Gorgones en leur offrant le sommeil profond pour les soulager de la rage violente qui les possède. Remarquable le dialogue entre le dieu et Méduse, dont le noeud est la beauté perdue de ce dernière et l'injuste cruauté de Minerve envers elle:

MERCURE.

Il est vrai qu'un **fatal courroux**  
A trop éclaté contre vous ;  
Vous n'avez eu que trop de charmes.  
Sans Pallas, sans ses rigueurs,  
Vous n'auriez troublé les coeurs  
Que par de douces alarmes.

MÉDUSE.

Que sert-il de m'entretenir  
D'un bien trop tôt passé, qui ne peut revenir ?  
Je n'en ressens que trop la perte irréparable !  
Ah ! *quand on se trouve effroyable,*  
Que c'est un **cruel souvenir**  
*De songer que l'on fut aimable !*

MERCURE.

Je ne puis, dans votre malheur,  
Vous offrir qu'un sommeil paisible.<sup>671</sup>

Il s'agit d'un *fatal* (et non pas funeste, comme celui de Méduse [**scène I acte I**]) *courroux*: on y peut remarquer la vraie intention de Mercure, là où il utilise un adjectif qui contient le sens de 'fatum', puisque la transformation de Méduse est dans l'ordre des choses, et non pas une

<sup>670</sup> Quinault, *Persée*. Acte III scène I.

<sup>671</sup> *Persée*. Acte III scène II.

vengeance gratuite de Pallas. Encore une fois, c'est la vanité de Méduse le noeud du dialogue, vraie raison de la haine qui lui empêche le repos; la réaction des soeurs est pareille, car elles sont évidemment des redoublements de Méduse elle-même, des échos d'une rage qui, partagée, rende vaines les paroles trompeuses du dieu qui n'arrive pas à les persuader.

- ***Décollation de Méduse et triomphe de Persée***

Mercuré, manqué sa ruse, arrive toutefois à imposer le sommeil aux Gorgones, en permettant ainsi à Persée d'agir:

MERCURE.

Persée, approchez-vous ; Méduse est endormie.

Avancez sans bruit ; **surprenez**

Une si **terrible ennemie**.

***Si vous osez la voir, c'est fait de votre vie.***

PERSÉE.

Je suivrai les conseils que vous m'avez donnés.

MERCURE.

Je vous laisse au milieu d'un **péril redoutable**;

Je ne puis plus rien pour vos jours ;

Cherchez votre dernier secours

Dans un courage inébranlable.

PERSÉE.

Un prix qui me doit charmer

M'est offert par la Victoire :

Quel péril peut m'alarmer ?

***L'amour et la gloire***

S'unissent pour m'animer.

[*Mercuré se retire, Persée, tenant son bouclier devant ses yeux, approche de Méduse ; il lui coupe la tête, et la cacha dans une écharpe pour l'emporter avec lui*]<sup>672</sup>

L'équilibre entre le héros et Méduse est rétabli: Persée redoute la Gorgone même endormie, il est contraint à se servir de la ruse et non pas de la force pour la vaincre, et enfin l'entreprise lui aura été impossible sans l'aide des demi-frères Pallas et Mercuré. Les périphrases pour décrire Méduse en soulignent la dangerosité (*terrible ennemie; péril redoutable*), ainsi que les paroles de Mercuré (*surprenez; Si vous osez la voir, c'est fait de votre vie; Cherchez votre dernier secours/ Dans un courage inébranlable*).

---

<sup>672</sup> Persée. Acte III scène III.



La scène de la décollation, qu'advient en *silence* comme dans le texte d'Ovide, est suivie par le bruit des Gorgones qui accourent se venger de Persée, dont toutefois il entendent seulement la voix, car le casque de Pluton le cache aux leurs yeux:

PERSÉE.

Le monde est délivré d'un **monstre si terrible** ;  
***Le ciel s'est servi de mon bras.***

EURYALE et STÉNONE [*s'éveillant au bruit de la voix de Persée, et courant à l'endroit où elles l'ont entendu parler*]

Tu fais périr Méduse ! Ah ! Traître ! Tu mourras..

Qu'il meure d'un trépas horrible !

[*Les deux Gorgones veulent attaquer Persée ; mais la vertu secrète du casque qu'il porte les empêche de le voir.*]

Mais qui peut le rendre invisible... ?

***[Méduse après sa mort trouble encore l'univers; c'est son sang qui produit tant de monstres divers, Chrysaor, Pégase et plusieurs autres monstres de figure bizarre et terrible, se forment du sang de Méduse. Chrysaor et Pégase volent, quelques-uns des autres monstres s'élèvent aussi dans l'air, quelques autres rampent, les autres courent, et tous cherchent Persée, qui est caché à leurs yeux par la vertu du casque.]***<sup>673</sup>

Remarquable le dernier à *parts* où, parmi les monstres engendrés par la sang de Méduse, réapparaît aussi le géant Chrysaor, presque oublié par la plupart des sources. Plus encore, Pégase a perdu son statut de 'divinité' en devenant un monstre parmi les monstres, mieux, il est égalisé à son frère: «*Chrysaor et Pégase volent*»; ici, la caractéristique de voler ne signifie point la possibilité de rejoindre les dieux célestes, mais il s'agit d'un ultérieur élément de répugnance, puisque elle est rappelée dans l'énumération des attitudes 'bestiaux' des fils de Méduse (*Chrysaor et Pégase volent, quelques-uns des autres monstres s'élèvent aussi dans l'air, quelques autres rampent, les autres courent*).

Puisque la Gorgone est seulement un monstre qu'il faut tuer, elle ne peut qu'engendrer des créatures démoniaques; l'exception qui est Pégase se neutralise parmi la multiplication horrifique des fils-monstres, qui va renforcer les éléments chthoniens sur la scène.

Méduse reste donc porteuse du chaos parmi les mortels, même après sa mort. Persée, quant à lui, ne montre point d'effroi à la naissance d'une génération de monstres qui le cherchent partout, ni – et c'est assez bizarre – à la réaction des Gorgones, lorsque la terreur qui

---

<sup>673</sup> *Persée*. Acte III scène IV.

envahisse le héros poursuivi par les soeurs de Méduse en proie à la fureur, est célèbre depuis Hésiode.<sup>674</sup> D'ailleurs, Persée se dit 'bras' du Ciel, ce qui exclut la possibilité de défaite; ainsi, c'est Mercure qui intervient pour rétablir l'ordre après le chaos de la mort de Méduse, qui a compromis l'existence même des Gorgones:

MERCURE.

Persée allez, volez où l'amour vous appelle...

**Gorgones, désormais vous serez sans pouvoir :**

Ce lieu n'est pas pour vous un séjour assez noir,  
Venez dans la nuit éternelle.

[*Persée vole, et emporte la tête de Méduse. Les monstres qui s'efforcent de la suivre tombent avec Euryale et Sténone dans les enfers, où Mercure les contraint de descendre.*]<sup>675</sup>

Persée s'éloigne avec la tête de Méduse, pendant que Mercure destine aux Enfers les Gorgones et la génération monstrueuse de leur soeur. Ainsi, Quinault obtient la fusion du mythe ancien et de sa tradition exégétique, en faisant des figures liées à Méduse des créatures du Mal, et de Persée le héros 'dieu et homme'.

Mais c'est la conclusion de la pièce spécialement qui souligne le côté divin du héros, lorsque ce dernier se montre particulièrement conscient que ses actions sont prévues par le vouloir de Jupiter; remarquable à ce propos la dernière épiphanie de la Gorgone, où Persée l'utilise pour pétrifier Phinée et copains:

CÉPHÉE, CASSIOPE et ANDROMÈDE.

Défendez-nous, ô **justes dieux** !

PERSÉE, à ceux de son parti.

**Ne craignez rien**; fermez les yeux,

Je vais **punir leur injustice**.

[*Persée pétrifie Phinée et sa suite, en leur montrant la tête de Méduse.*]

Voyez **leur funeste supplice**.

CÉPHÉE, CASSIOPE et ANDROMÈDE.

Quel **prodige** ! Quel changement !

PERSÉE.

<sup>674</sup> **Hésiode, Bouclier, 225 et suivants** : *Tout son dos était couvert par la tête de la cruelle Gorgone : autour de cette tête voltigeait, ô merveille ! un sac d'argent d'où tombaient des franges d'or au loin étincelantes. Sur le front du héros s'agitait le formidable casque de Pluton, enveloppé des épaisses ténèbres de la nuit. Le fils de Danaé lui-même s'allongeait, semblable à un homme qui se hâte de fuir en frissonnant de terreur ; sur ses pas s'élançaient les monstres insaisissables et funestes à nommer; les Gorgones, impatientes de l'atteindre.* [Traduit par M. Bignan]

<sup>675</sup> *Persée*. Acte III scène V.

La tête de Méduse a fait **leur châtement**...<sup>676</sup>

Il s'agit donc de la loi divine (les *justes dieux*, que la famille royale invoque à la parution de Phinée et sa suite, prennent part à l'action par le moyen de Persée) envers le chaos des mauvais rebelles, qui méritent la punition extrême de la pétrification (le choix lexical est fortement connoté du point de vue morale: *punir leur injustice; leur funeste supplice; leur châtement*).

Ici Méduse, soit vivante que après sa mort, reste surtout l'objet qui caractérise Persée en tant que héros; l'approfondissement moral et psychologique, de la même façon que la complexité symbolique, est désormais abandonnée, en faveur d'une simplification extrême des personnages. Sans doute, en s'agissant d'un texte créé pour la musique, une certaine synthèse devait être nécessaire; toutefois le héros est tellement au coeur de la pièce que les autres personnages du mythe finissent pour s'évanouir, même celui qui représente le principal noeud dramatique, et l'antagoniste pour définition de Persée.

## **Conclusions**

Méduse, sortie enfin de son silence, mais seulement pour un bref instant, à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle paraît se retirer en bon ordre derrière son masque, sans rien révéler des secrets cachés derrière son visage.

L'éclat des scènes théâtrales et des spectaculaires exhibitions d'une figure ainsi controversée anéantit le tabou en le faisant retourner au début, comme la figure du ouroboros. Elle devient de fois en fois plus *visible* et, en même temps, plus coupable et méchante que jamais; elle est parfois une créature vivante, qui souffre et s'enrage, ses traits en revêtant les visages des pires pécheresses comme – bien que très rarement – des femmes les plus fascinantes. Cependant, son mystère demeure intègre: on voit tellement bien le *gorgoneion*, qu'on ne s'intéresse même plus de ce qu'il cache.

Ainsi, en tant que Dalida, Méduse est la fille maudite du père, décrite par les paroles violentes de Luigi Groto comme celle destinée au pire des destins à cause de sa conduite coupable. En même temps, le *gorgoneion* est aussi le masque du mauvais conseiller, serpent au visage

---

<sup>676</sup> *Persée*. Acte V scène VII.

honnête, figure de fraude traître et méchante.

Quelques années plus tard, Shakespeare fait surgir ses Méduses oniriques des profondeurs de l'âme humaine ; le visage du roi Duncan assassiné incarne, sous forme de *gorgoneion*, le plus scandaleux des crimes, dont l'effet pétrifiant ouvre la série des hallucinations liées aux remords et aux peurs de Macbeth et de sa femme. Mais aussi les trois sorcières – créatures mystérieuses d'un monde liminaire – évoquent les traits du masque de Gôrgo avec leurs visages de femmes barbues. Dans *Macbeth* Méduse retourne à sa frayeur primitive, violente, de pur symbole d'altérité bouleversante, en traînant toute une atmosphère sinistre, riche de profondeurs chthoniennes et de folie aveuglante.

Toutefois, Shakespeare n'oublie pas le côté séduisant de Méduse : elle est aussi la désirable Cléopâtre, médusant et médusée, image de la vérité qu'on voudrait atteindre et victime en même temps du côté pétrifiant de Antoine, Mars et Gôrgo en même temps.

Pour Lope de Vega elle est une sorte de sorcière Circé, monstre séduisante et tentateur dont le but est celui de perdre Persée, dieu et homme. C'est là que les traits du mythe ancien se mêlent de façon évidente avec la symbolique chrétienne, afin de mettre en scène une sorte de bataille entre le Bien et le Mal, où Méduse est conscient de son rôle et désireuse de porter la mort sans espoir, réservée à l'homme qui a été transformé en bête.

Milton, quant à lui, imagine une Méduse à deux faces, une Pallas aux rigueurs de Gôrgo (la vierge Lady) et son côté dionysiaque (le magicien Comus), une Méduse barbue et sorcière qui trouble l'âme la plus avertie. L'une et l'autre en même temps, la Lady est dominée par sa raison – la vierge Pallas au regard médusant – et pourtant elle reste victime des désirs prohibés qui lui sont suggérés par ses passions, figurées par le magicien Comus. Vaincre les passions est tout moins que facile et la vigilance des frères de la Lady n'est pas suffisante, puisque seulement l'aide d'une divinité protectrice peut rendre la fille à soi même, c'est à dire à sa raison.

Décidément sur la ligne de Lope, mais en s'éloignant de lui pour rejoindre un niveau de allégorie plus ouvertement chrétienne, Corneille dédie à Andromède le nœud dramatique de l'œuvre qui porte son nom. Pour la sauver du véritable monstre qui la désire – Phinée, le

traître impie, mais aussi figure du Diable – Persée s’adresse à son arme définitive, le *gorgoneion*. Le héros, fils de Dieu, a vaincu la Mort (Méduse) et s’en sert pour condamner à la défaite son pire ennemi. Ici, en tant que pur instrument de la volonté divine, Méduse est la main armée du héros, et pour cela, porteuse de justice malgré soi.

Jamais toutefois l’innocence de Méduse avait été mise en scène, comme il arrive dans la comédie de Calderón, *Las fortunas de Andromeda y Perseo*. Personnage *actif* et tragiquement conscient de sa douleur, Méduse est celle qui est mauvaise et rebelle, mais est aussi celle qui a subi la colère des dieux sans être coupable. Le scandale d’une telle position se réfléchit aussi sur la conduite du héros, qui paraît gratuitement cruelle, bien que obéissante à la toute-puissance des dieux, ici très peu charitables. Enfin, réduite à un minable fétiche, la tête de la Gorgone est abandonnée aux blagues de Persée et de son servent, en étant devenue tout simplement une ‘tête de martyr’.

Tout cela se renverse quelques années après avec l’auto *Andromeda y Perseo*, où le mythe ancien est réduit à un schéma vide, qu’il faut remplir avec les allégories ouvertes d’un récit à la saveur biblique, où Méduse est la Mort damnée et en même temps l’alliée du Diable, dont elle est aussi un double. Et c’est le Diable lui-même qui s’adresse à la Gorgone pour perdre Andromède, la Nature humaine ; sorcière, furieuse envers Dieu pour lui avoir réservé un si mauvais destin, et jalouse en même temps de la condition de privilège qu’il avait destiné à Andromède, elle se montre bien heureuse de tromper cette dernière, afin de détruire le parfait dessin divin. Ainsi, dans le rôle du Serpent tentateur, c’est Méduse qui doit convaincre Andromède – Ève à manger de la pomme prohibée. Pour cette raison, lorsque le héros va la défier pour sauver Andromède de la damnation, sa conduite ne peut qu’être parfaitement juste et lorsqu’il se montre cruel avec la Mort, sa victoire est sans tache.

La fin du siècle achève l’éclat de Méduse avec la tragédie en musique de Lully et Quinault, le *Persée*. Ici la Gorgone est un personnage très schématique, forte de la présence des ses sœurs et orgueilleuse de sa beauté perdue comme de son pouvoir pétrifiant ; elle représente l’Ennemi arrogant qui s’oppose à la justice du roi de France – Persée – qui ne connaît presque pas des doutes ni des obstacles. Elle est là pour souligner la demi divinité du monarque et, avec elle, que la volonté du roi et celle de Dieu coïncident.

Méduse garde donc son identité ancienne surtout en ce qui concerne ses traits extérieurs mais, en tant que résultat d'une réinterprétation profonde de sa symbolique originelle, elle change parfois décidément de sens.

Le contexte des épiphanies de la Gorgone est le plus souvent le mythe de Persée, dans sa version ovidienne, qui reste fondamentale même tout au long du XVII<sup>e</sup> siècle, en tant que source principale du récit. Et c'est spécialement dans le cadre de l'épisode des *Métamorphoses*, que l'interprétation allégorique modifie le plus le sens de Méduse, à un niveau jamais rejoint jusque là :

(a) Antécédent

<b>SENS DE MÉDUSE</b>	<b>DRAMATURGE (XVI<sup>e</sup> SIÈCLE)</b>
Femme immorale et coupable	Luigi Groto
Image de la Fraude	Luigi Groto

(b) XVII<sup>e</sup> Siècle

<b>SENS DE MÉDUSE</b>	<b>DRAMATURGES (XVII<sup>e</sup> SIÈCLE)</b>
Femme aveuglante mais désirable	Shakespeare
Demi homme - demi femme (sources de passions ambigües)	Shakespeare, Milton
Monstre furieux	Lope de Vega, Corneille, Calderón de la Barca
Basilic	Corneille, Calderón de la Barca
Sorcière et/ou Magicien	Lope de Vega, Milton, Calderón de la Barca
Rebelle orgueilleuse (parfois liée à la lignée des Géants)	Lope de Vega, Calderón de la Barca, Quinault
Figure de la Faute	Calderón de la Barca
Figure de la Mort	Lope de Vega, Corneille, Calderón de la Barca
Serpent tentateur/Diable	[Andreini*], Calderón de la Barca

C'est remarquable la forte connotation morale qui va s'affirmer et s'approfondir presque

\*La description du Diable sous forme de Serpent est très proche de celle de Méduse dans l'*auto* de Calderón.

partout, même là où l'intelligence du mythe est profonde, comme dans le cas de Shakespeare. Si, en effet, il ne déforme pas le sens du récit mythique jusqu'au niveau des autres dramaturges, pourtant sa Gorgone est elle aussi une vision 'morale', notamment là où elle signifie l'image du bouleversement de la conscience, provoqué par un dévastant sens de faute.

On a vu comment ce processus était déjà prévisible, en étant donné qu'il avait commencé bien avant la Renaissance, et qu'il venait d'être élaboré en certains textes poétiques, mais l'accélération qu'il connaît sur la scène est parfois étonnante.

Le texte théâtral garde un choix de éléments présents en poésie aussi – notamment ceux qui soulignent l'ambiguïté des sensations suscitées par Méduse et certaines figures littéraires/symbolique comme le basilic – sans toutefois qu'ils soient vraiment pleins de sens; il s'agit le plus souvent d'une répétition topique de répertoire, qui devait être bien reconnaissable aux spectateurs, utile tout simplement à décrire le personnage. Le nœud de l'action dramatique est la victoire des forces du Bien sur le Mal, de la Justice sur la Fraude, de la Loi sur le Chaos et enfin de Dieu sur le Diable. Presque partout Méduse est "ce qui est Mal" – de la fausseté à la luxure, de la tromperie au vice, de la mort à la damnation – et c'est pour cela que ses pires caractéristiques sont au cœur du récit.

Par contre, Méduse en tant que *bouclier de Pallas*, extrême défense de la connaissance de l'œil indiscret du profane, résulte presque oubliée; sauf que dans le cas de Shakespeare, rien ne s'explique, rien ne peut être atteint.

Méduse ne pétrifie même plus ou, au moins, le processus est réversible, car son pouvoir va être nié par la main de Dieu, seule vérité, unique Soleil.

## ***Chronologie des oeuvres***

**LUIGI GROTO**, *Dalida*, 1572

**WILLIAM SHAKESPEARE**

- *Macbeth*, 1605-07
- *Antony and Cleopatra*, 1606-07

**GIAMBATTISTA ANDREINI**, *L'Adamo*, 1613

**FÉLIX LOPE DE VEGA Y CARPIO**, *El Perseo*, post 1621

**JOHN MILTON**, *Comus, A Masque Presented At Ludlow Castle*, 1634

**PIERRE CORNEILLE**, *Andromède*, 1650

**PEDRO CALDERÓN DE LA BARCA**

- *Las Fortunas de Andromeda y Perseo*, 1653
- *Andromeda y Perseo*, 1680

**PHILIPPE QUINAULT**, *Persée*, 1682



## CONCLUSIONS

Au début, nos point de départ a été la question : Qu'est-ce que Méduse ?



Antéfixe étrusque en terre cuite à la tête de Gorgone.

Les premiers témoignages nous suggèrent que Méduse, d'abord, avait été un masque.<sup>677</sup>

Un masque qui était autant plus terrible parce qu'il était toute chose et son contraire. Le nœud le plus ancien de l'histoire de Méduse dit qu'elle avait été mère, mais seulement *après* et *grâce* à sa mort, de deux fils de Neptune, Chrysaor le géant, et Pégase le cheval ailé, et qu'elle avait été à son tour fille de deux monstres marins, Phorcys et Céto, et sœur des Gorgones, créatures mystérieuses et immortelles, dont la rencontre était fatale à quiconque mortel et redoutée même par les dieux.

La haine d'Athéna en provoque la mort par la main de son demi-frère, Persée. Dès lors, la déesse porte la tête de Gôrgo sur son égide.

Le mythe ici rappelé connaît plusieurs élaborations qui l'enrichissent de nombreuses variantes; à leur tour, ces variantes produisent des mythes secondaires qui visent à expliquer une série de phénomènes 'naturels', tels la naissance des générations des serpents en Libye, l'origine des coraux, du mont Atlas et de la source des Muses.

Des nouveaux détails s'ajoutent au récit de Méduse, et toutefois ce dernier n'arrive jamais à se développer de façon indépendante ; il devient le corollaire nécessaire du mythe de Persée, puisque le statut du héros est lié surtout à l'entreprise de la décollation de la Gorgone. Minerve reste toutefois la première antagoniste, en décrétant non seulement la mort de Méduse mais aussi sa transformation en monstre; en même temps, Neptune paraît être non pas son amant mais plutôt son violeur, ce qui souligne la cruauté gratuite qui caractérise la conduite des dieux.

Les *Métamorphoses* d'Ovide offrent la version la plus détaillée du mythe, qui révèle ainsi ses plus grandes contradictions: d'abord Persée, trop rétif à narrer sa plus célèbre entreprise, même si on considère la douleur qu'il a enduré à causes des *péripéties*; après, la haine de Minerve, qu'elle déverse seulement sur Méduse, bien que celle-ci avait été à son tour

---

<sup>677</sup> Voir la figure à côté.

victime du dieu de la mer. Encore, la maternité monstrueuse – mais qui compense la constriction à provoquer la mort – qui sort Pégase, image libératoire, génératrice de la source d'Hélicon. Et enfin, encore une fois, Minerve, origine et conclusion des histoires de Persée et de Méduse, qui a voulu la mort de son ennemie mais qui porte toujours sa tête (morte vivante) sur la poitrine de son égide.

Pendant le Moyen Âge, les moralisations de l'œuvre ovidienne assurent la survivance et la circulation de nombreux mythes anciens, bien que fortement déformés par l'intention de renseignement moral qui n'est la composante fondamentale; le mythe de Méduse ne fait pas exception mais il demeure de façon assez marginale dans le contexte du mythe cadre de Persée. En même temps, la littérature registre des figures qui évoquent plus ou moins directement les traits d'une femme médusant, à l'attitude dédaigneuse et glaçante.

Dante, Pétrarque et Boccace rappellent de façon différente certaines caractéristiques de Méduse: Dante l'évoque directement comme une créature diabolique, une Gorgone aux Enfers, et indirectement aussi, dans la figure de la *donna petra*; Pétrarque imagine une femme impassible, froide comme la glace et inaccessible comme une déesse; Boccace se fait interprète des sens du mythe de Méduse, mais il cherche surtout une explication rationaliste qui vise à en justifier les éléments les plus 'surnaturels'.

Ces suggestions deviennent partie intégrante de l'imaginaire méduséen pendant les siècles suivants, jusqu'à paraître même dans les spéculations des exégètes de la Renaissance.

Le mythe ancien, quant à lui, complètement transformé par l'interprétation morale et allégorique des siècles passés, n'est presque pas interrogé dans sa forme originale; les exégètes en rappellent souvent des versions précédemment moralisées, et citent des auteurs de l'antiquité tardive à côté de ceux de l'antiquité classique, sans trop distinguer parmi les *auctoritates*.

En sort une image de Méduse beaucoup plus 'rationnelle' et moralisante que mystérieuse, qui en amplifie le côté monstrueux mais en le déplaçant souvent du visage à l'esprit, ainsi que ses victimes qui, de la pétrification de la mort parviennent à la pétrification de l'âme. La version ovidienne, selon laquelle Méduse avait été belle avant la punition de Minerve, maintenant fonctionne très bien, puisque la fausse beauté des apparences (l'aspect séduisant) est le piège diabolique que la femme-monstre et sorcière utilise pour séduire et

damner ses victimes.

Toutefois, à côté de la condamne morale, persiste aussi l'élément mystique de la promesse de la *découverte*, hasardeuse autant que séduisante, d'un savoir profond et autrement inaccessible ; le visage de la femme Méduse doit décourager ceux qui se laissent effrayer par ses traits terrifiants afin que seulement les 'dignes' rejoignent la vérité de Pallas. C'est ainsi que certains poètes et dramaturges, en soulignant la folie de leur recherche de la femme impossible, en exaltent pour antiphrase la nature extraordinaire.

Vers la moitié du XVI<sup>e</sup> siècle donc, le milieu lyonnais propose une image du féminin qui doit beaucoup à la poésie de Pétrarque, et toutefois arrive à la changer profondément ; l'équilibre *apollinien* de la mesure du poète italien est bouleversé par l'expression des *extrêmes*, notamment pour ce qui concerne les traits de la femme bien-aimée. De la figure éthérée de Laure, on arrive parfois à des épiphany d'une femme Méduse, glaçante et cruelle jusqu'à la 'monstruosité' ; toutefois cette cruauté absolue peut aussi représenter son attractive la plus grande, et pousser le poète à lui déclarer un amour à la limite de l'idolâtrie.

Un ultérieur aspect de la femme médusant est donc le *pouvoir* qu'elle exerce sur les hommes : les poètes peuvent ressentir de l'attraction irrésistible d'une idole ou admirer respectueusement les gestes d'une héroïne – chevalière, inaccessible dans son armure (métaphorique ou effective) qui empêche quiconque contact. D'ailleurs, une reine de l'importance de Elisabeth I suggère le binôme d'une femme - homme, puisqu'elle arrive à concentrer en soi le pouvoir royale (principe masculin); en outre, en n'ayant pas été mère, sa figure de 'vierge guerrière' rappelle l'iconographie de Minerve.

Ainsi, certaines femmes littéraires, qui évoquent des traits de la figure de la reine d'Angleterre, peuvent être parfois Méduse (séduisante/effrayante et femme/homme en même temps) parfois son opposée antagoniste, Minerve, la toute-puissante fille de Jupiter.

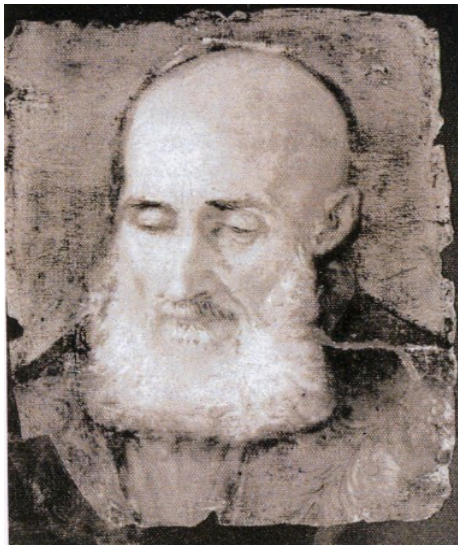
Toutefois, la variante d'une Méduse 'victime' des dieux survit, mais de façon marginale, là où il prévaut son aspect mauvais, qui s'intensifie de façon progressive pendant le XVII<sup>e</sup> siècle ; notamment le théâtre abandonne presque complètement le côté séduisant de la Gorgone pour privilégier ce dernier aspect, qui contribue à transformer en entité diabolique une figure à la forte composante chthonienne originale.

Toutefois, l'instinct de cacher les traits de la Gorgone – et, avec eux, les mystères qu'ils gardent – qui avait prévalu parmi les anciennes, se renverse maintenant dans l'excès

d'exhibition soit de la tête de Méduse (notamment par les artistes, qui la montrent même dans le détail) soit de son histoire. Le théâtre met en scène la Gorgone en action, avec ses pensées, ses rancunes, ses désirs. Le personnage sans mots s'exprime mais, surtout, exprime sa potentialité dernière : elle est la Mort en scène. Et, puisque la Mort est la conséquence primaire du péché originel, Méduse acquiert son sens (celui définitif) dans le dessin pervers de Satan ; l'intervention de Persée - Jésus-Christ démasque la Mort et détruit ainsi son pouvoir. Du maximum de l'exhibition, qui restreint le tabou, la figure de Méduse perd son charme ; l'œuvre en musique peut donc aisément mettre en scène l'ancre des Gorgones comme quiconque autre espace mauvais, sans pour cela introduire des éléments d'inquiétude dans le contexte de la représentation.

### ***L'énigme de Méduse***

*Que représenter un sujet ce serait aussi, autre défi représentatif, représenter la mort?*  
Frédéric Cousinié<sup>678</sup>



Francisco Ribalta, *Portrait mortuaire de Juan de Ribera*, 1611.

*La mort, même au XVII<sup>e</sup> siècle qui en multiplie les effigies grimaçantes, est hors de la représentation picturale comme elle est aussi hors de la description littéraire.*<sup>679</sup>

Mais le portrait du saint mort, d'une sérénité inconnue à la vie mortelle, montre l'objective vérité d'un visage qui est devenu soi-même dans la paix de l'éternité. En même temps, ce portrait permet à l'artiste de maîtriser, en tant soit peu, la mort. Bien autre portrait, on pourrait dire, celui de Méduse.

Mais, en étant elle la Mort personnifiée, la fonction d'une telle représentation est celle de montrer, avant tout, ce que c'est la plus irreprésentable des choses.

Le visage sans regard du mort, avec sa cristallisation perpétuelle et le conséquent absolu des traits, imprime dans l'observateur la sensation de voir un masque, ensemble idéal d'un homme devenu objet. Ainsi le portrait de Méduse, masque de mort, est une vérité

<sup>678</sup> Frédéric Cousinié, *Beautés fuyantes et passagères*, Paris : Monfort, 2005, p. 199.

<sup>679</sup> Ibidem, p. 199. Le portrait de Francisco Ribalta est lui aussi une citation de Cousinié (cit.), voir annexe iconographique de l'œuvre.

augmentée et en même temps, elle reste inaccessible, comme le plus haut des mystères. L'obsession représentative qui multiplie sans cesse visages *gorgonéens* dans l'art figuratif comme dans la littérature témoigne une fois de plus le désir d'aller au-delà des facultés humaines, à la recherche finalement de l'autre et du vrai moi.

Mais, est-ce qu'on peut dire que, même en voyant la mort en face, même en supposant de survivre à une telle expérience, qu'on la connaît mieux, une fois qu'on l'a vue ?

### ***Depuis Ovide, en suivant Ovide, malgré Ovide***

La figure de Méduse est le résultat d'un syncrétisme complexe, un mélange parfois assez embrouillé de sources archaïques (visuelles et littéraires), classiques, médiévales et modernes. Puisque elle est ainsi tellement liée à la vision, les contaminations adviennent entre texte et texte, mais aussi entre texte et arts visuels, et vice-versa. Toutefois, ses caractéristiques topiques gardent une certaine stabilité, qui permet de trouver assez aisément les traces de la Gorgone dans un texte, même s'il ne concerne pas d'elle de façon évidente ou s'il n'est pas d'argument mythologique.

La persistance d'une source en particulier – ce qui advient avec les *Métamorphoses* – peut avoir son importance pour la conservation des éléments 'fixes' d'une certaine figure mais, lorsqu'il s'agit d'un mythe de l'aphasie, presque dépourvu de narration, comme celui de Méduse, elle devient fondamentale.

C'est à travers les interprétations en clé symbolique, les réécritures, les commentaires des exégètes que les *Métamorphoses* impriment profondément leurs images des dieux dans la connaissance collective, et c'est la version ovidienne du mythe de Persée qu'on utilise comme un répertoire standard pour la 'mise en scène' de Méduse.

Même parmi les poètes – qui connaissent bien et utilisent les sources anciennes mais aussi les interprétations des exégètes – pour lesquels Méduse est souvent le symbole d'une idéalité plus grande, et pour cela moins liée à une structure narrative quand plutôt à un ensemble de éléments fragmentaires riches de sens et de suggestions, la version ovidienne est celle la plus répandue, en étant la base d'où se départent la plupart des variantes, avec des éléments

nouveaux ou dérivés d'autres sources.



1. *Gorgone*, VI siècle av. J.-C.  
*Athenaeion*, Syracuse.

L'iconographie elle aussi s'atteste sur la reproduction d'un visage aux traits essentiellement humains et à la chevelure serpentine, selon l'idée que Méduse – comme la décrit Ovide – avait été belle avant la transformation en monstre ; au contraire, la langue exorbitée entre des longues dents pointues, les yeux énormes aux prunelles fixes et la barbe, caractéristiques typiques des *gorgoneion* archaïques, ont été complètement abandonnées par les arts visuels.<sup>680</sup>

Si on veut choquer le spectateur, on le fait à travers une réalisation extrêmement *réaliste*, où la



2. Peter Paul Rubens, *Tête de Méduse*, 1618, Kunsthistorisches Museum, Wien.

tête décollée est le sujet unique de l'œuvre, et se montre bien vivante nonobstant le sang qui coule et le viscère exhibé.<sup>681</sup>

On a dit d'ailleurs que l'exhibition du *gorgoneion* n'a jamais rejoint des telles niveaux de précision et d'horreur, après l'âge archaïque.

Mais le théâtre ose parfois "au delà" du *gorgoneion*, en proposant le mythe ovidien de Persée avec un nouveau personnage en action, Méduse. De

créature du silence, la Gorgone acquiert une pensée autonome, des sentiments – de vengeance, le plus souvent de douleur et de rage – et, notamment, une *volonté*.

Le nœud est tout là. Pour Ovide, et pour les autres sources anciennes aussi, l'existence de

<sup>680</sup> L'image en terre cuite (fig. 1) montre l'ancien aspect de la Gorgone; notamment, le détail du visage demi-noir et demi-blanc suggère la coprésence du caractère masculin et du caractère féminin.

<sup>681</sup> La tête de Méduse d'école flamande (fig. 2) est un exemple très célèbre de ce goût représentatif.

Méduse se doit à la vengeance de Pallas, offensée par le manque de respect de la sacralité de son temple. Qu'elle ait été belle et – peut être – innocente, c'est une variante d'Ovide, comme le mystère d'une tête morte/vivante appliquée à l'égide de Minerve. Mais, sans doute, il n'y a aucun ultérieur approfondissement psychologique du personnage.

Le premier signe d'une vision différente c'est l'insistance sur la *rage* : si l'expression bouleversée du *gorgoneion* était comparée depuis toujours à celle du guerrier en bataille, possédé par la fureur (ou à Minerve elle-même, lorsqu'elle est en train de combattre), la Renaissance introduit la possibilité qu'il s'agisse d'une rage plutôt de *rancune* que d'impétuosité. Ainsi, le rôle de sorcière, ou d'idole *cruelle*, présuppose une personnalité qui agit *consciemment* pour le Mal, parfois satisfaite de la douleur causée.

Bref, si Ovide suppose l'innocence de Méduse, la Renaissance la présuppose, en faisant de Méduse la vengeresse d'elle-même. Puisque la vengeance reste diabolique – qu'elle soit justifiée ou pas – Méduse doit être la pécheresse (luxurieuse, fausse, méchante) ou tout simplement le monstre pour définition.

Mais, si l'homme, entre lumière et obscurité, choisit toujours l'obscurité, Méduse plaît quand même. Parce que Méduse est un *beau monstre* (mauvais, sans doute, mais séduisant). Le poète ne cesse pas de la chercher et de l'aimer, même (et plus encore) s'il souffre; on l'admire, parce qu'elle incarne le *pouvoir* qui soumet les hommes, et parce qu'elle est femme au pouvoir d'homme, guerrier ou roi qu'il soit. Plus encore, on la cherche parce qu'elle est une énigme, et parce que le résoudre promet une nouvelle *vision* de la vérité.

Comment dissuader alors de la recherche de l'énigme prohibée ? En montrant le caché, en dévoilant le tabou, en révélant le *véritable* aspect de Méduse. Et non seulement ses traits, mais aussi ses *pensées*, en respectant la forme d'un mythe qui a été dépourvu en même temps de son sens originel, en devenant le véhicule d'une allégorie complètement *autre*.

C'est ainsi que, à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle, le mythe de la Gorgone survit de façon apparemment inchangée, et toutefois réduit à une coque vide, qu'on peut remplir avec une quantité de sens différents. Ainsi, Méduse, montrée, expliquée, multipliée, n'effraye même plus; son secret, au contraire, reste tel, mais oublié.

Parce que, *si on veut bien cacher une chose, il faut l'exhiber le plus qu'il soit possible.*

## BIBLIOGRAPHIE

### *Bibliographie primaire*

Alain de Lille, *Anticlaudianus*, 1182

Alain de Lille, *Anticlaudianus*, texte critique avec une introduction et des tables publié par R. Bossuat, Paris: Vrin, 1955.

Andrea ALCIATO, *Emblemata*, 1534

Andrea Alciato, *Il libro degli emblemi: secondo le edizioni del 1531 e del 1534*; introduzione, traduzione e commento di Mino Gabriele, Milano: Adelphi, 2009.

*Emblemes d'Alciat: de nouveau translatez en françois, vers pour vers, juxte les latins, ordonnez en lieux communs avec briefves expositions et figures nouvelles appropriées aux derniers emblemes par Barthelemy Aneau*, G. Roville, impr. par M. Bonhomme: Lyon, 1549.

Dante ALIGHIERI, *Rime*, 1308; *Commedia*, 1321.

Dante Alighieri, *Rime*, in Idem, *Opere minori*, vol I. tomo I, a cura di Domenico de Robertis e Gianfranco Contini, Milano-Napoli: Ricciardi, 1984.

Dante Alighieri, *Commedia*, con il commento di Anna Maria Chiavacci Leonardi, Milano : Mondadori, i Meridiani, 2006, 3 voll.

Dante Alighieri, *La Divine Comédie*, traduction par Lucienne Portier, Paris: Éditions du Cerf, 1987.

Giambattista ANDREINI, *L'Adamo*, 1613

Giambattista Andreini, *L'Adamo*, Lanciano: Carabba, 1913.

Ludovico ARIOSTO, *Orlando furioso*, 1532

Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*, a cura di Cesare Segre, Milano: Mondadori, 1990, 2 voll.

Francis BACON, *De Sapientia Veterum*, 1609

Francesco Bacone, *Sapienza degli antichi*, traduzione di Michele Marchetto, Milano: Bompiani, 2000.

Francis Bacon, *La sagesse des Anciens*, en *Œuvres philosophiques, morales et politiques de François Bacon*, avec une notice biographique par J.-A.-C. Buchon, imprimé par C. Delagrave, Paris : 1880.



Giovanni BOCCACCIO,  
*De mulieribus claris*, 1361-62  
*Genealogie deorum gentilium libri*, 1365

*Geneologia degli Dei. I quindecim libri di M. Giovanni Boccaccio sopra la origine et discendenza di tutti gli Dei de' gentili, con la spositione et sensi allegorici delle favole, et con la dichiarazione dell'histoire appartenenti a detta materia.* A cura di Giuseppe Betussi da Bassano, Comino da Trino, Venezia, 1547.

Giovanni Boccaccio, *De mulieribus claris*, a cura di Vittorio Zaccaria, Milano: Mondadori, 1970.

Giovanni Boccaccio, *Genealogie deorum gentilium libri*, a cura di Vincenzo Romano, Bari: Laterza, 1951.

Severino BOEZIO, *De consolatione philosophiae*, 524

Severino Boezio, *La consolazione della filosofia*, a cura di Claudio Moreschini, Torino: UTET, 2006.

Cosimo BARTOLI, *Ragionamenti accademici*, 1567

Cosimo Bartoli, *Ragionamenti accademici di Cosimo Bartoli gentil'huomo et accademico fiorentino, sopra alcuni luoghi difficili di Dante. Con alcune inventioni et significati et la tavola di piu cose notabili.* In Venetia: appresso Francesco de Franceschi Senese (1567).

Giovanni Pietro BELLORI, *Le vite de' pittori, scultori et architetti moderni*, 1672

Giovan Pietro Bellori, *Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni*, introduzione di Giovanni Previtali, Torino: Einaudi, 1976.

Giordano BRUNO,  
*Lo spaccio della bestia trionfante*, 1584  
*Cabala del cavallo pegaseo; Degli eroici furori*, 1585  
*Oratio consolatoria*, 1589

Giordano Bruno, *Spaccio della bestia trionfante*, a cura di Antimo Negri, Milano: Marzorati, 1970.

Giordano Bruno, *Cabala del cavallo pegaseo*, in Giordano Bruno, *Opere italiane*, vol. II, a cura di Nuccio Ordine, Torino: UTET, 2002.

Giordano Bruno, *Degli eroici furori*, in *Dialoghi filosofici italiani*, a cura di M. Ciliberto, Milano: Mondadori, 2000.

Giordano Bruno, *Oratio consolatoria*, Milano-Napoli : Ricciardi, 1956.

Pedro CALDERÓN DE LA BARCA,  
*Las Fortunas de Andromeda y Perseo*, 1653

*Andromeda y Perseo*, 1680

Pedro Calderón de la Barca, *Fortunas de Andrómeda y Perseo*, en *Obras Completas, Dramas*, tomo II, prólogo y notas de A. Valbuena Briones, Madrid : Aguilar, 1969.

Pedro Calderón de la Barca, *Andrómada y Perseo*, ed. crítica, con introd. y notas, del texto original y de su adaptación al corral de comedias de José María Ruano de la Haza, Pamplona : Universidad de Navarra ; Kassel : Ed. Reichenberger, 1995.

Tommaso CAMPAILLA, *L'Adamo, ovvero il mondo creato*, 1723

Tommaso Campailla, *L'Adamo*, a cura di Giovanni Rossino. Ed. anast. Verona: Grafiche Fiorini, 1998.

Vincenzo CARTARI, *Le Imagini de gli dei de li antichi*, 1556

Vincenzo Cartari, *Le imagini de i dei de gli antichi*, a cura di Ginetta Auzzas, Vicenza : N. Pozza, 1996.

Miguel de CERVANTES, *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, 1605

Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, edición de Francisco Rico, Barcelona: Instituto Cervantes, Crítica, 1998.

Francesco CIECO DA FERRARA, *Mambriano*, 1494

Francesco Cieco da Ferrara, *Libro d'arme e d'amore nomato Mambriano*, introduzione e note di Giuseppe Rua, Torino: UTET, 1926.

Francesco COLONNA, *Hypnerotomachia Poliphili*, 1499

Francesco Colonna, *Hypnerotomachia Poliphili*, edizione critica e commento a cura di Giovanni Pozzi e Lucia A. Ciapponi. Ristampa anastatica in formato ridotto con correzioni, una premessa e un aggiornamento bibliografico. Padova: Antenore, 1980 (Dall'incunabolo aldino del 1499, seguito da un volume di commento).

Gregorio COMANINI, *Il Figino*, 1591

Gregorio Comanini, *Il Figino. Overo del fine della pittura. Ove, quistionandosi se'l fine della pittura sia l'utile overo il diletto, si tratta dell'uso di quella nel Cristianesimo e si mostra qual sia imitator più perfetto e che più si diletta, il pittore overo il poeta*. In Mantova, per Francesco Osanna stampator ducale, 1591.

In *Trattati d'arte del Cinquecento* a cura di Paola Barocchi, III, Bari: Laterza, 1962, [pp. 237-379].

*Contes amoureux par Madame Jeanne Flore*, 1543

*Les Contes amoureux par Madame Jeanne Flore*, texte établi et annoté par Régine Reynolds-Cornell, publications de l'Université de Saint-Étienne, 2005.

Natale CONTI, *Mythologiae*, 1567

Natalis Comitit, *Mythologiae siue Explicationis fabularum libri decem, in quibus omnia prope naturalis et moralis philosophiae dogmata in veterum fabulis contenta fuisse perspicue demonstratur. Accessit G. Linocerii Musarum Mythologia, & anonymi observationum*. Patavii, apud Petrum Paulum Tozzium. Ex Typ. Laur. Pasquati, 1616.

Natale Conti, *Mythologie, ou Explication des fables, oeuvre d'eminente doctrine, & d'agreable lecture. Cy-devant traduite par J. de Montlyard. Exactement reveüe en cette dernière édition, & augmentée d'un Traitté des Muses ; de plusieurs remarques fort curieuses ; de diverses moralitez touchant les principaux dieux ; et d'un Abbrégé de leurs images*, par J. Baudoin. A Paris, chez Pierre Chevalier, rue S. Jacques à l'Image S. Pierre, près les Mathurins, et Samuel Thiboust, au Palais en la galerie des prisonniers, 1627.

Pierre CORNEILLE, *Andromède*, 1650

Pierre Corneille, *Andromède*, texte établi, présenté et annoté par Christian Delmas, Paris : Didier, 1974.

Gilles CORROZET, *Hecatomgraphie*, 1540

Gilles Corrozet, *Hecatomgraphie*, Paris: Denis Janot, 1540.

Pontus DE TYARD, *Erreurs amoureuses*, 1549

Pontus de Tyard, *Erreurs amoureuses, augmentée d'une tierce partie plus un livre de Vers liriques*, imprimé par J. de Tournes, Lyon, 1555. BNF, département Manuscrits occidentaux, **Rés. Ye-1677**.

Pontus de Tyard, *Erreurs amoureuses*, 1549; texte établi et annoté par Guillaume de Sauza, publications de l'Université de Saint-Étienne, 2009.

Pontus de Tyard, *Les erreurs amoureuses* ; éd. critique par John A. McClelland, Genève : Droz, 1967.

Félix Lope DE VEGA Y CARPIO, *El Perseo*, post 1621

*El Perseo. Tragicomedia famosa de Lope de Vega Carpio en Decimasexta parte de las Comedias de Lope de Vega Carpio*. Texto impreso en Madrid por la viuda de Alonso Martin: a costa de Alonso Perez, 1621, Biblioteca Nacional de España.

Giovanni Andrea DELL'ANGUILLARA, *Metamorfosi*, 1563

*Metamorfosi di Ovidio*, ridotte da Gio Andrea dell'Anguillara in ottava rima, con le annotationi di M. Gioseppe Horologgi, et gli argomenti et postille di M. Francesco Turchi, Venezia: Bernardo Giunti, 1584.

Giovanni DEL VIRGILIO, *Expositiones*, 1323

*Giovanni del Virgilio espositore delle Metamorfosi*, introduzione di Fausto Ghisalberti, Firenze: Olschki, 1933. Estr. da: *Giornale dantesco*, XXXIV. N. S., *Annuario dantesco*, IV.

Philippe DESPORTES, *Amours d'Hyppolite*, 1573

Philippe Desportes, *Amours d'Hippolyte*. Édition critique, suivie du commentaire de Malherbe, publiée par Victor E. Graham, Genève : Droz ; Paris : Minard, 1960.

Lodovico DOLCE,

*Le Trasformazioni*, 1555

*Delle diverse sorti delle gemme ; Dialogo dei colori*, 1565

Lodovico Dolce, *Le Trasformazioni di M. Lodovico Dolce, di nuovo ristampate, e da lui ricorrette, et in diversi luoghi ampliate. Con la Tavola delle Favole. Con privilegi*, Venezia, Gabriele Giolito de' Ferrari, 1553, XII, 4 e XXIX, 8. *L'editio princeps* avait été publié elle aussi en 1553.

*Libri tre di M. Lodouico Dolce, ne i quali si tratta delle diverse sorti delle gemme che produce la natura, della qualità, grandezza, bellezza, et virtù loro*. In Venetia: appresso Gio. Battista, Marchio Sessa, et fratelli, 1565.

Lodovico Dolce, *Dialogo dei colori*, a cura di D. Ciampoli, Lanciano: Carabba, 1913.

Joachim DU BELLAY, *Les Regrets*, 1558

Joachim du Bellay, *Les Regrets et autres oeuvres poétiques suivis de Antiquitez de Rome. Plus un Songe ou Vision sur le mesme subject*. Texte établi par J. Jolliffe, introduit et commenté par M. A. Screech, Genève: Droz, 1966.

Giovanni FERRO, *Le ombre apparenti del teatro d'impresa*, 1629

Giovanni Ferro, *Le ombre apparenti del teatro d'impresa*, Venezia: G. Sarzina, 1629.

Conrad GESNER, *Historiae Animalium*, 1551-1558

Conradi Gesneri Tigurini, *Historiae animalium lib.1. De quadrupedibus uiuiparis*, Tiguri: apud Christ. Froschouerum, 1551.

Luigi GROTO, *Dalida*, 1572

*La Dalida. Tragedia nova di Luigi Groto Cieco di Hadria. Con privilegio in Venetia*. MDLXXII.

Giovan Paolo LOMAZZO, *Della forma delle muse*, 1591

G.P. Lomazzo, *Della forma delle Muse*, a cura di Alessandra Ruffino; presentazione di Lucia Tongiorgi Tomasi, Trento: La Finestra, 2002.

Giambattista MARINO,

*La Galeria*, 1619

*L'Adone*, 1623

Giambattista Marino, *La Galeria*, a cura di Marzio Pieri, Padova: Liviana, 1979.

Giambattista Marino, *L'Adone*, a cura di Giovanni Pozzi, Milano: Adelphi, 1988.

John MILTON,  
*Comus, A Masque Presented At Ludlow Castle*, 1634  
*Paradise Lost*, 1658

Milton John, *Lycidas and Comus*, with introduction and notes by W.Bell, M.A., London: MacMillan & Co LTD New York: St Martin's Press, 1958.

*Comus, Masque de Milton, représenté au château de Ludlow*, en 1634, devant John Egerton, comte de Bridgewater, Lord Président du Pays de Galles. Traduction littérale par M. de la Bintinaye, Paris: Crapelet, 1806.

John Milton, *Paradise Lost*, edited by John Broadbent, Cambridge : University Press, 1972.

Friedrich NIETZSCHE, *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*, 1872

Friedrich Nietzsche, *La nascita della tragedia - Considerazioni inattuali, I-III*, in *Opere complete di Friedrich Nietzsche*, vol. III tomo 1, a cura di Giorgio Colli e Mazzino Montinari, traduzione di Mazzino Montinari e Sossio Giametta, Milano: Adelphi, 1972.

OVIDE MORALISÉ, 1316-28

*Ovide moralisé en prose* (texte du quinzième siècle), édition critique avec introduction par C. de Boer, Amsterdam: North-Holland Publishing Company, 1954.

Gabriele PALEOTTI, *Discorso intorno alle immagini sacre e profane*, 1582

Gabriele Paleotti, *Discorso intorno alle immagini sacre e profane (1582)*, a cura di Stefano della Torre, trascrizione di Gianfranco Freguglia, Città del Vaticano: Libreria editrice vaticana; Milano: Cad & Wellness, 2002.

Juan PÉREZ DE MOYA, *Philosophía secreta de la gentilidad*, 1585

Juan Pérez de Moya, *Philosophía secreta de la gentilidad (1585)*, Madrid: Cátedra, 1995.

Francesco PETRARCA,  
*De vita solitaria*, 1356  
*Canzoniere*, 1374

Francesco Petrarca, *Canzoniere*, a cura di Marco Santagata, Milano: Mondadori, 2004.

Francesco Petrarca, *Canzoniere: Rerum vulgarium fragmenta*, a cura di Gianfranco Contini, Alpignano: Tallone, 2004.

Francesco Petrarca, *De vita solitaria*, a cura di Guido Martellotti, traduzione italiana di Antonietta Bufano, Torino: Einaudi, 1977.

Pétrarque, *La vie solitaire. 1346-1366*, traduction par Christophe Carraud, Grenoble: Millon, 1999.

Filippo PICINELLI, *Mondo simbolico*, 1653

*Mondo simbolico formato d'imprese scelte, spiegate, ed illustrate con sentenze, ed eruditioni, sacre, e profane*; in questa impressione da mille, e mille parti ampliato. Studiosi diporti dell'abbate D. Filippo Picinelli. Con indici copiosissimi. In Milano: nella stampa di Francesco Vigone, 1669.

Philippe QUINAULT, *Persée (livret)*, 1682

Philippe Quinault, *Persée*, en *Le théâtre de Mr Quinault*. Tome 5, contenant ses tragédies, comédies et opéras. Dernière édition, augmentée de sa vie par G. Boffrand, d'une dissertation sur ses ouvrages et de l'origine de l'opéra. Paris : P. Ribou, 1715.

Giambattista RAMUSIO, *Navigazioni e viaggi*, 1550

Giovanni Battista Ramusio, *Navigazioni e viaggi*, a cura di Marica Milanese, Torino: Einaudi, 1978-1988.

Louis RICHER, *L'Ovide bouffon*, 1662

L. Richer, *L'Ovide bouffon, ou les Métamorphoses burlesques, texte imprimé*, Paris : Estienne Loyson, 1662.

Cesare RIPA, *Iconologia*, 1593

Cesare Ripa, *Iconologia. Overo descrizione di diverse imagini cavate dall'antichità, e di propria inventione, with an introduction by Erna Mandowsky, Hildesheim- Zürich- New York: G.O.V, 1984. Terza edizione per i tipi di Lepido Facij in Roma, 1603. Edizione ampliata con aggiunta di immagini.*

Cesare Ripa, Jean Baudoin, *Iconologie, ou Explication nouvelle de plusieurs images, emblèmes et autres figures hiéroglyphiques des vertus, des vices, des arts, des sciences et des passions humaines*, 1644.

*Iconologie, ou la Science des emblèmes, devises, etc., qui apprend à les appliquer, dessiner et inventer... augmentée d'un grand nombre de figures avec des moralités, tirées la plupart de César Ripa. Par J.-B. [Jean Baudoin] 1698.*

Pierre de RONSARD, *Les Amours*, 1552-1587

Pierre de Ronsard, *Les Amours*, texte établi, présenté et annoté par Albert-Marie Schmidt, Paris : Gallimard, 1964.

Ronsard & Muret, *Les amours, leurs commentaires: texte de 1553*, édition de Christine de Buzon et Pierre Martin, Paris: Didier, 1999.

George SANDYS, *Ovid's Metamorphosis*, 1632

George Sandys, *Ovid's Metamorphosis*, englished, mythologiz'd, and represented in figures. An essay to the translation of Virgil's *Aeneis*. By G. S. Imprinted at Oxford, by John Lichfield. An. Dom. MDCXXXII. Cum priuilegio ad imprimendum hanc Ouidij translationem.

Maurice SCÈVE, *Délie*, 1544

Maurice Scève, *Délie. Objet de plus haute vertu*, Lyons, Sulpice Sabon for Antoine Constantin, 1544. Oxford University: Bodleian Library.

Maurice Scève, *Delie. Object de plus haulte vertu*, édition critique par Gérard Defaux, Genève: Droz, 2004.

William SHAKESPEARE,  
*Macbeth*, 1605-07  
*Antony and Cleopatra*, 1606-07

William Shakespeare, *Complete Works of William Shakespeare*, edited by W. J. Craig, London : Oxford University Press, 1914.

Edmund SPENSER,  
*Amoretti*, 1595  
*The Faerie Qeene*, 1590-1595

Edmund Spenser, *Amoretti*, traduzione di Lorenza Franco, Milano: La Vita Felice, 2003.

Edmund Spenser, *The Faerie Queene*, in *The Complete Works in Verse and Prose of Edmund Spenser*, Grosart: London, 1882.

Edmund Spenser, *La Reine des fées (The Faerie queene extraits*. Introduction, traduction et notes par Michel Poirier) Paris: Aubier, 1950.

Giorgio VASARI, *Vite dei più eccellenti pittori, scultori e architettori*, 1550- 1568

Giorgio Vasari, *Le Vite dei più eccellenti pittori, scultori e architettori*, vol IV. Vita di Lionardo da Vinci, Pittore e Scultore Fiorentino. Edizione Giuntina.

Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri : nell'edizione per i tipi di Lorenzo Torrentino, Firenze 1550*, a cura di Luciano Bellosi e Aldo Rossi ; presentazione di Giovanni Previtali, Torino: Einaudi, 2006.

## Sources anciennes

APOLLODORO, *Biblioteca*, a cura di Marina Cavalli, Milano: Mondadori, 2006.

DIODORO SICULO, *Biblioteca storica*, a cura di Giuseppe Cordiano e Marta Zorat, Milano: BUR, 2004.

ERODOTO, *Storie*, traduzione di Augusta Izzo D'Accinni, Milano: BUR, 1984.

ESIODO,

*Teogonia*, a cura di Graziano Arrighetti, Milano: BUR, 2004.

*Scudo*, in Esiodo, *Opere*, a cura di Graziano Arrighetti, Milano: Mondadori, 2007.

EURIPIDE,

*Ione*, in *Le tragedie* vol. I, traduzione di Filippo Maria Pontani, Milano: Mondadori, 2002.

*Ercole*, in *Le tragedie* vol. III, traduzione di Filippo Maria Pontani, Milano: Mondadori, 2002.

HYGINUS,

*De astronomia*, edidit Ghislaine Viré, Stutgardiae; Lipsiae: in aedibus B. G. Teubneri, 1992.

*Fabulae*, edidit Peter K. Marshall, Stutgardiae; Lipsiae: in aedibus B. G. Teubneri, 1993.

LONGINO,

*Trattato del sublime* di Dionisio Longino tradotto dal greco in toscano da Anton Francesco Gori, terza edizione, di note accresciuta. In Bologna, nella stamperia di Lelio dalla Volpe, 1748.

Pseudo Longino, *Il sublime*, a cura di Giovanni Lombardo, Palermo: Aesthetica, 1987.

*Traité du sublime*, traduit par Nicolas Boileau, en *Oeuvres de Nicolas Boileau Despréaux. Avec des éclaircissemens historiques, donnez par lui-même*, Amsterdam : Mortier, 1718.

MARCO ANNEO LUCANO, *La guerra civile. Farsaglia*, Vol. II, Libri VI-X, a cura di Giovanni Viansino, Milano : Mondadori, 1995.

OMERO,

*Iliade*, versione di Rosa Calzecchi Onesti, Torino: Einaudi, 1990.

*Odissea*, traduzione di G. Aurelio Privitera, Milano: Mondadori, 1991.



OVIDIO,

*Le Metamorfosi*, traduzione di Guido Paduano, introduzione di Alessandro Perutelli, Milano: Mondadori, 2000.

*Les Métamorphoses*, édition de Jean-Pierre Néraudau, traduction de Georges Lafaye, Paris : Gallimard, 1992.

PAUSANIA, *Guida della Grecia*, a cura di M. Moggi e M. Osanna, Milano: Mondadori, 1982.

PINDARO, *Pitiche*, introduzione, traduzione e note di Franco Ferrari, Milano: BUR, 2008.

PLATONE,

*Fedro*, traduzione di Linda Untersteiner Candia, Milano: Mondadori, 1995.

*La Repubblica*, a cura di Mario Vegetti, Milano: BUR, 2007.

PLINIO IL VECCHIO,

Gaio Plinio Secondo, *Storia naturale*, prefazione di Italo Calvino e saggio introduttivo di Gian Biagio Conte, Torino: Einaudi, 1988.

VIRGILIO, *Eneide*, traduzione di Luca Canali, Milano: Mondadori, 1991.

## ***Bibliographie secondaire***

### **LE MYTHE**

ALBOUY Pierre, *Mythes et mythologies dans la littérature française*, Paris: Colin, 1968.

BARTHES Roland, *Miti d'oggi*, Torino: Einaudi, 1974.

BACHELARD Gaston,

*L'eau et les rêves : essai sur l'imagination de la matière*, Paris: J. Corti, 1966.

*La philosophie du non*, Paris: PUF, 2005.

BASTIDE Roger, *Usi e significati del termine "struttura" nelle scienze umane e sociali*, Milano: Bompiani, 1965.

BONNEFOY Yves (éd.), *Dictionnaire de mythologies*, Paris: Flammarion, 1981.

BRUNEL Pierre,

*Dictionnaire des mythes littéraires*, Monaco: Éditions du Rocher, 1988.

*Mythocritique. Théories et parcours*, Paris: PUF, 1992.

*L'Imaginaire du secret*, Grenoble: ELLUG, 1998.

*Dictionnaire des mythes féminins*, Monaco: Éditions du Rocher, 2002.

*Le mythe de la métamorphose*, Paris: Corti, 2004.

CAMPBELL Joseph, *Le distese interiori del cosmo: la metafora nel mito e nella religione*, traduzione di Andrea Di Gregorio, Milano: TEA, 2003.

CECCARINI Luigi, *Il mito in Platone*, Genova: Marietti, 1991.

CERBO Anna, *Metamorfosi del mito classico da Boccaccio a Marino*, Pisa: ETS, 2001.

CORMIER Raymond, WARNER Maria, *World of Myths. The Legendary Past*, London and Austin, TX: British Museum Press and University of Texas Press, 2003.

CURI Fausto e LORENZINI Niva (a cura di), *Mito e esperienza letteraria: indagini, proposte, letture*, Bologna: Pendragon, 1995.

DEL CORNO Dario e Lia, *Nella terra del mito*, Milano: Mondadori, 2002.

DETIENNE Marcel,

*L'invenzione della mitologia*, traduzione di Flavio Cuniberto, Torino: Bollati Boringhieri, 1985<sup>2</sup>.

Id. - VIDAL-NAQUET Pierre, *I maestri di verità nella Grecia arcaica*, Roma-Bari: Laterza, 1977.

Id. - VERNANT Jean-Pierre, *Le astuzie dell'intelligenza nell'antica Grecia*, Roma-Bari: Laterza, 1984.

DODDS Eric, *The Greeks and the Irrational*, Berkeley: University of California Press, 1951 (trad. it. Firenze: La Nuova Italia, 1959).

DUMÉZIL Georges, *Mito ed epopea. Terra alleviata*, Torino: Einaudi, 1982.

DURAND Gilbert, *Le strutture antropologiche dell'immaginario: introduzione all'archetipologia generale*, Bari: Dedalo, 1972.

ELIADE Mircea,

*Aspects du mythe*, Paris: Gallimard, 1963.

*Mito e realtà*, Torino: Borla, 1966.

*Le Sacré et le profane*, Paris: Gallimard, 1968.

*Miti, sogni e misteri*, Milano: Rusconi 1976.

FACCANI Remo, ECO Umberto (a cura di), *I sistemi di segni e lo strutturalismo sovietico*, Milano: Bompiani, 1969.

FRONTISI-DUCROUX Françoise,

*Du masque au visage. Aspects de l'identité en Grèce ancienne*, Paris: Flammarion, 1995.

Id. - VERNANT Jean-Pierre, *Ulisse e lo specchio: il femminile e la rappresentazione di sé nella Grecia antica*, traduzione di Claudio Donzelli, Roma: Donzelli, 1998.

GENETTE Gérard, *Structuralisme et critique littéraire*, in *Figures I*, Paris: Seuil, 1966.

GEORGOUDI Stella, VERNANT Jean-Pierre, *Mythes grecques au figuré de l'antiquité au baroque*, Paris: Gallimard, 1996, pp. 135-65.

GIBELLINI Pietro (a cura di), *Il mito nella letteratura italiana*

*Dal Medioevo al Rinascimento*, vol. I, a cura di Gian Carlo Alessio, Brescia: Morcelliana, 2005.

*Dal Barocco all'Illuminismo*, vol. II, a cura di Fabio Cossutta, Brescia: Morcelliana, 2006.

GIRARD René, *Des choses cachées depuis la fondation du monde*, Paris: Grasset, 1978.

GRAVES Robert, *I miti greci*, traduzione di Lisa Morpurgo, presentazione di Umberto Albin, Milano: Longanesi, 1998<sup>13</sup>.

GRIMAL Pierre, *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, Paris : PUF, 1951 (trad. it. Brescia: Paideia, 1987)

GUIDORIZZI Giulio (a cura di), *Il sogno in Grecia*, Roma-Bari: Laterza, 1988.

ISLER-KERÉNYI C., *Mitologie del moderno: apollineo e dionisiaco*, in *I Greci*, a cura di S. Settis, vol. III, Torino, 2001, pp. 1397-418.

JUNG Carl Gustav, KERÉNYI Károly, *Prolegomeni della mitologia*, Torino: Boringhieri, 1980.

LÉVI-STRAUSS Claude,

*Mitologica*, Milano: il Saggiatore, 1966.

*Antropologia strutturale*, Milano: il Saggiatore, 1980.<sup>8</sup>

MATTÉI Jean-François, *Platon et le miroir du mythe. De l'âge d'or à l'Atlantide*, Paris: PUF, 1996.

MOORMANN Eric M., UITTERHOEVE Wilfried, *Miti e personaggi del mondo classico: dizionario di storia, letteratura, arte, musica*; edizione italiana a cura di Elisa Tetamo, Milano: Mondadori, 1997.

PELLIZER Ezio,

*Favole d'identità, favole di paura. Storie di caccia e altri racconti della Grecia antica*, Roma: Bibliotheca biographica Treccani, 1981.

*La peripezia dell'eletto. Racconti eroici della Grecia antica*, Palermo: Sellerio 1991.

RAHNER Hugo, *Griechische Mythen in christlicher Deutung*, Zürich: Rhein Verlag, 1957.

RIES Julien, *Il mito e il suo significato*, Milano: Jaca Book, 2005.

SEZNEC Jean, *La Survivance des dieux antiques*, Paris: Flammarion, 1999.

SOLÉ Jacques, *Les mythes crétiens de la Renaissance aux Lumières*, Paris: Albin Michel, 1979.

STEINER George, *Le Antigoni*, traduzione di Nicoletta Marini, Milano: Garzanti, 1990.

SUSANETTI Davide, *Favole antiche. Mito greco e tradizione letteraria europea*, Roma: Carocci, 2005.

VERNANT Jean-Pierre,

*Mito e pensiero presso i Greci*, Torino: Einaudi, 2001(1965<sup>1</sup>).

*Mito e società nell'antica Grecia*, Torino: Einaudi, 1994 (1974<sup>1</sup>).

*La morte negli occhi. Figure dell'altro nell'antica Grecia*, Bologna: il Mulino, 1987 (1985<sup>1</sup>).

Id. – VIDAL NAQUET Pierre, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, Paris: Maspero, 1972. (tr. it. *Mito e tragedia nell'antica Grecia*, Torino: Einaudi, 1977).

Id. – VIDAL NAQUET Pierre, *Mito e tragedia due. Da Edipo a Dioniso*, Torino: Einaudi, 1991 (1986<sup>1</sup>).

#### LES MÉTAMORPHOSES

BESSONE Federica, WHEELER Stephen Michael, *Narrative Dynamics in Ovid's Metamorphoses*, Tübingen: Narr (2000) XI, 174 S. (Classica Monacensia, 20), 2004.

CASTIGLIONI Luigi, *Studi intorno alle fonti e alla composizione delle Metamorfosi di Ovidio*, Roma, 1964.

FABRE-SERRIS Jaqueline, *Mythe et poésie dans les Métamorphoses d'Ovide : fonctions et significations de la mythologie dans la Rome augustéenne*, Paris: Klincksieck, 1995.

GHISLAINE Amielle, *Recherches sur des traductions françaises des Métamorphoses d'Ovide illustrées et publiées en France à la fin du XV<sup>e</sup> siècle et au XVI<sup>e</sup> siècle*, Paris: J. Touzot, 1989.

GUTHMÜLLER Bodo, *Mito, poesia, arte: saggi sulla tradizione ovidiana nel Rinascimento*, Roma: Bulzoni 1997.

JANNAcone Silvia, *La letteratura greco-latina delle metamorfosi*, Volume 45 di Biblioteca di cultura contemporanea, Messina: G.D'Anna, 1953.

LAMARQUE Henri, *La connaissance d'Ovide dans la Renaissance française*, (Doct. d'État), Université de Paris IV-Sorbonne, 12 décembre 1989.

LECERCLE François, «Métamorphose de la parole», en *Poétique de la métamorphose*, sous la direction de Guy Demerson, Publications de l'Université de Saint-Etienne 1981, p. 95-104.

MARÉCHAUX Pierre, *Le poème et ses marges. Herméneutique, Rhétorique et Didactique dans les Commentaires latins des Métamorphoses d'Ovide de la fin du Moyen Age à l'aube de l'époque classique*. Thèse. Université de Paris IV, Paris, 1992.

MOSS Anne, *Ovid in Renaissance France : a survey of the latin editions of Ovid and commentaries printed in France before 1600*, London. Warburg institute : University of London, 1982.

PIANEZZOLA Emilio, *Ovidio. Modelli retorici e forma narrativa*, Bologna: Patron, 1999.

SIMONNEAU Karinne, *Les Éditions XVème et XVIème siècles des "Métamorphoses" d'Ovide en Europe: Essai d'une typologie des images gravées*. Mémoire de D.E.A. sous la dir. de Monsieur J. Guillaume, Université de Paris-Sorbonne IV, 1992.

SOLODOW Joseph B., *The World of Ovid's Metamorphoses*, Chapel Mill NC: The University of North Carolina Press, 1988.

TRONCHET Gilles, *La métamorphose à l'œuvre. Recherches sur la poétique d'Ovide dans les Métamorphoses*, Paris : Peeters Louvain, 1998.

VIAL Hélène, *La métamorphose dans les Métamorphoses d'Ovide. Étude sur l'art de la variation*, Paris: Les Belles Lettres, 2010.

#### L'ÂGE BAROQUE

ARDISSINO Erminia, *Il barocco e il sacro. La predicazione del teatino Paolo Aresi tra letteratura, immagini e scienza*, Città del Vaticano: LEV, 2001.

ANGOULVENT Anne-Laure, *L'esprit baroque*, Paris: Presses universitaires de France, 1994.

ACKER Thomas S., *The Baroque Vortex. Velásquez, Caldéron, and Gracián under Philip IV*, New-York: Peter Lang, 2000.

BATTISTINI Andrea,

*Dalla 'selva' della natura all' 'erario' del sapere. L'enciclopedia barocca di Francesco Lana Terzi*, in *Immagini del '600 bresciano. L'opera scientifica di F. Lana Terzi*, SJ (1631-1687), a cura di Clelia Pighetti, Brescia, Studi Queriniani, IV, 1989, p. 51-73.

*Il barocco: cultura, miti, immagini*, Roma: Salerno, 2000.

*Galileo e I gesuiti: miti letterari e retorica della scienza*, Milano: Vita e pensiero, 2000.

BERTRAND Gilbert, *Le baroque littéraire français*, Paris: Armand Colin, 1997.

BONNEFOY Yves, *Rome, 1630: l'horizon du premier baroque*, Paris: Flammarion, 1970.

CAVE Terence, JEANNERET Michel, *Métamorphoses spirituelles. Anthologie de la poésie religieuse*

française 1570-1630, Paris: Corti, 1972.

CIVIL Pierre, *Le Baroque espagnol: contextes et écritures dans le Baroque en questions*, dir. Didier Souillier, «Littératures classiques» n°36, 1999, p. 197-211.

CLÉMENT Michèle, *Une poétique de crise: poètes baroques et mystiques (1570-1660)*, Paris: Champion, 1996.

CARANDINI Silvia (a cura di), *Meraviglie e orrori dell'aldilà. Intrecci mitologici e favole cristiane nel teatro barocco*, Roma : Bulzoni, 1995.

- FASANO Giancarlo, *Corneille e le macchine trascendentali*, p. 119-136.
- CARANDINI Silvia, *La rivolta di demoni e titani. Prospettive cosmologiche nel teatro barocco*, p. 137-156.
- CANCELLIERE Enrica, *Le aberrazioni della vista come tecnica poetica nel teatro di Calderón*, p. 175-201.

DEJOB Charles, *De l'influence du Concile de Trente sur la littérature et les beaux-arts chez les peuples catholiques*, Paris: Thorin, 1884.

DUBOIS Claude-Gilbert, *Le Baroque en Europe et en France*, Paris: PUF, 1995.

FUMAROLI Marc,

*L'âge de l'éloquence: rhétorique et res literaria de la Renaissance au seuil de l'époque classique*, Genève: Droz, 1980.

*L'école du silence: le sentiment des images au XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris: Flammarion, 1994.

GETTO Giovanni, *Il barocco letterario in Italia*, Milano: Mondadori, 2000.

LEVILLAIN Henriette, *Qu'est-ce que le baroque ?*, Paris: Klincksieck, 2003.

KETTLER Hans Kuhnert, *Baroque tradition in the literature of the German Enlightenment 1700-1750. Studies in the determination of a literary period*, Cambridge: W. Heffer & Sons, 1943.

MALE Émile, *L'Art religieux après le Concile de Trente: étude sur l'iconographie de la fin du XVI<sup>e</sup>, du XVII<sup>e</sup> et du XVIII<sup>e</sup> siècles en Italie, en France, en Espagne et en Flandre*, Paris: Colin, 1951.<sup>2</sup>

MARAVALL José Antonio, *La cultura del barocco: analisi di una struttura storica*, traduzione di Christian Paez, Bologna: Il Mulino, 1985.

MATHIEU-CASTELLANI Gisèle, *Eros baroque: anthologie de la poésie amoureuse baroque (1570-1620)*, Saint-Genouph: Nizet, 1986.

MUNTEANU Romul, *L'univers poétique baroque: thèmes et motifs*, «Cahiers Roumains d'Études littéraires» I, 1985, p. 94-126.

OROZCO DIAZ Emilio, *Teatro e teatralità del barocco: saggio di introduzione al tema*, prefazione di

Giuseppe Mazzocchi ; traduzione di Renata Londero, Como-Pavia: Ibis, 1995.

OSTROW Steven F., *L'arte dei papi. La politica delle immagini nella Roma della Controriforma*, traduzione di Daria Pinelli, Roma: Carocci, 2002.

PELLEGRINI Giuliano, *Dal Manierismo al Barocco: studi sul teatro inglese del XVII secolo*, Firenze: Olschki, 1985.

RAIMONDI Ezio,

*Letteratura barocca: studi sul Seicento italiano*, Firenze: Olschki, 1982.

*Il mondo della metafora. Il Seicento letterario italiano: Appunti dalle lezioni del corso monografico 1986/87 del professor Ezio Raimondi*, Bologna: C.U.S.L.a.r.l., 1987.

*Il colore eloquente: letteratura e arte barocca*, Bologna: Il mulino, 1995.

RAYMOND Marcel, *Baroque & renaissance poétique. Préalable à l'examen du baroque littéraire français: quelques aspects de la poésie de Ronsard, esquisse d'un Malherbe*, Paris : Corti, 1955.

RÉDA-EUVREMER Nicole, *La littérature espagnole au Siècle d'or*, Paris: Armand Colin, 2000.

ROUSSET Jean,

*La littérature de l'âge baroque en France. Circé et le Paon*, Paris: Corti, 1953.

*Anthologie de la poésie baroque française*, Paris: Armand Colin, 1968.

SKRINE Peter N., *Literature & Culture in Seventeenth-Century Europe*, London: Methuen & Co., 1978.

TAPIÉ Alain (dir.), *Les vanités dans la peinture au XVII<sup>e</sup> siècle : Méditations sur la richesse, le dénuement et la rédemption*, Paris: Albin Michel-Musée des Beaux-arts de Caen (Editeurs), 1990.

TAPIÉ Victor-Lucien,

*Baroque et classicisme* (1957), Paris: Hachette – Pluriel, 2000.

*Le baroque* (1963), Paris: PUF, 1994.

VASOLI Cesare, *L'enciclopedismo del Seicento*, Napoli: Bibliopolis, 1978.

WELLBERY David E.- RYAN Judith, *A New History of German Literature*, Belknap Press, 2004.

WÖLFFLIN Heinrich, *Renaissance et Baroque*, avec une présentation par Bernard Teyssède, Paris: Le Livre de Poche, 1967.

LE MYTHE DE MÉDUSE

- BARNES Hazel E., *The Look of the Gorgon*, in *The Meddling Gods: Four Essays on Classical Themes*, Lincoln: University of Nebraska Press, 1974.
- BATTISTINI Andrea, *Lo stile della Medusa: i processi di pietrificazione in "Io son venuto al punto de la rota"* (25 maggio 1996), Ravenna: Longo, 1997. Estratto da «Lecture classensi», 26 (1997), p. 94-110.
- CAILLOIS Roger, *Méduse et Cie*, Paris: Gallimard, 1960.
- CERRI Giovanni, *Dante e Omero. Il volto di Medusa*, Lecce: Argo, 2007.
- CIXOUS Hélène, *The Laugh of the Medusa*, in «Signs» 1, 1976.
- CLAIR Jean, *Méduse. Contribution à une anthropologie des arts du visuel*, Paris: Gallimard, 1989.
- DÉTOC Sylvain, *La Gorgone Méduse*, Monaco: Rocher, 2006.
- DEXTER Miriam Robbins, *The hippomorphic goddess and her offspring*, in «JIES» XVIII, 1990, p. 285-307.
- FELDMAN Thalia, *Gorgon and the Origin of Fear*, in «Arion» 4, no. 3 (autumn 1965).
- FERRONI Mara, *Medusa e le altre. Lo sguardo della donna e l'occhio del poeta tra mito e letteratura*, [www.griseldaonline.it/formazione/3ferroni.html](http://www.griseldaonline.it/formazione/3ferroni.html).
- FINEMAN Joel, *More about Medusa's Head*, in «Representations» 4 (fall 1983).
- FRECCERO John, *Medusa: la lettera e lo spirito*, in Id., *Dante. La poetica della conversione*, traduzione di Corrado Calenda, Bologna: il Mulino, 1989.
- FREUD Sigmund, *La testa di Medusa*, in Id., *Opere*, IX, Torino: Boringhieri, 1977.
- FRONTISI-DUCROUX Françoise,  
*La Gorgone, paradigme de création d'images*, in *Les cahiers du collège iconique : communications et débats*, Paris: Institut National de l'Audiovisuel 1, 1993, p. 71-127.  
Id. - VERNANT Jean-Pierre, *Dans l'oeil du miroir*, Paris: O. Jacob, 1997.
- GALLAGHER Lowell, *Medusa's gaze. Casuistry and Conscience in the Renaissance*, Stanford, California : Stanford University Press, 1991.
- GRAF Arturo, *Medusa*, con un'appendice di memorie autobiografiche a cura di Anna Dolfi, Modena: Mucchi, 1990.
- GUTIÉRREZ Koester Isabel, *Medusa o el silencio de la Gorgona*, in *El teatre clàssic al marc de la cultura grega i la seua pervivència dins la cultura occidental*, vol. 5 *El perfil de les ombres*, a cura



di Francesco De Martino i Carmen Morenilla, Bari : Levante, 2002, p. 225-244.

HALM-TISSERANT Monique, *Céphalophorie*, in «BABesch» LXIV, 1989, p. 100-113.

HERTZ Neil, «*Medusa's Head: Male Hysteria under Political Pressure*» in «Representations» n°4 1983, p. 27-54 and GALLAGHER, FINEMAN, HERTZ, «*More about Medusa's Head*» p. 55-71.

HIRSCHBERGER Martina, *Das Bild der Gorgo Medusa in der griechischen Literatur und Ikonographie*, in «Lexis» XVIII, 2000, p. 55-76 ill.

HUOT Sylvia, *The Medusa Interpolation in the "Romance of the Rose": Mythographic Program and Ovidian Intertext*, in «Speculum» 62, 1987.

KARAKOSTAS Dimitris, *La figure mythique de Méduse dans la littérature européenne*, Paris : Université de Paris IV Sorbonne, 2000.

KRISTEVA Julia, *Qui est Méduse?*, in Id., *Visions capitales*, Paris : Éditions de la Réunion des Musées nationaux, 1998, p. 35-43.

LANZA Letizia, *Vipere e demoni. Stereotipi femminili nell'antica Grecia*, Venezia: Supernova, 1997.

LEROY-TURCAN Isabelle, *Persée, vainqueur de la « nuit hivernale », ou le meurtre de Méduse et la naissance des jumeaux solaires Chrysaor et Pégase*, in «EIE» VIII, 1989, p. 5-15.

MAZZEI Marina (a cura di), *Arpi: l'ipogeo della Medusa e la necropoli*, con contributi di Fabio Colivicchi [et al.], Roma: L'Erma di Bretschneider, 1995.

MOREAU Alain, *Du monde antique au XVII<sup>e</sup> siècle : Méduse et l'œil maléfique. Le mythe détourné, 1 Méduse*, in «ConnHell» 50, 1992, p. 6-14.

OBEYESEKERE Gananath, *Medusa's hair. An essay on personal symbols and religious experience*, Chicago: University of Chicago Press, 1981.

ORIZET Jean, *Le Miroir de Méduse*, Paris: Cherche midi, 1994.

PELLIZER Ezio,

*Voir le visage de Méduse*, in «Métis. Rev. d'anthropologie du monde grec ancien» 2, 1987, pp. 45-61 (trad. it Pellizer, *Peripezia*, p. 75-93).

*Storie di Medusa: varianti iconiche e varianti discorsive*, in «Itaca» XIV-XV, 1998-1999, p. 19-35 ill.

PIETERS Jürgen, *The Gaze of Medusa and the Practice of Historian : Rubens and Huygens*, in Id. *Speaking with the Dead : explorations in literature and history*, Edinburg: Edinburg University Press, 2005, p. 54-84.

PRAZ Mario, *Perseo e la Medusa*, Milano: Mondadori, 1979.

RICCIONI Giuliana, *Origine e sviluppo del Gorgoneion e del mito della Gorgone-Medusa nell'arte greca*, in «Rivista dell'Istituto nazionale di archeologia e storia dell'arte» 11, (1960), p. 127-206.

SCHOFFER Charlotte, *Female deities, horses and death (?) in Archaic Greek religion*, in *Opus mixtum : essays in ancient art and society*, ed. by Brita Alroth, Jonsered: Åström, 1994, p. 111-133.

SEGAL Charles, *Metis, Medusa, Medea: a mythical pattern in Hesiod and Pindar*, in *Poesia e religione in Grecia : studi in onore di G. Aurelio Privitera*, a cura di Maria Cannatà Fera e Simonetta Grandolini, Napoli: Ed. Scientifiche Italiane, 2000, p. 613-624.

SIEBERS Tobin, *The mirror of Medusa*, Berkeley: University of California Press, 1983.

VERMOREL Henri, *Castration et mort dans le mythe de la tête de Méduse interprété par Freud*, in «Kentron» IX, 1993, p. 65-73.

VERNANT Jean-Pierre, *Au miroir de Méduse*, in Id. *L'individu, la mort, l'amour. Soi-même et l'autre en Grèce ancienne*, Paris : Gallimard, 1989, p. 117-129.

WALKER Julia M., *Medusa mirror's: Spenser, Shakespeare, Milton, and the metamorphosis of the female self*, Newark: University of Delaware Press, 1998.

WILK Stephen R., *Medusa: solving the mystery of the Gorgon*, Oxford - New York: Oxford University Press, 2000.

#### LA FIGURE DE MÉDUSE ENTRE XVI<sup>E</sup> ET XVII<sup>E</sup> SIÈCLE

ALLEN Don Cameron, *Mysteriously Meant. The rediscovery of pagan Symbolism and allegorical interpretation in the Renaissance*, Baltimore - London: John Hopkins Press, 1970.

ARELLANO Ignacio,

*Calderón 2000*, vol I., Kassel: Reichenberg, 2002.

*El escenario cósmico. Estudios sobre la Comedia de Calderón*, Madrid: Iberoamericana, 2006.

BALDUCCI Marino Alberto, *Classicismo dantesco: miti e simboli della morte e della vita nella Divina Commedia*, Firenze: Le lettere, 2004.

BALLARD MICHEL (éd.), *Europe et traduction*, Ottawa: Les Presses de l'Université d'Ottawa, 1998.

BASILE Bruno, *Poëta melancholicus. Tradizione classica e follia nell'ultimo Tasso*, collana *Saggi Critici* vol. 13, Pisa: Pacini, 1984.

BATAILLON Marcel, *Ensayo de explicación del auto sacramental*, en *Varia lección de clásicos españoles*, Madrid: Gredos, 1964, p. 183-205.

BATTISTINI Andrea, «Paradiso infernal, celeste inferno». *Ossimori d'amore nell'Adone di Giovan Battista Marino*, RiLUNE n. 7, 2007, p. 171-187.

BELDON SCOTT John, *The meaning of Perseo and Andromeda in the Farnese Gallery and on the Rubens House*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes» 51, 1988, p. 250-260.

BENDER John, *Spenser and Literary pictorialism*, Princeton: Princeton University Press, 1972.

BETTINI Maurizio (a cura di), *La maschera, il doppio e il ritratto: strategie dell'identità*, Roma-Bari: Laterza, 1991.

BLONDEL Jacques, *Le Comus de John Milton masque neptunien*, Paris: Presses Universitaires de France, 1964.

BOUSQUET Jacques, *Il manierismo in Europa*, Milano: Bramante, 1963.

BRAMBILLA Lia, *Annibale Carracci e la Galleria Farnese: la cornice vivente*, ottobre 2000, in *Le parole della filosofia*. Seminario di filosofia dell'immagine.  
[http://www.lettere.unimi.it/Spazio\\_Filosofico/leparole/duemila/lbcorn.htm](http://www.lettere.unimi.it/Spazio_Filosofico/leparole/duemila/lbcorn.htm).

BRIGANTI G., CHASTEL A., ZAPPERI R., *Gli amori degli dei: nuove indagini sulla Galleria Farnese*, Edizioni dell'Elefante, Roma 1987.

BUTLER George, *Giants and Fallen Angels in Dante and Milton: the Commedia and the Gigantomachy in Paradise Lost*, in «Modern Philology», vol. 95 (n° 3), 1998, p. 352-363.

*Calderón. Actas del Congreso Internacional sobre «Calderón y el teatro español del siglo de oro»* Madrid, 8-13 de junio de 1981, publicadas bajo la dirección de Luciano García Lorenzo, tomo II, Madrid: 1983.

- Sebastian NEUMEISTER, *Calderón y el mito clásico (Andromeda y Perseo, auto sacramental y fiesta de corte)*, p. 712-721.
- Ignacio ELIZALDE, *El papel de dios verdadero en los autos y comedias mitológicos de Calderón*, p. 999-1012.

CALVINO Italo, *Lezioni americane*, Milano: Garzanti, 1988.

CAMÉ Jean-Francois, *Les structures fondamentales de l'univers imaginaire miltonien*, Paris: Didier, 1976.

CARRON Jean-Claude, *Discours de l'errance amoureuse: une lecture du canzoniere de Pontus de Tyard*, Paris: Vrin, 1986.

CAVELL Stanley, *Disowning Knowledge in six plays of Shakespeare*, Cambridge: Cambridge University Press, 1987.

CILVETI Ángel L., *Bibliografía crítica para el estudio del Auto Sacramental con especial atención a*

- Calderón, Pamplona: Universidad de Navarra; Kassel: Reichenberger, 1994.
- CORTI Claudia, *Macbeth: la parola e l'immagine*, Pisa: Pacini, 1983.
- COUSINIÉ Frédéric, *Beautés fuyantes et passagères*, Saint Pierre de Salerne: Monfort, 2005.
- CURTIUS Ernst Robert, *Letteratura europea e Medio Evo latino*, a cura di Roberto Antonelli, Firenze: La Nuova Italia, 1995.
- D'ANTUONO Nancy L., *Lope de Vega y la commedia dell'arte: temas y figuras*, «Cuadernos de Filología» III (1981), pp. 261-278.
- DEMARAY John G., *Milton and the masque tradition. The early poems, Arcades & Comus*, Cambridge: Harvard University Press, 1968.
- DEMERSON Guy, *La mythologie classique dans l'œuvre lyrique de la «Pléiade»*, Genève: DROZ, 1972.
- DESROSIERS-BONIN Diane (éd.), *Actualité de Jeanne Flore*, dix-sept études réunies par Diane Desrosiers-Bonin et Éliane Viennot, avec la collaboration de Regine Reynolds-Cornell, Paris: Champion, 2004.
- DI BENEDETTO Antonio, *Prima della parola. L'ascolto psicoanalitico del non detto attraverso le forme dell'arte*, Milano: FrancoAngeli, 2000.
- DOMÉNECH Ricardo (ed.), *"El castigo sin venganza" y el teatro de Lope de Vega*, Madrid: Cátedra, 1987.
- FAGIOLO Marcello, MADONNA Maria Luisa (a cura di), *Barocco romano e barocco italiano: il teatro, l'effimero, l'allegoria*, Roma: Gangemi, 1985.
- FESTUGIÈRE Jean, *La philosophie de l'amour de Marsile Ficin*, Paris: Vrin, 1941.
- FORSTER Leonard, *The icy fire. Five studies in European petrarchism*, Cambridge: University Press, 1969.
- FRUTOS Eugenio, *La filosofía de Calderón en sus autos sacramentales*, Zaragoza, Ins. Fernando el Católico, 1981.
- GADOFFRE Gilbert, *Du Bellay et le sacré*, Paris: Gallimard, 1978.
- GARIN Eugenio,  
*Ermetismo del Rinascimento*, Roma: Editori riuniti, 1988.  
*Umanisti, artisti, scienziati: studi sul Rinascimento italiano*, Roma: Editori riuniti, 1989.  
*Medioevo e Rinascimento*, Bari: Laterza, 1996.<sup>3</sup>
- GENDRE André, *Ronsard poète de la conquête amoureuse*, Neuchâtel: La Baconnière, 1970.

GENTILI Vanna, *La recita della follia: funzioni dell'insania nel teatro dell'età di Shakespeare*, Torino: Einaudi, 1992.

GERSTINGER Heinz, *Lope de Vega and Spanish drama*, New York: Ungar, 1974.

GETHNER M. Perry, *La fonction des sentences dans les livrets de Quinault*, «Cahiers de l'Association internationale des études françaises», 1989 (n° 1), p. 129-144.

GIAZZON Stefano, *Lodovico Dolce tragediografo tra riscrittura dell'antico e traduzione*, (Tesi di dottorato), Università degli Studi di Padova, 2008.

GILSON Etienne, *Poésie et vérité dans la Genealogia de Boccace*, in *Studi sul Boccaccio*, tomo II, Firenze: Sansoni, 1964, p. 253-282.

GINZBURG CARIGNANI Silvia, *Annibale Carracci a Roma: gli affreschi di Palazzo Farnese*, Roma: Donzelli, 2000.

GIROT Jean-Etudes, *Pindare avant Ronsard: de l'émergence du grec à la publication des Quatre premiers livres des Odes de Ronsard*, Genève: Droz, 2002.

GIUDICI Enzo,

*Il Rinascimento a Lione e la Délie di Maurice Scève*, Napoli: Liguori, 1962.

*Maurice Scève, poeta della Délie*, II° vol.: *La genesi interiore e lo spirito del poema*, Napoli: Liguori, 1969.

GONZÁLEZ María, GONZÁLEZ Marta, *Atenea y la razón patriarcal: arte y mito en torno a la hija de Zeus*, in «Helmantica» 54 n° 164-165, 2003, p. 247-267.

GUIDOT Bernard, *Les Regrets de J. Du Bellay: une poésie du regard*, en *Autour des Antiquités de Rome et des Regrets*, Actes des secondes Journées du Centre Jacques de Laprade tenues au Musée national du château de Pau les 2 et 3 décembre 1994, p. 137-158.

*Hacia Calderón*, segundo coloquio anglogermano, Hamburg, 1970, Berlin: Walter de Gruyter, 1973.

- Helmut HATZFELD, *Lo que es barroco en Calderón*, p. 35-49.
- Kurt REICHENBERGER, *Contornos de un cambio estilístico. Tránsito del manierismo literario al barroco, en los dramas de Calderón*, p. 77-84.

HEFFERNAN James A.W., *Museum of Words, The Poetic of Ekphrasis from Homer to Ashbery*, Chicago and London: The University of Chicago press, 1993, p. 46-90.

HEIDEGGER Martin, *L'essenza della verità: sul mito della caverna e sul Teeteto di Platone*; a cura di Hermann Morchen; edizione italiana a cura di Franco Volpi, Milano: Adelphi, 1997.

HELGESON James Seymour, *Harmonie divine et subjectivité poétique chez Maurice Scève*, Genève: Droz, 2001.

HENKEL Arthur, SCHONE Albrecht, *Emblemata*

*Emblemata : Handbuch zur Sinnbildkunst des 16. und 17.*, herausgegeben von Arthur Henkel und Albrecht Schone. Sonderausg. Stuttgart: Metzler, 1978.

HERRERO Javier,

(ed.), *Calderón: códigos, monstruos, iconos*, «Co-Textes» 3, Montpellier: CERS, 1982.

*The Baroque as Labyrinth: The Devil as Courtier in Calderón's Art*, «Indiana Journal of Hispanic Literatures» 1.1 (1992), p. 163-84.

HOWARTH William D. (edited by), *French theatre in the neo-classical era, 1550-1789*, Cambridge: Cambridge University press, 1997.

HOWE Sarah, *Pregnant Images of Life: Visual Art and Representation in Arcadia and The Faerie Queene*, in «The Cambridge Quarterly» 34.1 (2005), p. 33-53.

HUNKELER Thomas, *Le Vif du sens : corps et poésie selon Maurice Scève*, Genève: Droz, 2003.

KANE Sean, *Spenser's Moral Allegory*, Toronto: University of Toronto Press, 1989.

KELLERBY Lisa, *Medusa: Ekphrasis and Iconography in The Faerie Queene*, in *European Studies Conference 34th Annual 1-3 October 2009*, University of Nebraska at Omaha; Omaha, Nebraska. <http://www.unomaha.edu/esc/2006papers.html>.

LEBERSORGER-GAUTHIER Anne-Marie, *Les Voix du mythe dans les Sonnets pour Hélène de Pierre de Ronsard*, Essen: Verl. Die Blaue Eule, 1995.

LECERCLE François, *La Chimère de Zeuxis*, Tübingen: GNV, 1987.

LE COAT Gerard, *The rhetoric of the arts : 1550-1650*, Bern : Lang, 1975.

LEGOUIS Émile, *Edmond Spenser, L'allégorie et la morale dans la Reine des Fées*, Paris: Didier, 1956.

*Les Carraches et les décors profanes*. Actes du colloque organisé par l'École française de Rome (2-4 octobre 1986). Collection de l'École française de Rome (n° 106), Rome, 1988.

LOISEL-LEGRAND Catherine, *De l'imitation à la recherche du naturel: l'"Andromède" d'Annibale Carracci*, in Siguret F., *Andromède ou le héros a l'épreuve de la beauté*, Paris: Klincksieck, 1996, p. 85-107.

LUGLI Adalgisa, MAZZOTTA Martina, *Naturalia et mirabilia. Il collezionismo enciclopedico nelle Wunderkammern d'Europa*, Milano: Mazzotta, 2005.

MACCAFFREY Isabel G., *Spenser's Allegory. The Anatomy of Imagination, Mirrors of Fiction: The Ecphrastic Image*, Princeton: Princeton University Press, 1976.

MAMONE Sara, *Dèi, semidei, uomini: lo spettacolo a Firenze tra neoplatonismo e realtà borghese*

(XV-XVII secolo), Roma: Bulzoni, 2003.

MAREK Heidi, *Le mythe antique dans l'œuvre de Pontus de Tyard*, Paris: Champion, 2006.

MARGOLIES David, *Monsters of the deep: social dissolution in Shakespeare's tragedies*, Manchester - New York: Manchester University Press and St. Martin's Press, 1992.

MARGOLIN Jean-Claude, *Sur un paradoxe bien tempéré de la Renaissance: concordia discors*, in *Concordia discors: Studi su Niccolò Cusano e l'umanesimo europeo offerti a Giovanni Santinello*, Padova: Antenore, 1993, p. 405-432.

MARRA Giulio, *Shakespeare and this Imperfect world: dramatic form and the nature of knowing*, New York: Peter Lang, 1997.

MARTIN Henri M.,

*Corneille's Andromede and Calderón's Las Fortunas De Perseo*, «Modern Philology» 23.4 (1926), p. 407-15.

*The Perseus Myth in Lope de Vega and Calderón with Some Reference to Their Sources*, «PMLA» 46.2 (1931), p. 450-60.

MARTIN J.R., *The Farnese Gallery*, Princeton: Princeton University Press, 1965.

McGINN Colin, *Shakespeare filosofo: il significato nascosto nella sua opera*, traduzione di Fabrizio Saulini, Roma: Fazi, 2008.

MERRICK Carol A., *Neoplatonic Allegory in Calderón's Las fortunas de Andrómeda y Perseo*, «Modern Language Review» 67 (1972), p. 319-27.

MITCHELL William J. Thomas, *Ekphrasis and the Other*, in «South Atlantic Quarterly» 91 (1992), p. 695-719.

MITSI Efterpi, *Veiling Medusa: Arthur's Shield in The Fairy Queen*, in *The Anatomy of Tudor Literature*, Burlington: Ashgate, 2001.

NAVARRO GONZÁLES Alberto, *Calderón de la Barca de lo trágico a lo grotesco*, Kassel: Reichenberger, 1984.

NEUMANN Erich, *La grande madre: fenomenologia delle configurazioni femminili*, traduzione di Antonio Vitolo, Roma: Astrolabio, 1981.

NATIVEL Colette, *Andromède aux rivages du Nord: Persée délivrant Andromède de Joachim Wtewael*, in *Andromède ou le héros a l'épreuve de la beauté*, sous la direction scientifique de Françoise Siguret et d'Alain Laframboise, Paris: Klincksieck, 1996, p. 143-171.

NORMAN Buford, *Touched by the graces: the libretti of Philippe Quinault in the context of French classic*, Birmingham, Alabama: Summa, 2001.

- ORDINE Nuccio, *Contro il Vangelo armato. Giordano Bruno, Ronsard e la religione*, Milano: Raffaello Cortina Editore, 2007.
- PASTORE STOCCHI Manlio, *Forme e figure : retorica e poetica dal Cinquecento all'Ottocento*, Firenze: Cesati, 2008.
- PECORINI CIGNONI Arianna, *Note filologiche sulla tradizione autografa delle Genealogie deorum gentilium di Giovanni Boccaccio*, in «Variacultura» I (2001), pp. 3-26.
- PIÉRI Marius, *Le pétrarquisme au XVI<sup>e</sup> siècle. Pétrarque et Ronsard ou de l'influence de Pétrarque sur la Pléiade française*, Genève: Slatkine Reprints, 1970.
- POSSAMAÏ-PÉREZ Marylène, *L'Ovide moralisé: Essai d'interprétation*, in *Nouvelle Bibliothèque du Moyen Âge* 78, Paris: Champion, 2006.
- POWELL John S., *Music and theatre in France: 1600-1680*, Oxford: Oxford University Press, 2000.
- PRAZ Mario, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, introduzione di P. Colaiacono, Firenze: Sansoni, 1988.
- QUIGNARD Pascal,  
*Le nom sur le bout de la langue*, Paris: Gallimard, 1993.  
*Le Sexe et l'effroi*, Paris: Gallimard, 1994.
- QUITSLUND Jon A., *Spenser's supreme fiction. Platonic Natural Philosophy and The Faerie Queene*, Toronto: University of Toronto Press, 2001.
- RICOEUR Paul, *La Métaphore vive*, Paris: Seuil, 1975.
- RISSET Jacqueline, *L'Anagramme du désir : essai sur la Délie de Maurice Scève*, Rome: Bulzoni, 1971.
- ROMANINI Fabio, «*Se fussero più ordinate e meglio scritte...*». *Giovanni Battista Ramusio correttore ed editore delle Navigazioni et viaggi*, Roma: Viella, 2007.
- ROMOJARO Rosa, *Funciones del mito clásico en el siglo de oro. Garcilaso, Góngora, Lope de Vega, Quevedo*, Rubí (Barcelona): Anthropos, 1998.
- ROSS David, *Platone e la teoria delle idee*, traduzione di Giovanni Giorgini, Bologna: Il Mulino, 1989.
- RUGGERI Simonia, *Medusa, Gerione e Lucifero*, in *I monstra nell'Inferno dantesco: tradizione e simbologie*, Atti del XXXIII Convegno storico internazionale, Todi, 13-16 ottobre 1996. Spoleto: Centro italiano di studi sull'alto Medioevo, 1997.
- RULL Fernández Enrique,  
*Arte y sentido en el universo sacramental de Calderón*, Kassel: Reichenberger, 2004.



*La adaptación de las fábulas mitológicas al auto sacramental. El caso de Andrómeda y Perseo*, en ARELLANO Ignacio y CANCELLIERE Enrica (ed.), *La dramaturgia de Calderón: Técnicas y estructuras* (Biblioteca Áurea Hispánica 22). Madrid: Iberoamericana & Frankfurt: Vervuert, 2006, p. 481-98.

SABATIER Robert, *La poésie du seizième siècle*, Paris: Albin Michel, 1975.

SACERDOTI Gilberto, *Nuovo cielo, nuova terra. La rivelazione copernicana di Antonio e Cleopatra di Shakespeare*, Bologna: Il Mulino, 1990.

SAROLLI Gian Roberto, *Prolegomena alla Divina Commedia*, Firenze: Olschki, 1971.

SAULNIER Verdun L., *Maurice Scève*, Paris: Klincksiek, 1948.

SERPIERI Alessandro, *I sonetti dell'immortalità: il problema dell'arte e della nominazione in Shakespeare*, Milano: Bompiani, 1983.

SCHLOSSER MAGNINO Julius, *La letteratura artistica: manuale delle fonti della storia dell'arte moderna*, traduzione di Filippo Rossi, Firenze: La nuova Italia, 1977.

SKENAZI Cynthia, *Maurice Scève et la pensée chrétienne*, Genève: Droz, 1992.

SOUILLER Didier,

*Métamorphoses de Circé: de l'épopée à l'opéra baroque*, en *Littérature et musique*, dir. de L. Richer, Actes du colloque 13-14 mai 2004, CEDIC n°25, Lyon III, 2005.

*Circé après Jean Rousset: du corps maniériste à la théâtralité baroque*, *Études Épistémè* 9, 2006, Actes du colloque, p. 75-98.

SPICA Anne-Élisabeth, *Jean Baudoin et la fable*, en *XVIIe siècle* 2002/3 (n° 216), Presses Universitaires de France, p. 417-431.

STAROBINSKI Jean, *L'œil vivant. Corneille, Racine, La Bruyère, Rousseau, Stendhal*, Paris: Gallimard, 1961.

STAUB Hans, *Le curieux désir: Scève et Peletier du Mans poètes de la connaissance*, Genève: Droz, 1967.

STEFANOVIC Ana, *La musique comme métaphore: la relation de la musique et du texte dans l'opéra baroque français de Lully à Rameau*, Paris: L'Harmattan, 2006.

STOICHITA Victor, *L'invenzione del quadro*, Milano: Il Saggiatore, 1998.

SURLIUGA Victoria, *La Galeria di G.B. Marino tra pittura e poesia*, in «Quaderni di Italianistica» n°1, 2002, p. 65-84.

TAYLOR A.B. (edited by), *Shakespeare's Ovid: the Metamorphoses in the plays and poems*, Cambridge - New York: Cambridge University Press, 2000.

VINAY Gustavo, *Teodonzio mitografo dell'VIII-IX secolo?: una fonte problematica del De genologiis deorum gentilium*, Carmagnola: Tip. scolastica, 1935.

VOLPI Caterina, *Le immagini degli dei di Vincenzo Cartari*, Roma: De Luca, 1996.

WITTKOWER Rudolf, *Arte e architettura in Italia, 1600-1750*, Torino: Einaudi 1993.

YATES Frances A., *Giordano Bruno e la cultura europea del Rinascimento*, introduzione di Eugenio Garin, Roma: Laterza, 1995.

YOSHIHIRO Kaji, *Recherche de la date de publication des Comptes Amoureux portant la marque d'Icare, plus précisément la marque de Dédale, comme l'indique Rawles. Etudes sur les "Comptes Amoureux", Bulletin de la Société de Langue et de Littérature Françaises de l'Université d'Osaka*, «Gallia» 43, 2004.

ZAMBELLI Paola, *Il Sole, il Rinascimento e la ricerca interdisciplinare*, «Rivista Critica di Storia della Filosofia», 1968 (IV).

## TABLE DES MATIÈRES

### INTRODUCTION

<i>Choix du sujet et structure de l'oeuvre</i>	1
<i>Quelque mot à propos du mythe</i>	
<b><u>Qu'est-ce que Méduse</u></b>	5
<i>Méduse ou Gôrgo. Le masque et la symbolique</i>	
<i>Méduse dans le mythe. Les premiers témoignages</i>	
<i>Variations sur le mythe de Méduse</i>	
<i>Regarder le péril en face</i>	
<b><u>La Méduse d'Ovide</u></b>	18
<b>Ovide, Métamorphoses, IV-V. Mythes de croyance et de connaissance</b>	19
<b><i>Le mythe de Persée. Ovide, Métamorphoses, IV. 607 - V. 250 :</i></b>	
1. <i>Punition de l'impie' Atlas (IV, 631-662)</i>	
2. <i>Andromède et le monstre. Naissance du corail (IV, 668-752)</i>	
3. <i>Sacrifice aux dieux (IV, 753-756)</i>	
4. <i>Récit de Persée: le mythe de Méduse (IV, 768-802)</i>	
5. <i>L'impie' Phinée (V, 1-12)</i>	
6. <i>Fin des entreprises de Persée (V. 237-250)</i>	
<b><i>Le côté 'léger' du mythe de Méduse: Minerve, Pégase, les Muses</i></b>	27
<b><i>Mythes de croyance et de connaissance. Le tabou qui est Méduse</i></b>	29
<b><i>Les Métamorphoses d'Ovide du Moyen Âge à la Renaissance</i></b>	32
<b><u>Interpréter Méduse</u></b>	
<b><i>La Méduse d'Ovide entre XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècle.</i></b>	
<b><i>Images du silence auprès du Vrai inaccessible</i></b>	34
<i>La narration impossible</i>	
<i>Le milieu européen. XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècle</i>	
<i>Méduse et le jeu de la connaissance</i>	

**CHAPITRE I**  
**L'EXÉGÈSE DE MÉDUSE**

<b><u>La reine aux cheveux d'or. Méduse selon Boccace</u></b>	45
<i>La vraie Pallas et la vraie Méduse</i>	
<b><u>La symbolique méduséenne des Emblèmes</u></b>	55
<i>La Gorgone ou la mort</i>	
<b><u>La Méduse du géographe. Les Navigations et voyages de Ramusio</u></b>	60
<i>Méduse l'Amazone, reine guerrière d'Afrique</i>	
<b><u>La Méduse de Natale Conti. Excès de luxure</u></b>	64
<b><u>Méduse, l'éclat du Savoir. Les Images de Cartari et ses sources grecques</u></b>	70
<b><u>L'impie Méduse de Lodovico Dolce</u></b>	76
<b><u>Méduse la princesse héritière, Minerve la Connaissance au regard dangereux. Les Raisons de Cosimo Bartoli</u></b>	80
<b><u>La vraie Méduse est la Méduse peinte. Les Vite de Giorgio Vasari</u></b>	84
<b><u>La nouvelle Méduse ou la honte de l'hérésie. La pensée de Giordano Bruno</u></b>	89
<b><u>Gian Paolo Lomazzo, Della forma delle Muse. Méduse ou la merveille, Pégase ou la renommée</u></b>	93
<b><u>La Méduse ou la tyrannie. Histoire d'une bataille bien conduite</u></b>	96
 <b>MÉDUSE ET LES IMAGES. INTERPRÉTATIONS VISUELLES DU PROHIBÉ</b>	
<b><u>La symbolique de Méduse chez Cesare Ripa</u></b>	100
<i>Méduse, le feu et la colère</i>	
• <i>Méduse, le Lion et la Raison</i>	
• <i>Méduse, Minerve et le Savant</i>	
• <i>Méduse et la Terreur au visage de Lion</i>	
• <i>Le côté léger de Méduse. Pégase où la Renommé</i>	

•

*Les ajoutes de Baudouin. L'hérésie et le Péché*

<b><u>La femme – Basilic et Méduse ou l'invincible courage. Les interprétations allégoriques de l'abbé Picinelli</u></b>	113
<b><u>La Méduse du peintre. Annibale Carracci, Nicolas Poussin et Raphaël expliqués par Giovanni Pietro Bellori</u></b>	120
• <i>La Méduse punie. Le Palais Farnese peint par Annibale Carracci</i>	
• <i>Le sang qui pétrifie les tiges. Méduse dans le dessin de Nicolas Poussin</i>	
• <i>Pallas ou la Prudence et la Force ou le lion. La symbolique méduséenne de la Chambre de la Signature</i>	
<b>CONCLUSIONS</b>	132
<b>CHRONOLOGIE DES ŒUVRES</b>	137

## CHAPITRE II

### **MÉDUSE ET LE POÈTE. MONSTRUEUSE, CRUELLE BEAUTÉ**

<b><u>Méduse ou la cruelle Meridienne. La figure de la Gorgone dans les Contes amoureux</u></b>	141
<i>La mort de Pyrance et le déchirement de Meridienne</i>	
<i>Le récit de Madame Meduse</i>	
<b><u>L'immortelle Méduse de Maurice Scève : Délie</u></b>	150
<b>LA PLÉIADE ET LA MÉDUSE</b>	166
<b><u>La Dame ou bien l'Idée. La Méduse divine de Pontus de Tyard</u></b>	167
<i>Premier livre des Erreurs. Méduse, l'idole injoignable</i>	
<i>Deuxième livre des Erreurs. L'idole médusant de plus en plus loin</i>	
<i>Troisième livre des Erreurs: l'extase de l'Idée et l'amour fou</i>	

<b><u>Les métamorphoses en Méduse de Cassandre, Marie et Hélène. Les 'yeux qui tuent' dans les Amours de Ronsard</u></b>	184
<i>Le nom de Méduse : récurrences dans les Amours de Cassandre</i>	
<i>En vie de Marie : les traits méduséens d'une femme mortelle</i>	
<i>Hélène, la Méduse maîtresse</i>	
<i>Les Méduses de Ronsard</i>	
<b><u>La contre – Méduse des Regrets. Le refus de la femme médusant chez Du Bellay</u></b>	202
<b><u>Icare pétrifié par le Soleil noir. La femme médusant chez Philippe Desportes</u></b>	207
<b><u>L'imaginaire méduséen dans la poésie de Edmund Spenser</u></b>	216
<ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>L'émergence de la Méduse dans la poésie des Amoretti de Edmund Spenser</i></li> <li>• <i>L'imagination méduséenne en The Faerie Queene</i></li> </ul>	
<b><u>L'art, l'amour, la mauvaieseté. La Méduse de Giambattista Marino</u></b>	233
<i>Méduse et les souffrances d'amour dans l'Adone</i>	
<b><u>La Méduse-diable de Milton. Épiphanies de Gôrgo dans le Paradise Lost</u></b>	242
<i>La Gorgone, mère des serpents. Échos du mythe ancien dans la métamorphose de Satan en serpent (Paradise Lost, X 511-560)</i>	
<b>LA MÉDUSE D'OVIDE EN TROIS RÉÉCRITURES DES MÉTAMORPHOSES:</b>	
<b>Versions : Giovanni Andrea dell' Anguillara (1563), George Sandys (1632), Louis Richer (1649)</b>	
<i>La Méduse coupable de Giovanni Andrea dell'Anguillara</i>	251
<i>Méduse dans la réécriture philologique de Sandys. Ovid's Metamorphosis (II<sup>e</sup> édition illustrée : 1632)</i>	258
<i>L'Ovide bouffon et la «ribaude Méduse».</i>	
<i>La réécriture burlesque des Métamorphoses par Louis Richer</i>	262
<i>La Méduse d'Ovide malgré Ovide</i>	267
<b>CONCLUSIONS</b>	268
<b>CHRONOLOGIE DES ŒUVRES</b>	273

## CHAPITRE III

### MÉDUSE ET LE THÉÂTRE. L'HORREUR, LA FOLIE, LE PÉCHÉ

<b><u>Méduse, le monstre séduisant.</u></b> <b><u>La mauvaiseté coupable de la beauté dans la Dalida de Luigi Groto</u></b>	277
<ul style="list-style-type: none"><li>• <i>La condamne de la Danaé – Méduse : Dalida et la malédiction du roi</i></li><li>• <i>Fausseté vs Vérité : l'agréable visage de Méduse et l'honnête conseiller</i></li></ul>	
<b><u>Inconcevable horreur et désir de connaître: la Méduse de Shakespeare</u></b>	285
<i>L'horreur qu'on ne peut pas dire : Macbeth et la vision prohibée</i>	
<ul style="list-style-type: none"><li>• <i>Duncan, la première Gorgone</i></li><li>• <i>Banquo, la deuxième Gorgone</i></li><li>• <i>La tête décollée, préfiguration du destin de l'usurpateur</i></li></ul>	
<i>Les yeux médusants de Cléopâtre et la nature gorgonéenne de Antoine</i>	
<b><u>La Méduse-Circé de La fabula de Perseo de Lope de Vega</u></b>	301
<b><u>Les antagonistes de Persée</u></b>	
<ol style="list-style-type: none"><li>I. <i>Polydectès et l'entreprise impossible</i></li><li>II. <i>Méduse, Phinée et le portrait d'Andromède</i></li></ol>	
<b><u>L'entreprise de Persée</u></b>	
<ol style="list-style-type: none"><li>I. <i>La prière à Jupiter et les cadeaux magiques</i></li><li>II. <i>Le château de Méduse</i></li><li>III. <i>Décollation de Méduse et naissance de Pégase</i></li></ol>	
<b><u>Pallas-Méduse, défense de la chasteté, et la menace du magicien Comus</u></b>	313
<b><u>Méduse le monstre, Persée le fils du dieu.</u></b> <b><u>Figures du bien et du mal dans l'Andromède de Corneille</u></b>	322
<ul style="list-style-type: none"><li>• <i>Le monstre, le sacrifice et la souffrance de l'homme honnête</i></li><li>• <i>Méduse, le destin du traître impie. Andromède et Persée, et l'Amour divin</i></li><li>• <i>Méduse, la punition du traître. La pétrification de Phinée et l'ascension aux Cieux de la famille royale</i></li></ul>	
<b><u>La Méduse de Calderón. La fureur, le diable et la mort</u></b>	332

**Méduse, victime des dieux, dans Las Fortunas de Andrómeda y Perseo**

- a. Méduse transformée en monstre. Le récit de Lidoro
- b. La ruse de Persée et l'empoisonnement de Méduse
- c. La décollation de Méduse et la naissance de Pégase
- d. Méduse réduite à objet. La scène comique du monstre et du servant

**Le Perseo y Andromeda de Calderón: Méduse, la Faute ou la Mort, et Persée, le fils de Dieu**

- a. La chute d'Andromède: Méduse, la sorcière-Serpent, et le Diable, le Monstre marin
- b. Andromède-Ève: la désobéissance, la pomme, la chute
- c. Le fils de Dieu dépasse la Mort. La défaite de Méduse

**Lully-Quinault, Persée. Méduse, l' 'Ennemi', vs Persée, le 'Héros'**

361

- L'identité de Méduse
- L'antre des Gorgones. Méduse se révèle
- Décollation de Méduse et triomphe de Persée

**CONCLUSIONS**

370

**CHRONOLOGIE DES ŒUVRES**

374

**Conclusions**

377

*L'énigme de Méduse*

*Depuis Ovide, en suivant Ovide, malgré Ovide*

**BIBLIOGRAPHIE**

383







