



- Catherine Nesci

« Chaosmos ». *Le Rire de la Méduse* d'Hélène Cixous,
les « sextes » de Nancy Spero et les arts plastiques*

J'envoyai un coup de téléphone de la part de Méduse. Eh bien, on me répondit. Mais pas comme, quand et où je m'y serais attendue. En France *Le Rire* et *La Jeune Née* furent des livres. Partout ailleurs dans le monde ce sont des actes. Surprise ! Aussitôt traduite en américain, voilà que ma Méduse s'en va. Et quel voyage ! Sans fin, sans âge. Et, pour ainsi dire, sans moi. Pour un performatif de l'indépendance, c'en est un (H. Cixous, « Un effet d'épine rose »)¹.

Appel enjoignant les femmes à écrire et (re)découvrir leur créativité, *Le Rire de la Méduse* a pris un magnifique envol, un an après sa parution en France en 1975, sous la forme que lui a donnée sa traduction en anglais : *The Laugh of the Medusa*². Traduit en plusieurs langues, enseigné à l'étranger, depuis 1976 – et toujours enseigné –, dans les universités et les écoles de beaux-arts, l'essai a inspiré non seulement les chercheurs et les féministes œuvrant dans la littérature et les sciences humaines, mais aussi de nombreuses artistes et plasticiennes, dont Nancy Spero et Barbara DeGeneviève en Amérique du Nord. De nos jours, son souffle frondeur et

¹ Hélène Cixous, « Un effet d'épine rose », dans *Le Rire de la Méduse et autres ironies*, préface de Frédéric Regard, Paris, Galilée, 2010, p. 29. Les références au *Rire* renverront à cette édition.

² Traduit par Keith Cohen et Paula Cohen, le texte fut publié dans la revue féministe de l'Université de Chicago, *Signs : Journal of Women in Culture and Society*, vol. 1, n°4, 1976, pp. 875-893. Sous cette forme, il figura aussitôt dans de nombreuses anthologies, dont celle qui est la plus souvent citée : *New French Feminisms*, sous la direction d'Elaine Marks et Isabelle de Courtivron, Amherst, University of Massachusetts Press, 1980. L'essai en anglais se diffuse à présent par le biais des bouquets numériques dont disposent les bibliothèques et les centres de recherches.

protestataire, lyrique et parodique, parcourt l'immense toile numérique que tisse l'univers virtuel. Des artistes, surtout de jeunes femmes souvent issues de minorités ethniques ou exilées, y revendiquent l'essai comme un texte-phare de leur pratique artistique ; l'une d'elles présente sa peinture comme une forme d'« écriture féminine »³. De même, l'Institute of Contemporary Arts (ICA) de Londres reproduit sur son site internet un extrait de « "*The Laugh of the Medusa*" by Hélène Cixous » [« Le Rire de la Méduse » d'Hélène Cixous], précédé de la note suivante, que je traduis librement : « Provocateur, anti-essentialiste et précurseur de la théorie *queer*, l'essai que signe l'écrivaine et philosophe en 1975 explore sa théorie de "l'écriture du corps" »⁴. Les filiations intellectuelles que célèbre l'Institut artistique londonien, plus de trente ans après la première sortie du *Rire*, relie l'essai d'H. Cixous à la praxis artistique et à une vision performative des genres sexués. *Le Rire de la Méduse* y est appréhendé non seulement comme texte, mais aussi et surtout comme performance – performance hors musée ou scène théâtrale, et texte qui traverse les frontières des genres artistiques et des identités sexuées. A l'instar des plasticiens de l'Institute of Contemporary Arts, de nombreux artistes ont accueilli *Le Rire de la Méduse* comme un double vecteur de renouveau des formes esthétiques et de critique des rapports de force entre les sexes. C'est cette invitation à créer dans la dissidence que je vais explorer – dissidence, qui est aussi danse et dissonance, « dissidanse »⁵, comme l'écrit H. Cixous à propos de la grande artiste récemment disparue, Nancy Spero. L'enquête joue sur une temporalité double : d'un côté, la réception artistique de l'essai – plutôt

³ Le [blog de Suzannah Jones](#) introduit de longues réflexions sur l'essai d'H. Cixous, lu à travers l'œuvre plastique de Jackson Pollock, Rebecca Fortnum et la sienne, et de commentaires critiques sur la théorie artistique et la place des femmes dans l'art. Le site, placé sous le signe d'une inscription du souffle, interroge les rapports du corps et de l'esprit.

⁴ [Institute of Contemporary Arts](#). En anglais : « *Provocative, anti-essentialist and an antecedent to the queer theory, the French writer and philosopher's 1975 essay explores her theory of "writing the body"* ». Le passage du *Rire* reproduit sur le site commence par : « Il est temps que la femme marque ses coups dans la langue écrite et orale » et finit par l'un des passages les plus célèbres et les plus controversés, que les artistes, quant à eux, ne lisent pas de manière essentialiste : « Toujours en elle subsiste au moins un peu du bon lait-de-mère. Elle écrit à l'encre blanche » (*Le Rire de la Méduse et autres ironies*, *Op. cit.*, pp. 46-48). En anglais, le jeu de mots sur l'expression violente « à l'arme blanche » ne passe pas la frontière linguistique.

⁵ H. Cixous, « Dissidances de Spero », *Peintures. Ecrits sur l'art*, textes réunis et établis par Marta Segarra et Joana Masó, Paris, Hermann, 2010, pp. 57-70. En anglais, le beau texte d'H. Cixous est entrelacé aux images et figures de Nancy Spero. Voir « *Spero's Dissidances* », catalogue de l'exposition *Nancy Spero. Dissidances*, sous la direction de Bartomeu Marí et Manuel J. Borga-Villel, Barcelone, Museu d'Art Contemporani, 2008, pp. 131-152.

de sa version anglaise – des années soixante-dix aux années quatre-vingt-dix ; de l'autre, le texte récent d'H. Cixous sur Nancy Spero et la portée renouvelée du *Rire de la Méduse* à notre époque.

Comme tout texte et toute performance, *Le Rire de la Méduse/The Laugh of the Medusa* a d'abord résonné dans un cadre interprétatif et historique précis, et ce cadre a considérablement changé depuis les années soixante-dix. A notre époque, la notion même de performance a envahi le champ des interactions sociales et définit les pratiques culturelles, esthétiques et quotidiennes, voire les pratiques les plus commerciales ; les corps féminins, les corps « *queer* » et la sexualité saturent l'espace public et les médias⁶. Depuis les années 1980, les genres artistiques se sont décloisonnés ; la performance s'est introduite dans les arts plastiques ; les potentialités de la voix et du corps semblent ne plus connaître de limites. Mais où sont passés la recherche des utopies, la quête dérangeante de « *L'Amour Autre* »⁷, le désir de déstabiliser les ordres moraux, sociaux et économiques qu'exprimait si joyeusement *Le Rire de la Méduse* en 1975 ? Quels sens donner à la part du performatif dans l'essai ?

Grâce au travail sur le rythme et le mouvement, aux jeux sur la langue et sur l'énonciation, l'écriture comme transcription sémiotique, tracé de la main et inscription sur la page, puis impression typographique sur la page du livre, se transforme en performance, en expression symbolique dans l'espace où le corps et la voix sont de prime abord publics. L'espace textuel se fait espace conceptuel et espace concret de création, brouillant les lignes de partage entre la performeuse et son audience de femmes invitées à écrire, à jouer et jouir de leur corps et de ses secrets⁸. De fait, la visée performative de l'acte de langage se manifeste dès l'incipit du *Rire de la Méduse* ; l'essayiste y prend la parole en tant que sujet pour se projeter dans le futur : « Je parlerai de l'écriture féminine : *de ce qu'elle fera* »⁹. Ainsi, la prise de parole se

⁶ A ce propos, je renvoie aux analyses décapantes de Christine Détrez et Anne Simon, *A leur corps défendant. Les femmes à l'épreuve du nouvel ordre moral*, Paris, Seuil, 2006.

⁷ H. Cixous, *Le Rire de la Méduse et autres ironies*, *Op. cit.*, p. 67.

⁸ Pour toutes ces questions, je renvoie à l'excellente interprétation des rapports entre texte et performance que proposait la spécialiste des arts de la scène Pamela A. Turner : « *Hélène Cixous : A Space between – Women and (Their) Language* », dans *Hélène Cixous. Critical Impressions*, sous la direction de Lee A. Jacobus et Regina Barreca, Amsterdam, Gordon and Breach, 1999, pp. 187-200.

⁹ H. Cixous, *Le Rire de la Méduse et autres ironies*, *Op. cit.*, p. 37.

donne initialement comme un faire pour défaire la représentation des femmes en êtres castrés, êtres du manque, de la privation. L'excipit du texte, promesse au futur, double geste d'affirmation par la négation du manque, exprime le don de l'amour, cette fois par le truchement d'une énonciation collective, une polyphonie de voix qui habitent l'être multiple, le texte pluri-auctorial, polysémique : « Jamais nous ne nous manquerons »¹⁰. Anti-castration, l'écriture féminine se réalise à travers le mouvement et la projection dans l'espace où le corps est d'emblée présence, beauté et provocation. *Le Rire de la Méduse* est donc bien « acte », performance au pouvoir contestataire, inscrite dans le corps, le temps, l'histoire et l'espace¹¹. Quelles formes esthétiques artistes et plasticiennes ont-elles données à cet « acte », à ces rapports entre corps, écriture et performance ? Comment ont-elles reçu le « coup de téléphone » de la Méduse, pour reprendre l'expression ludique d'Hélène Cixous, dans son essai récent sur le retour de sa fille prodigue, « Un effet d'épine rose »¹² ? Ces artistes, qui ont répondu à l'appel de la Muse/Méduse, jouent sur les multiples supports de la création esthétique ; elles créent de nouvelles articulations entre le langage verbal et le langage de l'image, entre l'œuvre artistique et le corps féminin.

Arrivantes de toujours : les « sextes » de Nancy Spero

Il n'y a pas d'autre voie à suivre : il faut aller dans une nouvelle direction. Les féministes françaises parlent d'« écriture féminine », et moi je veux essayer « la peinture féminine » (Nancy Spero, 1985)¹³.

Avant de nous pencher sur les figurations que l'artiste Nancy Spero fit de l'anti-castration, partons de la fin du premier paragraphe du *Rire de la Méduse*, qui lançait, et relance, un appel au mouvement : « Il faut que la femme se mette au texte

¹⁰ *Ibid.*, p. 68

¹¹ Je reprends la notion d'acte au texte récent d'Hélène Cixous – cité en exergue de cet essai –, sur les vols, les envois et le retour de sa Méduse, « Un effet d'épine rose », dans *Le Rire de la Méduse et autres ironies*, *Op. cit.*, p. 29 ; l'écriture comme acte apparaît à plusieurs reprises dans *Le Rire de la Méduse*, voir notamment pp. 45-46.

¹² *Ibid.*, p. 29.

¹³ Entretien de Nancy Spero avec Nicole Jolicœur et Nell Tenhaaf, « *Defying the Death Machine* », dans *Parachute*, n°39, juin-juillet-août 1985, p. 53. Je traduis le passage suivant : « *There is no other way to go but for a new direction. The French feminists are talking "l'écriture féminine", and I am trying "la peinture féminine"* ».

– comme au monde, et à l'histoire –, de son propre mouvement »¹⁴. Dans cette naissance, qui est aussi re-naissance – celle-là même que fait advenir l'essai –, la femme joue en même temps le rôle de nouveau née, de jeune née, de mère, de sage-femme ; elle doit se mettre au texte : mettre en œuvre son moi créateur, se mettre en scène à la fois comme sujet individuel et sujet collectif ; « femme-sujet universelle », profère la performeuse¹⁵. Plusieurs passages expriment les supports de ce défi et de cette stratégie esthétique : la part de la corporéité et le refus de refouler les fantasmes ; la richesse de tous les sens et de la jouissance ; une pratique intermédiaire des arts et de l'écriture. Ainsi la praxis corporelle et artistique que promeut *Le Rire de la Méduse* « se prolonge et s'accompagne d'une production de *formes*, d'une véritable activité esthétique, chaque temps de jouissance inscrivant une vision sonore, une *composition*, une chose belle. La beauté ne sera plus interdite »¹⁶. Dans la foulée (et le même paragraphe), écriture et imaginaire sont associés à la musique et à la peinture ; les fantasmes, identifiés par la métaphore (« coulées ») aux sécrétions qu'engendrent le désir et le plaisir, comme les rythmes ovariens de la fertilité, sont associés à ce qui n'a jamais été dit, entendu, proféré : « L'imaginaire des femmes est inépuisable, comme la musique, la peinture, l'écriture : leurs coulées de fantasmes sont inouïes »¹⁷. L'essayiste et néologue invoque l'exploration de l'« érogénéité »¹⁸, terme hybride désignant l'altérité d'un éros hétérogène dont la carte utopique suit le tracé du sexe féminin comme organe du plaisir et de l'engendrement. Unie aux autres femmes par cet imaginaire partagé et cette expérimentation commune, la performeuse mêle sa voix aux voix collectives des femmes qui ne se censurent plus. Dans une auto-mise en scène, elle confie son expérience d'autocensure, osant même l'aveu où s'articule le désir de l'œuvre à faire, doublement – par la parole comme par l'image picturale : « Et moi aussi je n'ai rien dit, je n'ai rien montré ; je n'ai pas ouvert la bouche, je n'ai pas re-peint ma moitié du monde »¹⁹. Toutefois, l'identité de la locutrice, dans cet aveu, reste incertaine. S'agit-il d'une auto-mise en scène de la performeuse, qui assume la responsabilité du discours dès l'incipit ? Ou bien lit-on/entend-on la

¹⁴ H. Cixous, *Le Rire de la Méduse*, *Op. cit.*, p. 37.

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ *Ibid.*, p. 38.

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ *Ibid.*, pp. 38 et 62.

¹⁹ *Ibid.*, p. 39.

prosopopée de l'une des femmes qui prend la parole et représente des légions de femmes ? La beauté du texte repose sur cette indécision, cette fluidité des rôles et des échanges de voix.

L'une des premières à entendre l'appel de la Muse/Méduse est l'artiste nord-américaine et francophone Nancy Spero (1926-2009), dont l'œuvre rejette les figurations de la femme, de la psyché et du corps féminins comme manque et comme absence. Reconnue à présent comme pionnière dans la lutte pour l'expression artistique des femmes, elle voue une grande partie de son œuvre à l'histoire et à l'expérience des femmes dès les années 1970. Elle crée ainsi des figures de revenantes, d'arrivantes, pour reprendre les appellations de la performeuse du *Rire de la Méduse*, qui remet en question les grands récits historiques et les mythes de la domination masculine. Pendant la guerre du Vietnam, Nancy Spero peint à la gouache des tableaux qui exposent la violence mâle et le pouvoir militaire nord-américain (la *War Series* des années soixante, avec des œuvres comme *Les Anges Merde Fuck you, Sperm Bombs, Helicopters*) ; ses bombes en forme d'énormes phallus éclatent comme des champignons atomiques²⁰. Dans ses œuvres suivantes, elle dénonce la torture des femmes en Amérique latine et le viol, puis se consacre à la sexualité féminine. Elle crée ainsi des figures féminines variées – joyeuses, orgiaques, souffrantes – dans ses panneaux *Notes in Time* et *Torture of Women*, qui datent des années 1970. C'est à cette époque qu'elle délaisse la peinture pour solliciter d'autres supports d'expression ; elle a recours au dessin et fait des collages, qui sont posés sur des rouleaux de papier sur lesquels la fragilité du médium se combine à la brutalité des mots et des images imprimés. Dans son travail, elle dépersonnalise de plus en plus l'écriture comme processus manuel et inclut des textes imprimés, comme les rapports d'Amnesty International sur les témoignages de torturées en Argentine, au Chili et au Salvador ; elle affiche aussi des slogans politiques.

L'artiste, qui a vécu en France dans les années cinquante et soixante, s'appuie également sur la pensée de philosophes et d'écrivain(e)s, tels Antonin Artaud, Jacques Derrida et Hélène Cixous, pour dénoncer « les abus de la discrimination

²⁰ Hélène Cixous ouvre son bel essai sur Nancy Spero par les tableaux de fin du monde, dont ceux de « *Victimation* » (en anglais, Nancy Spero disait : *victimage*) et la boucherie au napalm de la guerre du Vietnam : « Dissidances de Spero », *Op. cit.*, pp. 57-59.

sexuelle et [parler] de la relation des femmes au langage et au pouvoir », comme le rappelait Marie-Laure Bernadac dans le catalogue de l'exposition *Feminimasculin, le sexe de l'art*²¹. Jusqu'en 2009, Nancy Spero, avec l'aide des artistes de son studio, exposera ses collages sur papier ou sur tissu, ses œuvres imprimées (certaines seront faites sur des rouleaux de soie cousus les uns aux autres), ses fresques murales et ses installations qui chorégraphient le ballet de figurines féminines, dont certaines déploient des formes hybrides ou grotesques – en partie animales, comme des insectes ou des serpents, en partie humaines – ; ces figures se démultiplient, se meuvent dans l'espace, l'inscrivent de leurs simples contours. L'artiste crée une riche iconographie qui évoque des icônes et des déesses du passé, reprises d'hiéroglyphes égyptiens, d'art aborigène, de vases grecs, de sculptures romaines, de manuscrits médiévaux, de peintures murales sumériennes, notamment – images produites à l'origine par des artistes hommes –, tout en dessinant des emblèmes du présent, issus de journaux ou de revues populaires, du music-hall, de la culture de masse ou du pop'art. Les œuvres déroulent les images gravées, reproduites et découpées sur de multiples panneaux, sans souci de linéarité, sous formes hiéroglyphiques, tantôt en disposition verticale, tantôt en disposition horizontale. La chorégraphie impromptue de l'artiste ne respecte plus la perspective de l'espace géométrique de la Renaissance, ni celle du spectateur centré et autonome²². Le spectateur/la spectatrice peut ainsi approcher l'œuvre depuis de multiples points de vue, commencer à n'importe quelle partie, et se déplacer où bon lui semble.

Nancy Spero dessine, écrit et peint l'une de ses premières réponses au coup de téléphone de Méduse en 1982, en choisissant de donner forme aux « sextes » cixoussiens. Dans un entretien avec Jo Anna Isaak, en 1994, elle évoque ses trois panneaux intitulés « *Let the Priests Tremble* », dont le titre est la traduction en anglais du célèbre défi du *Rire de la Méduse*, par lequel la performeuse et ses complices annoncent

²¹ M.-L. Bernadac, *Feminimasculin, Le Sexe de l'art*, Paris, Gallimard/Electra et Centre Georges Pompidou, 1995, p. 191. Pour le travail pionnier de Nancy Spero, voir l'essai de Lisa Tickner, « *Images of Women and la peinture féminine* », dans *Nancy Spero*, Londres, Institute of Contemporary Arts, 1987, pp. 5-19 ; le catalogue, *Nancy Spero, Works since 1950*, Syracuse, Emerson Museum of Art, 1987 ; et l'excellent catalogue des expositions espagnoles de 2008, *Nancy Spero. Dissidances*, sous la direction de Bartomeu Marí et Manuel J. Borga-Villel, Barcelone, Museu d'Art Contemporani, 2008.

²² Voir à ce propos Lisa Tickner, « *Images of Women and la peinture féminine* », dans *Nancy Spero, Op. cit.*, p. 15.

une monstration et une élévation d'un autre genre que celui de la liturgie catholique de l'incarnation : « Qu'ils tremblent, les prêtres, on va leur *montrer* nos sextes ! »²³. Dans ce passage, l'essai pointe la peur que le sexe devenu texte écrit, peint, musicalisé, « sexte », va susciter chez les « prêtres » de la loi symbolique, ces tenants du « dogme de la castration » de la femme²⁴, dès lors que les femmes n'accepteront plus le travail de répression et de refoulement de leur corps, de leur sexualité et de leur créativité. Les premiers panneaux de Nancy Spero, produits en 1982, furent présentés lors de l'exposition *The Revolutionary Power of Women's Laughter* [Le pouvoir révolutionnaire du rire des femmes], organisée en 1983 à la Protecth-McNeil Gallery de New York par Jo Anna Isaak, qui avait reconnu l'humour et le courage de l'œuvre de Spero, ainsi que son importance pour le mouvement des femmes dans les arts, alors en plein essor aux USA²⁵. Des panneaux feront partie de l'exposition solo « Nancy Spero : *Re-Birth of Venus 1985* » [Re-Naissance de Vénus 1985]²⁶.

Imprimée en caractères rouges, la citation en anglais de l'essai d'Hélène Cixous se tresse aux figures de femmes nues, en mouvement, athlétiques, le torse tendu, mélangeant les traits d'une sportive afro-américaine... et ceux d'une Marianne (dévêtue) évoquant *La Liberté guidant le peuple* de Delacroix. Les figures féminines se propulsent dans tous les sens, lancent leur défi (**figs. 1 et 2**), comme si elles écrivaient et jouaient avec leur corps même les paroles du *Rire de la Méduse*, paroles qui sautent d'une bande à l'autre et courent le long des deux bandes déroulées horizontalement, en continu, sans cadre ni découpage : « *Let the priests tremble, we're going to show them our sexts !* » [« Qu'ils tremblent, les prêtres, on va leur *montrer* nos sextes ! »] ; la deuxième moitié de la phrase se dédouble ; puis la citation reprend « *too bad for them if they* »

²³ H. Cixous, *Le Rire de la Méduse*, *Op. cit.*, p. 54.

²⁴ *Ibid.*, p. 54.

²⁵ Les trois panneaux originaux de collages d'impressions à la main et d'impressions sur papier mesuraient 1,58 m sur 2,74 m. Pour l'entretien avec Jo Anna Isaak et l'un des premiers états de *Let the Priests Tremble*, voir Jon Bird, Jo Anna Isaak et Sylvère Lotringer, *Nancy Spero*, Londres, Phaidon Press, 1996, p. 29. J'adresse à nouveau mes chaleureux remerciements à Abigail Solomon-Godeau et Jo Anna Isaak, ainsi qu'à Mary Sabbatino (Présidente) et Hannah Adkins (Archiviste) de la Galerie Lelong, pour les clichés des œuvres de Nancy Spero et l'autorisation à les reproduire que m'ont accordée les ayants droit de Nancy Spero.

²⁶ L'exposition eut lieu à l'Atrium Gallery de la Fine Art School de l'Université du Connecticut. Deux panneaux horizontaux sont reproduits dans l'album : Nancy Spero, *Re-Birth of Venus*, introduction de Robert Storr, Kyoto (Japon), Kyoto Shoin, 1989 ; 1991, sans pagination. Les figures féminines sont reprises de l'iconologie que crée Nancy Spero pour *Notes in Time*, puis en 1981, pour *The First Language*, œuvre composée de 22 panneaux, qui incluent des figures transhistoriques et transculturelles fusionnant réalité et mythologie.

[« tant pis pour eux s'ils »], puis saute et se poursuit sur la seconde bande, placée au-dessous, « *fall apart on discovering that women aren't men* » [« s'effondrent à découvrir que les femmes ne sont pas des hommes »], pour finir au bas de la bande (pour s'effondrer ?), au pied de la femme athlète, « *or that the mother doesn't have one* » [« ou que la mère n'en a pas »]. L'œuvre-collage de Nancy Spero, avec beaucoup d'humour, met en image le fragment du *Rire de la Méduse* comme performance dans laquelle la chair se fait verbe et figure²⁷. Elle figure ainsi les « sextes » d'Hélène Cixous, ces sexes-têtes-textes qui jouent et déjouent la vision psychanalytique de la femme comme manque et l'interprétation du mythe de la Méduse au regard mortifère comme symbole de l'horreur de la castration et de la peur de la décapitation. L'artiste donne ainsi toute sa force à l'affirmation du *Rire de la Méduse* : « la femme n'est pas castrée » ; « Il suffit qu'on regarde la Méduse en face pour la voir : et elle n'est pas mortelle. Elle est belle et elle rit »²⁸.

Nancy Spero reprendra ses bandes-panneaux dans plusieurs installations, notamment pour les fresques et frises murales de l'Ikon Gallery de Birmingham, qui commande à l'artiste une installation pour son nouvel espace d'exposition, en 1998. La plasticienne s'y fait plus que jamais chorégraphe. A cette occasion, elle se fait également metteuse en scène à distance : étant trop malade pour voyager, elle ne put procéder à l'inscription des fresques en personne et dirigea de loin ses assistant(e)s. Comme les œuvres de cette époque, figures et inscriptions furent créées à même les murs mués en toiles, et non plus comme collages sur des rouleaux de papier ; l'architecture de la galerie, ancienne chapelle, devient l'espace même de la création. Les figures parcourent ainsi tout l'espace, dont aucun coin ou recoin n'est négligé...

²⁷ La même année que l'exposition solo *Re-Naissance de Vénus* (1985), Nancy Spero participe, avec deux femmes peintres, à une autre exposition dont le titre cite directement le beau passage du *Rire de la Méduse* : *She Writes in White Ink : 3 Women Painters* [Elle écrit à l'encre blanche : 3 femmes peintres]. Il s'agit de la fin de la troisième section, que reproduit aussi, de nos jours, le site internet de l'Institut des Arts Contemporains de Londres : « Toujours en elle subsiste au moins un peu du bon lait-de-mère. Elle écrit à l'encre blanche » (*Le Rire de la Méduse*, *Op. cit.*, pp. 46-48). Voir le catalogue : *She Writes in White Ink : Janice Gurney, Mary Scott, Nancy Spero*, catalogue de l'exposition à la Galerie Walter Phillips, 9 mai-2 juin 1985, texte de Barbara Fischer, The Banff Center, Alberta.

²⁸ H. Cixous, *Le Rire de la Méduse*, *Op. cit.*, p. 54. Il faudrait reprendre ici toute l'histoire de la Méduse gréco-romaine et la figuration patriarcale de Méduse et de son regard mortifère dans les arts poétiques et plastiques ; je renvoie à l'article de Susan R. Bowers pour un parcours des arts poétiques et la refiguration de Méduse dans la poésie féministe, notamment afro-américaine, « *Medusa and the Female Gaze* », *NWSA Journal*, vol. 2, n°2, printemps 1990, pp. 217-235. Une relecture féministe du livre de Jean Clair reste encore à faire : *Méduse. Contribution à une anthropologie des arts du visuel*, Paris, NRF Gallimard, « Connaissance de l'Inconscient », 1989.

ou sacralisé, des couloirs aux toilettes, des grandes salles d'exposition, aux plafonds et aux encadrements des fenêtres. Le regard est invité à suivre les évolutions, contorsions, pirouettes et acrobaties des figures, du haut vers le bas et du bas vers le haut, de gauche à droite et de droite à gauche (**fig. 3**). Les fresques reprennent les figures de plusieurs panneaux et les icônes du lexique pictural de Nancy Spero, dont la parade des girls de *Chorus Line 1* (créée en 1985 sous la forme de collage imprimé sur papier) ; les figures grotesques dansent en chœur, en se tenant par les bras, qu'elles croisent tout en écartant les lèvres de leur sexe grand ouvert (**fig. 4**)²⁹. Cette parade multicolore de sexes béants file le motif de la danse collective qu'illustrent les frises dans l'une des grandes salles de la galerie où les corps féminins en mouvement (re)mettent en scène le scénario repris au *Rire de la Méduse : Let the Priests Tremble* (**fig. 3**). La disposition des corps vis-à-vis des inscriptions imprimées est assez différente des panneaux des années 1980. En effet, l'artiste et ses assistants disposent d'une grande liberté en travaillant à même les murs blancs et les poutres de la galerie, au lieu de tracer, d'imprimer et de monter lettres et figures sur le papier, médium délicat et fragile.

La citation du *Rire de la Méduse* évolue de manière plus autonome dans l'espace ; la reprise du fragment énonçant la monstration se marque par une élévation réitérée (« *we're going to show them our sexts !* ») accompagnée, comme ponctuée, par trois acrobates de couleurs différentes dont les corps, en apesanteur, soulignent la forme arquée des poutres et le saut des paroles indociles s'élançant vers le plafond (**fig. 4**).

Dans son essai récent sur l'artiste, « Dissidances de Spero », H. Cixous commente lyriquement la « célébration du vol de la femme », l'invention d'un autre monde, où les « survivantes » sont lancées « dans les hauteurs » : « Nageuses célestes détachées », qui refont l'histoire, « l'air de rien, elles sont *les reines de l'air* »³⁰. Les échos de ce texte de 2007 avec *Le Rire de la Méduse* sont nombreux ; rappelons la dernière

²⁹ Nancy Spero a repris ici l'image d'une déesse archaïque irlandaise Sheila-na-Gig. Dans son entretien avec Jo Anna Isaak, en 1994, elle explique qu'elle exposa *Chorus Line 1* à l'occasion d'une exposition à Philadelphie, en 1993, où elle s'était retrouvée dans la « Salle corps » (« *Body Room* »), avec Louise Bourgeois, Anna Mendieta et Francesco Clemente, dont le tableau figurait des figures masculines ornées d'énormes pénis. Coïncée dans cette salle exigüe, elle choisit donc d'exposer son collage sur une poutre, juste au-dessus du tableau de Clemente (*Nancy Spero, Op. cit.*, p. 31).

³⁰ Toutes les expressions entre guillemets sont extraites du texte d'Hélène Cixous, « Dissidances de Spero », *Peintures. Ecrits sur l'art, Op. cit.*, p. 66.

section du *Rire*, dans laquelle la performeuse, ayant opposé une fin de non-recevoir à la lutte œdipienne, imagine un amour qui « ose l'autre, le veut, s'emble en vols vertigineux entre connaissance et invention »³¹ ; le travail d'expérimentation célèbre le mouvement et l'espace libéré : « dans l'espace mouvant, ouvert, transitionnel elle court ses risques »³². Danse, dissonance et dissidence animent à leur tour les héroïnes de Nancy Spero, que décrit magnifiquement H. Cixous : « Si fortes, championnes de course, stars solitaires, déesses survivantes, passeuses d'abîmes. A leur beauté, à leur air de victoire, à leurs bras levés en ailes, à leurs pas pressés de danser, je devine qu'elles sont les filles du rêve de liberté d'une être que la vieille histoire a jetée dans les invisibles prisons »³³. Dans l'exposition de 1998, à l'Ikon Gallery, l'artiste croque ces femmes espiègles et multiplie leurs figures mutines en juxtaposant des femmes-serpents ou des femmes-insectes, des figures antiques, des êtres mythologiques, des acrobates et des pin-up en pied, posant dans un nu déssexualisé, légèrement obscène, mais montrant fièrement leurs muscles ; le geste de bravade est ponctué, comme en écho, par la reprise de la citation « *too bad for them* » [« tant pis pour eux »] (fig. 5). Par son iconographie transhistorique et transculturelle, comme par ses méthodes d'impression et de découpage, collage et montage, Nancy Spero pratique une esthétique de l'hétérogène, visualisant l'écriture féminine comme peinture féminine³⁴.

Comment faut-il comprendre ce désir de Nancy Spero de trouver un équivalent pictural, visuel, de l'écriture féminine, comme elle l'a expliqué dans un entretien en 1985 ; une écriture qui s'ouvre aux pulsions d'un corps féminin sexué et sexuel, qui fait revenir le refoulé, le réprimé, pour déjouer les hiérarchies et les oppositions rigides qui limitent la créativité des femmes ? Il ne s'agit aucunement pour l'artiste de fixer, à son tour, par l'image, une essence identifiable à un idéal

³¹ H. Cixous, *Le Rire de la Méduse*, *Op. cit.*, p. 67.

³² *Ibid.*, p. 67.

³³ H. Cixous, « Dissidanses de Spero », *Peintures. Ecrits sur l'art*, *Op. cit.*, p. 66. Catherine de Zegher étudie la peinture de la souffrance et de l'exaltation, et montre l'importance de la douleur dans l'œuvre de Nancy Spero, dans son bel essai : « *Tongue, Torture, and Free Rein in Spero's Explicit Series of Painting* », catalogue *Nancy Spero Installations : Black and the red ; Let the priest tremble*, préface d'Elizabeth A. Macgregor, exposition du 21 mars au 24 mai 1998, Ikon Gallery, Birmingham, pp. 4-15.

³⁴ Pour une étude plus détaillée de cette esthétique de l'hétérogène, et des rapports entre écriture féminine et peinture féminine chez Nancy Spero, je renvoie à l'essai très complet de Jon Bird, « *Dancing to a Different Tune* », dans : Jon Bird, Jo Anna Isaak et Sylvère Lotringer, *Nancy Spero*, *Op. cit.*, pp. 40-97 ; sur l'esthétique de l'hétérogène, p. 48. Jon Bird précise qu'écrire à l'encre blanche ne signifie pas puiser seulement à la créativité du corps maternel, mais « plutôt l'essai de trouver une symbolisation pour l'imaginaire refoulé » (p. 80).

féminin ou de reproduire les clichés et les représentations que son art cherche à transformer, mais de produire de manière iconoclaste, et sur de nouveaux supports, des images de femmes mettant en question une identité unifiée, stable et faussement universelle, comme l'a bien montré Lisa Tickner, qui voit en Nancy Spero une glaneuse-chiffonnière postmoderne : « [les panneaux de Nancy Spero] offrent des histoires à propos d'histoires, des images d'autres images, et se plaisent à la parodie, à la citation et à la répétition »³⁵. Ces images qui reviennent jouent ainsi sur le travail de seconde main et sur l'hétérogénéité de leurs composantes ; l'artiste se réapproprie ludiquement ces images, qui furent à l'origine produites pour et par les hommes. De plus, la pluralité de figures féminines disposées sans souci de cohérence, et l'instabilité, la fluidité des différences sexuelles entre les attributs du masculin et du féminin transposent les fantasmes, rêves et visées de la performeuse du *Rire de la Méduse*. Les supports flexibles qu'offrent le dessin et la technique du collage permettent de mettre en image et en scène la chorégraphie de sujets malléables, instables, traversés de désirs contradictoires ou bissexuels³⁶.

Relisons l'écriture-peinture-musique d'H. Cixous sur la « dissidanse » de l'artiste. Le texte se réfère à plusieurs installations et collages de l'artiste, et illustre merveilleusement l'esthétique « spérienne » de l'hétérogène et la liberté sous toutes les formes dont jouissent les figures féminines, liberté tant mentale que physique et sociale :

Ces cortèges d'anges musiciens, ces parades de Girls-Vulviques, ces bandes de Bacchantes prométhéennes, ces charardeuses de feu, ces mélanges drolatiques d'Ulysse et de Sirène, qui filent à toute allure le long d'un rouleau de bande dessinée avec sous le bras le pénis piqué à quelque Phallocrate Borgne ensommeillé, tous ces personnages illustrent, – envers et contre tous les clichés du siècle qui s'emploient à vendre de l'image-de-la-femme-comme-passivité, etc. etc. – la Vertu de Vie qui est toujours la Première à Rire et à Courire, dans toutes les circonstances³⁷.

³⁵ Lisa Tickner, « *Images of Women and la peinture féminine* », dans *Nancy Spero* (1987), *Op. cit.*, p. 9. Je renvoie aussi à l'essai de Jon Bird qui accompagne l'exposition de Nancy Spero, et inclut des fragments d'entretien avec l'artiste : « *Nancy Spero : Inscribing woman – between the lines* », pp. 21-38.

³⁶ Je reprends ici l'analyse de Lisa Tickner, *Nancy Spero* (1987), *Op. cit.*, p. 12.

³⁷ H. Cixous, « Dissidanses de Spero », *Peintures. Ecrits sur l'art*, *Op. cit.*, p. 70.

Vols/envols : retour de la Muse-Méduse

J'ai présenté ici un aspect de la réception plastique du texte d'H. Cixous, dans sa version anglaise, *The Laugh of the Medusa*, à travers l'œuvre et les images mixtes de Nancy Spero. Comme le montre ce numéro spécial, d'autres références pourraient étoffer la liste d'œuvres artistiques qu'a inspirées l'essai, texte-performance... et « coup de téléphone de la part de Méduse », comme l'écrit H. Cixous pour la réédition du *Rire de la Méduse*. En 1988, utilisant un tout autre support, Barbara DeGeneviève, photographe, vidéaste et performeuse, crée un cliché-verre intitulé *Laugh of Medusa* [Rire de Méduse], qui est également un objet mixte, combinant texte et image sur un fond noir (fig. 6)³⁸.

Objet provocateur, dérangent et étrange, le cliché reste énigmatique, ambigu : est-ce un cri d'horreur ou un énorme rire que pousse la personne dont on n'aperçoit que la bouche grand ouverte et un bout de langue, et, apparemment, les yeux (mais ceux-ci sont clairement dessinés ou recréés par le dessin) ? Surimposé sur le visage, un moule-carcan portant des marques striées telles des lacérations, cache les traits, dépersonnalise ou dé-figure la personne. Enfin, autour du masque-moule, cadre dans le cadre, écrit blanc sur noir (imprimé à « l'encre blanche » ?), est reproduit un extrait du *Rire de la Méduse* en anglais ; il s'agit du passage dans lequel l'essayiste et performeuse remet en question le primat du phallus, et l'image grotesque de l'homme qui en résulte, « idole aux couilles d'argile ». Comme Nancy Spero, Barbara DeGeneviève intègre le texte dans l'image, mais dans son œuvre autoréflexive, qui découpe une énorme bouche (sous le verre, dans le masque ?) et évoque la voix cherchant à s'extérioriser, à sortir de la gorge, elle insiste davantage sur les paradoxes de l'image ; le spectateur/la spectatrice se demande à quoi il/elle a affaire : photo, écran, copie, empreinte, calque, dédoublement, altération³⁹ ? Et l'attention se porte de gauche à droite du visage caché – dans l'ordre de la lecture –

³⁸ Barbara DeGeneviève est également professeure à la School of the Art Institute de Chicago, où elle dirige le département de la photographie. Pour sa biographie et ses œuvres, voir [son site](#). Elle m'a confié que ce cliché verre faisait partie de la série qu'elle avait créée après le suicide de sa mère en 1985 ; elle a lu *Le Rire de la Méduse* en anglais en 1987, et a été vivement marquée par les passages sur l'écriture comme anti-castration et la remise en question de la castration féminine. Le cliché verre est visible sur le site de l'artiste. Dernièrement, DeGeneviève l'a rebaptisé : *Screaming Fem*.

³⁹ Je renvoie au livre de la regrettée Marie-Claire Ropars-Wuilleumier, *L'Idée d'image*, Paris, Presses Universitaires de Vincennes, 1995, pour toutes les questions relatives au paradoxe de l'image, sur l'imaginaire de l'image, fausse présence, fuyant le concept, mais ouvrant à la réflexion sur l'idée.

sur le rapport entre le visage grossièrement masqué, le cri possible qui sort de la bouche ouverte, et le texte iconoclaste sur les fausses idoles, la fétichisation du phallus et la double disparition de la femme (devant le phallus) et de la féminité hors de la masculinité.

Citons le texte du *Rire de la Méduse*, avec, entre crochets et en italiques, l'extrait que reprend Barbara DeGeneviève en anglais :

A force d'affirmer le primat du phallus, et de le mettre en œuvre, l'idéologie phallocrate a fait plus d'une victime : femme, j'ai pu [*être obnubilée par la grande ombre du sceptre, et on m'a dit, adore-le, celui que tu ne brandis pas. Mais du même coup on a fait à l'homme ce grotesque et, songes-y, peu enviable destin d'être réduit à une seule idole aux couilles d'argile. Et, comme le notent Freud et ses suivants, d'avoir si peur d'être une femme ! Car, si la psychanalyse s'est constituée depuis la femme, et à refouler la féminité (refoulement qui, les hommes le manifestent, n'est pas si réussi que ça), de la sexualité masculine, elle rend un compte à présent peu réfutable ; comme toutes*] les sciences « humaines », elle reproduit le masculin dont elle est un des effets (p. 53)⁴⁰.

La tête masquée délimite une béance autour de laquelle le texte s'organise ; on peut aussi imaginer que la tête pousse, comme pour émerger, à travers le texte ou son signifié. Le cliché verre de Barbara DeGeneviève invite donc à réfléchir non seulement, par le biais du texte reproduit, sur les processus de refoulement à l'œuvre dans la construction et la hiérarchisation des identités sexuées, mais également sur l'image et le pouvoir de fascination qu'elle recèle. La tête que l'on devine, l'absence de corps et de contours, les symétries faussées que disposent faussement le cadre et la reproduction des lettres imprimées : autant d'éléments que cette œuvre au noir étale, aplani, comme pour mieux appeler l'imagination vers l'arrière, vers ce qui nous reste invisible.

H. Cixous est revenue, tout récemment, sur le rapport entre Méduse et le désir de voir, qui « met en danger de mort », dans son long essai qui précède et accompagne l'œuvre de Roni Horn, *Rings of Lispector (Agua Viva)*, images parlantes et

⁴⁰ En anglais – le texte reproduit par l'artiste est cité ici entre crochets : « *By virtue of affirming the primacy of the phallus and of bringing it into play, phallocratic ideology has claimed more than one victim. As a woman, I've [been clouded over by the great shadow of the scepter and been told: idolize it, that which you cannot brandish. But at the same time, man has been handed that grotesque and scarcely enviable destiny (just imagine) of being reduced to a single idol with clay balls. And consumed, as Freud and his followers note, by a fear of being a woman! For, if psychoanalysis was constituted from woman, to repress femininity (and not so successful a repression at that-men have made it clear), its account of masculine sexuality is now hardly refutable; as with all] the "human" sciences, it reproduces the masculine view, of which it is one of the effects* », « *The Laugh of the Medusa* », art. cit., p. 884.

photographies sur les bords du texte de Clarice Lispector, *Água Viva*, nom de la Méduse en portugais :

Água Viva Medusa a le pouvoir de fasciner. Elle est une sorte de dieu caché. Elle attire et ne répond pas. Elle est le caché du dieu.

Le masque neutre et visible de l'invisible.

C'est elle qui pousse l'artiste peintre, l'artiste de choses à voir, à dessiner, photographe, pourchasser l'invisible qui vit caché derrière la vie.

C'est elle qui promet de ne pas dire et ne pas révéler, mais en échange elle promet, elle promet de promettre, elle pro-met, elle met en avant, elle jure qu'il y a autre chose, et cela vaut la peine de chercher même si on ne trouve jamais⁴¹.

Trente ans après *Le Rire de la Méduse*, c'est à une approche renouvelée de l'image que nous convie ici H. Cixous, eau vive, et non plus Méduse pétrifiante ou féminin sidérant, voire castrateur, mais élan de création, flot de mots, instance de langage, promesse de promesse ; flot d'images à voir, traces de figures, à poursuivre pour ce qu'elle nous cache ou nous révèle.

Certes, la richesse et la durée, tout à fait exceptionnelles, de la réception artistique du *Rire de la Méduse* s'explique en partie par les débats que le « *French feminism* » [ou « féminisme français »] – ainsi nommé aux USA et regroupant la pensée de Julia Kristeva et de Luce Irigaray, en plus de l'œuvre d'Hélène Cixous – a suscités dans les cercles lettrés et universitaires, des années soixante-dix aux années quatre-vingt-dix, et les multiples nœuds gordiens que les pensées féministes ou les études de genres nouèrent entre essentialisme et constructivisme, entre identité et différence. Autant de dualités que l'essai-performance d'H. Cixous invitait justement à subvertir plutôt qu'à réifier, notamment par son exploration de la bisexualité – « bisexualité en transes qui n'annule pas les différences, mais les anime, les poursuit, les ajoute [...] »⁴² – et de l'intersectionnalité, dont l'affirmation, pluralisée, de l'amante du *Cantique des Cantiques* : « nous sommes "noires" et nous sommes belles »⁴³. Dans les cercles artistiques, le débat entre féminisme de la différence et dissidence déconstructive eut aussi lieu, comme la polémique qui opposa Nancy Spero et Jane Weinstock dans les colonnes de la revue *Art in America*, en novembre 1983. Nancy Spero y revendiquait

⁴¹ Hélène Cixous, « *See the Neverbeforeseen* »/« Faire voir le jamaisvu », dans Roni Horn, *Rings of Lispector (Água Viva)*, Zürich et Londres, Hauser & Wirth/ Göttingen, Steidl, 2005, p. 13. Texte repris dans « Faire voir le jamaisvu », *Peintures*, *Op. cit.*, p. 74.

⁴² H. Cixous, *Le Rire de la Méduse*, *Op. cit.*, p. 52.

⁴³ *Ibid.*, p. 42.

la double teneur sexuelle et genrée de *Let the Priests Tremble* et défendait la représentation de la sexualité et de l'être-femme, contre le choix que certaines artistes firent d'une simple subversion des symétries et des privilèges masculins : « La représentation des corps de femmes est-elle réservée aux seuls hommes ? Où sont les images de femmes prenant en charge leur sexualité et leur vie ? », demandait-elle avec beaucoup de bon sens⁴⁴. On a vu quelles réponses l'artiste a apportées à la question fondamentale de la subjectivité féminine et de la place des femmes dans la création artistique, non plus comme objets ou signes du regard et de la représentation masculins, mais comme sujets et créatrices.

Pour finir, j'évoquerai l'un des usages de la Méduse qui a également influencé la réception esthétique et intermédiaire du texte-performance d'Hélène Cixous, à savoir l'essai de la critique littéraire Patricia Yaeger, « Vers un sublime féminin », publié en 1989⁴⁵. Celle-ci repense l'histoire du romantisme européen du point de vue des constructions genrées de l'expérience esthétique. Dans le romantisme, écrire et éprouver le sublime sont le domaine réservé des écrivains et des poètes, que l'on lise Burke ou Kant, Wordsworth ou Shelley. Or, selon Patricia Yaeger, les « féministes françaises » proposent une nouvelle pratique du sublime, une ré-invention « du sublime selon un mode féminin » : « inventer, pour les femmes, un vocabulaire de l'extase et de l'autonomie, une nouvelle manière de lire l'expérience féminine »⁴⁶. P. Yaeger s'appuie sur la célèbre séquence du *Rire de la Méduse* associant la femme au vol, vol de/dans la langue, vol dans l'espace de la femme oiseau et voleuse⁴⁷ ; la performeuse chante ainsi « la nageuse aérienne, la voleuse »⁴⁸. Selon P. Yaeger, l'essai poétique et philosophique d'H. Cixous dessine une nouvelle architectonique de la puissance féminine, dans laquelle il ne s'agit pas d'éprouver un sublime vertical de la domination, du gonflement de soi au détriment de l'autre, mais un sublime

⁴⁴ Nancy Spero, « On Women & Laughter », *Art in America*, novembre 1983, p. 7. Texte anglais : « I interpret my piece *Let the Priests Tremble*... as a cunt painting, a new representation on the subject of sexuality, on being female rather than playing pet or merely "subversive" to male symmetries and privilege »; « Can one be "literal" about women where women do not appear ? Is the representation of women's bodies only reserved for men ? Where are the images of women taking charge of their sex/lives ? ».

⁴⁵ Patricia Yaeger, « *Toward a Female Sublime* », dans *Gender and Theory. Dialogues on Feminist Criticism*, sous la direction de Linda Kauffman, Oxford, Basil Blackwell, 1989, pp. 191-212.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 192 ; j'ai traduit le terme anglais *empowerment* par « autonomie » dans ce contexte.

⁴⁷ H. Cixous, *Le Rire de la Méduse*, *Op. cit.*, p. 58-59.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 62.

horizontal, transversal, qui se refuse aux luttes œdipiennes. On l'a vu, dans le texte-performance du *Rire de la Méduse*, les performeuses sont invitées à se placer dans la position du vol, de l'envol, de la fuite. Ces femmes, N. Spero leur donne forme et mouvement dans ses panneaux d'acrobates, de danseuses et d'athlètes. Si l'art du XXe siècle n'a eu de cesse de « dé-sublimiser » l'art, de clamer la mort de l'auteur ou la mort de l'artiste, les femmes, les minorités sexuelles ou ethniques n'ont-elles pas une autre approche de la subjectivité, de la créativité et de l'expression artistique dont elles ont été privées ?

On peut ainsi mieux comprendre que tant de femmes artistes, dans le monde, aient compris l'appel à retrouver leur force dans leur fragilité (« Au long assourdi de leur histoire, elles ont vécu en rêves, en corps mais tus, en silences, en révoltes aphones »⁴⁹), à investir une libido « cosmique », contre l'anatomie politique et cloisonnée du couple « tête-sexe ». Écoutons à nouveau l'écriture-peinture-musique d'H. Cixous : « Ecris ! Et ton Texte se cherchant se connaît plus que chair et sang, pâte se pétrissant, levant, insurrectionnelle, aux ingrédients sonores, parfumés, combinaison mouvementée de couleurs volantes, feuillages et fleuves se jetant à la mer que nous alimentons »⁵⁰. Ce passage du *Rire de la Méduse* m'est venu immédiatement à l'esprit quand j'ai découvert l'œuvre toute récente de la jeune artiste californienne Ruby Osorio, intitulée *Laugh of the Medusa* (fig. 7). Dans ses œuvres, l'artiste emploie la gouache et l'acrylique, l'encre et le pastel, ainsi que la technique du collage et l'aérographe pour instaurer un flot continu dans l'image et créer une atmosphère onirique autour de figures féminines, ornementées de fleurs et d'animaux (souvent des plumes d'oiseaux) cachant et dessinant en même temps des secrets intimes⁵¹. Dans *Laugh of the Medusa*, l'artiste se réfère à un rituel de fertilité indonésien d'aiguisement des dents, qu'elle transpose dans la pose de sa belle au bois dormant, dont la bouche, touchée par une baguette tenue par une autre main féminine, laisse s'envoler des dents, et des rubans au bout desquels flottent des orchidées. On devine le torse de la femme allongée, plongée dans le sommeil et dans le processus onirique,

⁴⁹ *Ibid.*, p. 56.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 61.

⁵¹ Voir à ce propos le commentaire de Dion Johnson, livret de l'exposition *Tomorrow Never Knows, Ruby Osorio et Macha Suzuki*, 27 octobre-24 novembre 2009, Harris Art Gallery, The University of La Verne, Californie.

comme suspendue dans un autre espace et un autre temps, un autre univers. Les variations sur le vert et le bleu dans la chevelure et le tissu qui couvre le torse mettent en relief les orchidées de couleur pourpre, violette et rose foncé. L'absence de cadre et d'arrière-plan transforme la dormeuse en figure de « nageuse aérienne », de « voleuse », pour reprendre les images verbales du *Rire de la Méduse*⁵².

Eau vive

Dans *Le Rire de la Méduse*, l'excès producteur de chaos qu'orchestre la performeuse dans le système des appartenances et des attributs identitaires normés provoque un « chaosmos » du personnel, puis engendre un nouveau monde⁵³. Dans la section 7 de l'essai, la Nouvelle se libère de l'Ancienne (comme l'imaginait la section 2), pour vivre et déterminer son histoire ; elle écrit et recrée le monde à partir du chaos imposé par la violence et le désordre masculins. Cet appel, profondément politique, a-t-il encore un sens ? Ou bien quel sens prend-il, au début du XXI^e siècle, dans nos sociétés néolibérales où les nouvelles valeurs du marché globalisé et d'un univers hypermédiatisé consacrent la fugacité, l'impermanence, la mobilité et la non-fixation dans un lieu, dans un « *home* », sans oublier la mise en scène spectaculaire de soi ? Que devient cet appel même, après les œuvres de Virginie Despentes, Catherine Millet, Catherine Cusset, Christine Angot ou Lorette Nobécourt, ou les films de Catherine Breillat ?

Malgré les changements du cadre historique et social, entre les années 1980 et la seconde décennie du XXI^e siècle, et l'explosion d'une écriture féminine de l'abjection et de la sexualité, le parcours de la riche réception plastique et esthétique du *Rire de la Méduse*, tout au moins de sa version anglaise, met en valeur la présence et l'actualité de la voix de la Méduse, toujours de part en part anachronique, faite d'un désir vivant d'images et d'écrits nourries de corporéité et de subversion. Cette actualité, Katerine Gagnon et Evelyne Ledoux-Beaugrand, par leurs travaux sur les rapports entre texte et image, en ont fait le principe d'une réflexion collective intitulée « Parler avec la Méduse. Performativité du texte et de l'image dans les productions artistiques contemporaines de femmes ». Ce numéro spécial de la revue

⁵² H. Cixous, *Le Rire de la Méduse*, *Op. cit.*, p. 62.

⁵³ *Ibid.*, p. 59.

Textimage nous permet de découvrir les résultats de la riche réflexion collective qu'elles ont menée à bien. Dans leur appel à contributions, les chercheuses faisaient ainsi référence à la réflexion cixoussienne, toujours recommencée, toujours vivante, sur la performance corporelle et l'intermédialité des arts : « Dès lors qu'elle n'est plus abîme et silence, la Méduse devient "eau vive", figure de création et de production qui engage, à force de regards, d'images ou de mots, à "pourchasser l'invisible qui vit caché derrière la vie" »⁵⁴.

* Je remercie chaleureusement Martine Reid de son invitation à explorer la réception plastique du *Rire de la Méduse* à la Bibliothèque Nationale de France (mai 2010) et au colloque de New York University, *The Medusa's Project* (septembre 2010). J'adresse aussi ma gratitude à Judith Miller, coorganisatrice du colloque à New York University, et à François Nida, des Services Culturels de la BNF. Enfin, Abigail Solomon-Godeau, Mary Sabbatino, Hannah Adkins et Jo Anna Isaak ont facilité, avec une générosité admirable, mes démarches pour l'utilisation des œuvres de Nancy Spero. Je leur dis ici toute ma vive reconnaissance.

⁵⁴ Je cite l'appel à contributions d'après le [site de Fabula](#). Pour la référence au texte d'H. Cixous, voir la note 42 plus haut.