



- Katerine Gagnon et Evelyne Ledoux-Beaugrand

Parler avec la Méduse : Performativité du texte et de l'image dans les productions artistiques contemporaines de femmes

(Re)voir Méduse

En intitulant « Parler avec la Méduse » ce dossier consacré à la rencontre du texte et de l'image dans la création littéraire et artistique des femmes, nous marquons d'entrée de jeu une dette à l'égard de la pensée d'Hélène Cixous et, en particulier, de ses réécritures de la Gorgone. Nous insistons ici sur le pluriel car il y a plus d'une méduse dans l'œuvre de Cixous. Sa « première » Méduse a fait date. C'est sous son égide que Cixous invita, en 1975, à anticiper – c'est-à-dire à provoquer – l'advenue d'une « écriture féminine » dans le champ culturel, marqué par le « phallogentrisme » et sa « grande poigne »¹. Pour annoncer « l'entrée fracassant *dans l'Histoire* » (RM, p. 43) de celles qui avaient été jusque là « les refoulées de la culture, les belles bouches barrées de bâillons (...), les écartées de la scène des héritages » (RM, p. 41),

¹ H. Cixous, « Le Rire de la Méduse », dans *L'Arx*, n°61, 1975, p. 40. Les références à ce texte seront désormais signalées par l'abréviation RM suivie du folio.

Cixous ressuscitait la mortelle Gorgô. Ce monstre associé à la laideur et à la mort devenait, « délivrée du mythe »² par son appel, la muse inattendue³ des « nouvelles arrivantes » (*RM*, p. 53), la figure d'une « puissance féminine » (*RM*, p. 48) dorénavant inentamée par la « peur » et « les Persée tremblants » (*RM*, p. 47).

Cette belle monstre du « Rire de la Méduse » est toutefois née d'un cri que Cixous ne répètera pas – « On ne crie qu'une fois en littérature. J'ai crié. Allons. Une bonne fois »⁴, affirme-t-elle dans « Un effet d'épine de rose ». « [C]ette fille couronnée de langues »⁵, cette « étrangère »⁶ qui lui a fait faux bond pour aller vivre sa vie ailleurs, sur d'autres continents et en d'autres langues, n'est toutefois pas seule dans l'œuvre de Cixous. Comment pouvait-elle le rester, d'ailleurs ? « Elle, l'arrivante de toujours, elle ne reste pas, elle va partout, elle échange, elle est le désir-qui-donne », avait prophétisé l'écrivaine (*RM*, p. 53). Lui sont ainsi venues des sœurs dans d'autres textes qui ne tiennent peut-être plus du manifeste – une posture énonciative qui aura été exceptionnelle dans son œuvre –, mais ne lancent pas moins un appel à regarder ce que la culture nous dit être irregardable, à représenter, par des chemins de traverses s'il le faut, cela même qu'on nous dit être irreprésentable.

C'est d'ailleurs en langue(s) étrangère(s) que Méduse ressuscite avec force sous la plume de Cixous, sous une forme plus animale et aqueuse que mythique. La « prodigue » et « revenante »⁷ revient alors du futur, parce que Cixous, qui la rêvait dans l'anticipation en 1975, la retrouve trente ans plus tard à la fois indemne et différente dans une œuvre qui n'est d'ailleurs ni française ni littéraire. La belle et riante Gorgone se présente alors sous le nom *Agua Viva*, « c'est-à-dire méduse en brésilien »⁸, du titre d'un livre de Clarice Lispector. L'artiste américaine Roni Horn place ce beau titre d'eau vive à la tête de son installation réalisée à partir des mots de

² H. Cixous, « Un effet d'épine rose », dans *Le Rire de la Méduse et autres ironies*, Paris, Galilée, 2010, p. 29.

³ Saluons au passage la création récente, par Andrea Oberhuber et Catherine Mavrikakis, d'une revue électronique consacrée aux figures mythologiques dans les arts et la littérature placée sous l'égide de Méduse en tant que muse inattendue : [MuseMedusa](#).

⁴ H. Cixous, « Un effet d'épine rose », *Op. cit.*, p. 28.

⁵ *Ibid.*, p. 29.

⁶ *Ibid.*, p. 30.

⁷ *Ibid.*, pp. 30 et 31.

⁸ H. Cixous, « Faire voir le jamaisvu », dans *Peintures. Ecrits sur l'art*, Paris, Hermann, « Savoir arts », 2010, p. 73. Les références à cette édition du texte seront désormais signalées par l'abréviation *FV* suivie du folio. « Faire voir le jamaisvu » a originellement paru dans R. Horn, *Rings of Lispector (Agua Viva)*, Londres / Göttingen, Hauser and Wirth / Steidl, 2005, pp. 9-46.

Lispector traduits du portugais du Brésil vers l'anglais et inscrits, disposés en cercles ou en courbes, à même un sol de caoutchouc sur lequel les visiteurs sont invités à déambuler. Cette méduse laisse à sa sœur son rire révolutionnaire et tonitruant, cet éclat par lequel il lui faut « détruire, casser ; prévoir l'imprévu, projeter » (*RM*, p. 39) et ainsi inventer une « écriture *neuve, insurgée* qui (...) lui permettra d'effectuer les ruptures et les transformations indispensables dans son histoire » (*RM*, p. 43). Méduse eau vive ne crie pas, elle se meut plutôt comme l'eau coule. Passant entre les langues, « elle scintille autrement » (*FV*, p. 73) d'une langue à l'autre, dit quelque chose de semblable sans être cependant identique : « Voilà que je dis *méduse*, en français, qui dans la langue de Roni Horn s'appelle Medusa sur terre, mais dans l'eau jellyfish. Ce que je dis est encore autre chose. Dans la langue française, la méduse se souvient d'avoir été la Méduse grecque, celle qui après avoir terrassé mille guerriers d'un seul regard finira décapitée par Persée » (*FV*, p. 73).

Ainsi, selon qu'elle se nomme *Méduse*, *Medusa* ou *Agua Viva*, « elle dit autre chose mais *le secret parle toujours le même silence* » (*FV*, p. 73). Est-ce à dire que « Agua Viva la méduse » (*FV*, p. 73) parle en silence ? La figure de méduse, que Cixous nous invite à revoir dans son dialogue avec l'écrivaine Clarice Lispector et l'artiste multidisciplinaire Roni Horn, enjoint dans tous les cas à se mouvoir comme elle entre les langues et, surtout, entre les sens, et à se tenir sur le seuil des paradoxes, là où il est en effet possible de parler en silence, de « fairevoir l'inaudible »⁹ (*FV*, p. 83), de « toucher la parole (...) de la pétrir, la sculpter » (*FV*, p. 86), de « peindre l'intangible » (*FV*, p. 91) avec des mots, de toucher avec les yeux, « avec l'oreille, avec la voix, avec le silence » (*FV*, p. 103). Un peu comme sa sœur qui se rit de la culture phallogocentrique et développe une nouvelle économie des plaisirs sexuels dans laquelle « toutes les pulsions sont bonnes » (*RM*, p. 52), de sorte qu'elles ne doivent être ni hiérarchisées ni domestiquées, « *Agua Viva Medusa* » (*FV*, p. 74) invente une nouvelle économie des sens devenus, comme l'eau vive en mouvement, fluides, et peut-être même interchangeables.

Il s'agit moins, en réalité, d'interchanger les sens, de les mettre l'un à la place de l'autre, que d'un déplacement et d'un brouillage des modes de déchiffrement,

⁹ L'expression exacte est « elle faitvoir l'inaudible ».

d'une rencontre inusitée entre eux de façon à *faire voir le jamais vu*. Aussi le silence de cette Méduse n'est-il pas celui de sa mythique mère grecque. Devenue aqueuse, elle coule « sans arrêt et sans forme », puis « s'arrête dans une forme, et se discontinue, naît donne vie et meurt » (*FV*, p. 73) ; Méduse est une figure de l'intrication des différences, du désir et de la mort, de la promesse et de la menace, figure encore du dialogue infini des voix dans l'art. La méduse eau vive est alors celle qui pousse à créer et qui invite, à force de regards, d'images ou de mots, à « pourchasser l'invisible qui vit caché derrière la vie » (*FV*, p. 74) ou l'illisible derrière le lisible. C'est l'alliance entre ce que l'on peut entendre, lire, voir et même *sentir* et *toucher* qui est alors reconfigurée pour désigner la performativité du langage : voir l'intangible, entendre le jamais vu, toucher l'illisible sont désormais possibles.

Les contributions rassemblées dans ce dossier explorent cette performativité du langage et de l'image lorsqu'ils se rencontrent sous l'égide d'une Méduse eau vive¹⁰. Que peut faire l'image au texte et, inversement, comment le texte affecte-t-il l'image ? Que se produit-il de la rencontre de deux modes de représentations souvent mis en opposition ou, du moins, dans un rapport hiérarchique où prime le langage ? Selon cette position, l'image est nécessaire et pourtant toujours à dépasser, à traverser dans la médiation du langage verbal, car « c'est un arrachement au voir qui initie [la pensée], arrachement toujours à réeffectuer tant l'attraction par l'image ne cesse d'être active »¹¹. Il s'agit de repenser le pouvoir de fascination et de ravissement accordé à l'image et d'envisager les possibilités naissant de son articulation au langage verbal. Encore aujourd'hui, notre culture est marquée par un discrédit tenace face à l'image, identifiée comme une menace d'avalement pour la pensée. Dans cet étrange pouvoir conféré à l'image, ainsi tenue au plus près de la sidération, du silence et de la

¹⁰ Ce dossier fait suite à une séance double, également intitulée « Parler avec la Méduse », qui s'est tenue lors du congrès de l'association *Women in French* à l'University of Arizona in Tempe en février 2012. Pour cette raison, les articles abordent des œuvres d'artistes et d'auteurs évoluant pour la plupart dans le monde francophone ou dont l'œuvre est influencée par des penseuses et auteures de langue française.

¹¹ J.-B. Pontalis, *Perdre de vue*, Paris, Gallimard, 1988, p. 278. Dans ce texte qui clôt l'ouvrage et lui donne son titre, Jean-Bertrand Pontalis reconnaît que cette position, réductrice parce qu'elle réduit le visuel au scopique, fait partie de l'héritage laissé par Freud. Retournant aux textes du fondateur de la psychanalyse, accompagnés d'autres réflexions sur le visible et l'image (Merleau-Ponty et Lyotard par exemple), Pontalis élabore une position alternative : « Il faudrait, quand on se propose de traiter du visuel, ne pas prétendre tout subsumer sous la seule catégorie du regard. Le champ du visuel est immense, n'est peut-être pas unifiable » (p. 295).

mort, c'est le féminin lui-même, cette Méduse pétrifiante dont la représentation est moins impossible qu'interdite, qui nous semble être réitéré de manière bien singulière.

La troisième des Gorgone fait l'objet d'un considérable travail de reprise et de réécriture par des artistes et des auteures s'inscrivant, directement ou non, dans le sillage de l'appel d'une « autre Méduse » lancé par Hélène Cixous il y a près de quarante ans déjà¹². Bien qu'il y ait, dans la réappropriation de Cixous, quelque chose d'un retour de Gorgô, sa Méduse ne tient toutefois pas d'une revenante ; sa présence n'est pas tributaire de sa disparition, pas plus qu'elle ne prend les traits d'un fantôme, être ambigu dont la charnière entre la vie et la mort est l'habitat. L'indéniable ambiguïté de Méduse est d'un tout autre ordre. Elle est plutôt une *jeune née*¹³, une arrivante dont chaque retour est comme une renaissance. Dans la préface du *Rire de la Méduse et autres ironies* qu'il signe, Frédéric Regard avance que « “Méduse” n'est[...] pas une figure du passé, une vulgaire revenante, qu'il faudrait réexpédier *ad patres* moyennant un rituel mené correctement à son terme. Si Méduse se met à rire, c'est non qu'elle *revient* s'inscrire dans le monde des vivants à la manière d'une morte-vivante, mais qu'elle *arrive* à s'écrire »¹⁴. A des lieux de l'évanescence d'une figure spectrale, Méduse s'impose par sa force charnelle et sensuelle en ce qu'elle mobilise tous les sens. Au moins dans les réécritures cixoussiennes ainsi que dans les variations subséquentes qui s'en inspirent, son anachronisme fait d'elle une contemporaine au sens où Agamben l'entend. Méduse entretient en effet une « singulière relation avec son propre temps »¹⁵ : un pied dans le passé mythique, l'autre dans un futur utopique, elle habite le présent narratif. En déphasage avec

¹² On trouvera des exemples de ces réécritures, en dehors de toute dette reconnue à Cixous, dans le *Medusa Reader* de M. Garber et N. J. Vickers (dir.), New York et Londres, Routledge, 2003. Seules les reprises tirées des littératures anglo-saxonne et américaine sont rassemblées dans cet ouvrage. Pour une idée de réécritures littéraires et picturales venues du monde francophone (mais aussi du monde anglophone et italoophone), on pourra consulter le premier numéro de *MuseMedusa* consacré à la mythique Gorgô qui donne son titre à la revue : A. Oberhuber (dir.), « [Peut-on regarder Méduse ?](#) », *MuseMedusa*, n°1, 2013. On y trouvera notamment des articles consacrés à des textes littéraires de Nelly Arcan, de Calixthe Beyala, de Pascal Quignard et de Sylvain Germain pour ne mentionner ici que les récents écrits en langue française faisant l'objet d'une étude.

¹³ Du titre de l'ouvrage de Cixous écrit en collaboration avec Catherine Clément : C. Clément et H. Cixous, *La Jeune née*, Paris, Union Générale d'Éditions, 1975.

¹⁴ F. Regard, « AA ! », dans H. Cixous, *Le Rire de la Méduse et autres ironies*, *Op. cit.*, p. 18

¹⁵ G. Agamben, *Qu'est-ce que le contemporain ?* traduit par Maxime Rovere, Paris, Payot & Rivages, 2008, p. 11.

l'époque dans laquelle elle arrive, c'est à partir de son inactualité sans cesse renouvelée qu'elle explore les cassures du présent, ses brèches et ses failles, et « perçoit l'obscurité »¹⁶ de son temps à travers un *voir* lui-même arrimé aux autres sens.

Mais Méduse et son pouvoir mortel qu'il faut castrer restent par ailleurs réitérés dans des mises en garde contre les dangers de l'image et des images : celles que l'on ne saurait voir sans s'abrutir, celles qu'on nous présenterait précisément pour nous aliéner. Le rapport entre Méduse et la menace de mort qu'elle représente pour celui ou celle qui la regarde ne recoupe certes pas entièrement les reproches de tromperie et d'idolâtrie que lui adressent respectivement la critique du spectacle et « les doctrinaires de l'irreprésentable »¹⁷. Méduse se tiendrait moins du côté de l'idole et du leurre que de celui de « l'horreur du rien à voir »¹⁸, si l'on en croit Freud qui considère sa tête couronnée de serpents comme un symbole phallique. Ceux-ci servirait « à atténuer l'horreur, car ils remplacent le pénis dont le défaut est la cause de l'horreur »¹⁹. C'est sur cette base que Freud, dans un texte qu'il n'a jamais publié de son vivant, assimile la décapitation de Méduse à une castration révélant alors l'effroyable « rien » du sexe féminin, la béance de l'origine, celle-là même où s'abîme la pensée. La capacité de réfléchir est censée être annulée par la contemplation de Méduse et/ou de l'image négative qu'elle renvoie. La très brève lecture freudienne du mythe méduséen suggère que seul le garçon serait sujet à la pétrification devant Méduse. C'est précisément dans cette tache aveugle du regard de la mortelle Gorgone que se glisse Cixous afin de présenter une nouvelle vision de Méduse²⁰ :

Le « Continent noir » n'est ni noir ni inexplorable : Il n'est encore inexploré que parce qu'on nous a fait croire qu'il était trop noir pour être explorable. Et parce qu'on veut nous faire croire que ce qui nous intéresse c'est le continent blanc, avec ses monuments au Manque. Et nous avons cru. On nous a figées entre deux mythes horribles : entre la Méduse et l'abîme. Il y aurait de quoi faire éclater de rire la moitié du monde, si ça ne continuait pas. (...) Est-ce que le pire, ce ne serait pas, ce n'est pas, en vérité, que la femme n'est pas castrée, qu'il lui suffit de ne plus écouter les sirènes (car les sirènes, c'étaient des hommes) pour que l'histoire

¹⁶ *Ibid.*, p. 22.

¹⁷ J. Rancière, *Le Spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2008, p. 104.

¹⁸ L. Irigaray, *Ce sexe qui n'en est pas un*, Paris, Minuit, 1977, p. 25.

¹⁹ S. Freud, « La tête de Méduse », *Œuvres complètes*, vol. XVI, 1921-1923, Paris, PUF, 1991, p. 163.

²⁰ S. Kofman en fera, elle aussi, le point de départ de sa critique féministe de la théorie freudienne dans *L'Enigme de la femme. La femme dans les textes de Freud*, Paris, Galilée, 1980, pp. 97-suiv.

change de sens ? Il suffit qu'on regarde la méduse en face pour la voir : et elle n'est pas mortelle. Méduse est belle et elle rit (*RM*, p. 47).

Comme le notent Marjorie Garber et Nancy J. Vickers en introduction de leur anthologie, l'histoire du mythe de Méduse a contribué à la constituer en tant que figure d'une « duplicité » qui est devenue indissociable de la question du féminin dans la culture²¹. On sait par exemple que dans les versions primitives du mythe, Persée n'avait pas recours au bouclier. C'était guidé par le *toucher*, mais dans un aveuglement volontaire (le regard détourné) qu'il affrontait l'effroyable Gorgone et la mettait à mort²². Le thème du bouclier permet de créer une « image diminuée et docile du monstre réel »²³, et fait de Persée le paradigme de tout artiste, l'art ayant pour vocation de conjurer la fascination de la mort et l'angoisse de castration. Or, avec le bouclier apparaît Athéna, ce double de Méduse qui dans son nouveau rôle²⁴ scelle l'intrication décisive entre la problématique du *regard* et celle d'une « puissance démoniaque du féminin »²⁵ que la culture doit conjurer et domestiquer²⁶.

Quand, en 1975, Hélène Cixous convoquait le rire de la Méduse afin d'inventer une littérature qui ne soit pas faite sous l'égide de Persée, elle s'inscrivait dans un « entretemps », un temps de rupture et d'imprévisibilité « où le nouveau se dégage de l'ancien » (*RM*, p. 39). On peut dire que cette rupture a été opérante, en partie du moins. Mais aujourd'hui encore, l'antique Méduse – celle qui demeure « l'expression de l'angoisse de Persée »²⁷ et qui n'est pas encore affranchie de la légende du grand héros – fait retour de manière plus évidente, thématifiée et

²¹ M. Garber et N. J. Vickers (dir.), *Medusa Reader*, *Op. cit.*, p. 1.

²² F. Frontisi-Ducroux, « La Gorgone, paradigme de création d'image », dans *The Medusa Reader*, *Op. cit.*, p. 264.

²³ E. Prado, « Le regard médusé », dans *Recherches en psychanalyse*, vol. 1, n°9, p. 85.

²⁴ Ce rôle varie selon les versions du mythe. Athéna offre le bouclier à Persée. En outre, si dans les *Métamorphoses* d'Ovide (à qui l'on doit essentiellement l'apparition de cet élément central du mythe), Persée tient lui-même le bouclier de sa « main gauche », ailleurs on trouvera Athéna qui le lui tend alors qu'il tranche la tête de Méduse endormie, voire qui guide la main armée de Persée (chez Apollodore notamment).

²⁵ C. Dumoulié, « Le Poète et la Méduse », dans *Nouvelle Revue Française*, n°462-463, juillet-août 1991, p. 209.

²⁶ A ce sujet, voir J. Clair, *Méduse. Contribution à une anthropologie des arts du visuel*, Paris, Gallimard, 1989, p. 48 ; C. Dumoulié, « Le Poète et la Méduse », *Op. cit.*, pp. 200-220 ; J.-L. Le Run, « D'un millénaire à l'autre, Méduse », *Enfance et Psy*, vol. 1, n°26, p. 46 ; ainsi que L. Roussillon-Constanty, qui note : « Le geste de la déesse [Athéna] suggère que Méduse est le masque horrible d'une sexualité débridée, l'envers du visage apollinien de la beauté » (*Méduse au miroir : esthétique romantique de Dante Gabriel Rosseti*, Grenoble, Ellug, 2008, p. 33).

²⁷ E. Prado, « Le Regard médusé », *Op. cit.*, p. 86.

représentée sous le jour de sa déchéance. On ne troque certes pas une « réparation fantasmatique »²⁸ pour une autre si facilement. Le mythe de Méduse, monstre interdit de regard que Persée tue avec l'aide de cinq objets magiques et de deux dieux²⁹, se maintient parce que le refoulement symbolique auquel il correspond n'a pas fini d'agir. Que la féminité de Méduse persiste, dans ses réappropriations par la culture populaire³⁰, à être l'alibi de la « relève phallogocentrique (...), reproductrice de vieux schémas, ancrée dans le dogme de la castration » (RM, p. 47), n'est qu'un signal de plus que l'« entretemps » féministe demeure, encore aujourd'hui, à la fois un « ailleurs » et un « présent » alternatif où « plusieurs histoires se traversant les unes les autres » peuvent « commencer » (RM, pp. 54, 45).

Il y a heureusement d'autres manières de raconter cette histoire mythique ; il y a, dans Méduse, autre chose à voir, à faire entendre que la mort que nous renvoie, selon le mythe, son regard, et autre chose à adresser que l'avilissement d'une femme dont « la décollation, le dépècement »³¹ sert l'édification de l'héroïsme masculin. En

²⁸ H. Cixous, « Peintures », dans *Peintures*, *Op. cit.*, p. 28.

²⁹ Il aura fallu, au total, l'action concertée de deux dieux et d'un homme, la trahison de cinq sœurs et l'intervention de la magie. Persée, guidé d'Hermès et d'Athéna, s'en prend d'abord aux Grées, ce négatif absolu des Gorgones avec un seul œil pour trois têtes, une seule dent pour trois bouches-sexes – en somme une seule « nature » pour trois, que Persée leur dérobe facilement. *Vagina dentata* édentée, œil pétrifiant énucléé, les Grées initient une filiation de la trahison ou de la défaillance féminine qui aboutit à Méduse, qui est, écrit Jean Clair, « un corps dont on a démembré, isolé le sexe pour l'ériger en tabou, et qu'il sera donc nécessaire de couper et de recouper toujours, chaque fois que l'on ne voudra pas retomber sous sa fascination » (*Méduse*, *Op. cit.*, p. 48). Selon Edith Hamilton, le mythe de Persée est le seul où la magie a un rôle décisif à jouer : sa légende, affirme-t-elle, « tient du conte de fées » (*La Mythologie*, Alleur, Marabout, 1997 [1940], p. 181).

³⁰ Dans les années 1990 par exemple, le designer Gianni Versace s'approprié le *gorgoneion* et en fit son blason personnel, accompagnant les photographies de ses modèles (les femmes posées en Méduse, les hommes prenant des postures de Persée) de cette signature visuelle. Le cinéma hollywoodien est aussi, sans surprise, une source infinie de représentations d'une Gorgô contre laquelle Cixous se place en faux. Dans plusieurs films, ce monstre à la chevelure de serpents est confondu avec Echidna, cet autre monstre oublié, mi-femme mi-serpent, peut-être mère ou sœur de Méduse elle-même, et dans tous les cas incapable d'articuler une parole humaine. (Voir *The Clash of the Titans*, réal. Desmond Davis, scén. Beverly Cross, 188 min, 1981 ; *The Clash of the Titans*, réal. Louis Leterrier, scén. Travis Beachman, Phil Hay et Matt Manfredi, 106 min, 2010.) Le rire, dans ces films, appartient à tous ces héros, hommes et dieux qui, en groupe, ont dominé la créature. On ne peut en outre trembler que de douleur devant Uma Thurman interprétant Méduse dans *Percy Jackson and the Olympians*, ce film tiré d'un roman pour adolescents. Femme laide, castrée, risible et déchue, elle ne capte plus aucun regard et supplie ces futures victimes de bien vouloir la regarder : « Come on !... Sneak a peek ! ». A un Persée pubertaire, elle crache son ressentiment : « I used to date your daddy ! » (*Percy Jackson & the Olympians : The Lightning Thief*, réal. Chris Columbus, scén. Craig Titley, basé sur le roman de Rick Riordan, 118 min, 2010).

³¹ « Dissidances de Spero », dans *Peintures*, *Op. cit.*, p. 58. La citation est tirée d'un texte écrit en 2007 pour le catalogue d'exposition *Dissidances* de Nancy Spero, cette artiste américaine et francophone qui a, dès les années 1980, fait des « sextes » du « Rire de la Méduse » la matière de ses installations. La

revisitant Méduse, en la « délivr[ant] du mythe »³², Hélène Cixous y a trouvé la figure d'une communauté de « semblables »³³ dont on a, par peur, coupé les langues, « rempl[i] la bouche de sable »³⁴ ou enterré vivante la tête :

Il suffisait, dit le récit, que Méduse tire toutes ses langues pour que les hommes détalent : ils prenaient ces langues pour des serpents. Il fallait les voir fuir, les doigts dans les oreilles, les jambes et tout le reste coupés, haletant, et se croyant déjà mordus. Cette scène me faisait rire, un peu. Mais plus tard l'Homme revenait à reculons, et d'un grand coup d'épée raide, sans regarder ce qu'il faisait, il me décapitait cette malheureuse. Fin du mythe³⁵.

Avec ses langues qu'elle tire, Méduse est déjà du côté du rire et d'une parole en devenir que le mythe ne lui permet pas de faire éclater. Du pouvoir mortel de son regard et des moyens convoqués pour l'esquiver le mythe parle, mais, de la parole de Méduse, il ne dit rien. Or ses langues portent déjà en elles la promesse d'une parole autre, tout comme Méduse enjoint à poser sur elle un regard *autre*. Au-delà de sa mise à mort, c'est du ravissement de son pouvoir dont il est question dans sa décapitation ; même détachée de son corps, la tête de Méduse préserve sa capacité de tuer, devient le trophée de Persée qui l'utilise pour conquérir Andromède, punir Atlas, éliminer le prétendant de sa mère et s'approprier son trône. C'est à l'amnésie et au déni d'une autre version dans laquelle Méduse vit et pense avant de basculer du côté du « dépecé, dépeçant, dé-pensant »³⁶ qu'il est encore urgent de répondre.

Une translittération des sens

Lorsqu'il n'est pas l'alibi d'une célébration de la force héroïque masculine (Persée, son épée, son bouclier qui tient en respect) grâce au retournement des femmes contre elles-mêmes et la justification du vol d'un pouvoir « féminin », détourné au profit d'un système que la Méduse jeune née veut effondrer, le mythe de Méduse sert de pierre d'achoppement à une réflexion sur l'irreprésentable. Dans le suffixe lui-même, ce *non-là*, se nouent deux types de limites. Car l'irreprésentable,

phrase commence ainsi : « et ça continue, le massacre de tout ce qui est “femme” sur le Sol du Monde, femme les poètes, femme les révolutionnaires, femme les rêveurs [...] ».

³² H. Cixous, « Un effet d'épine rose », art. cit., p. 29.

³³ *Ibid.*, p. 24.

³⁴ H. Cixous, « Peintures », *Op. cit.*, p. 23.

³⁵ H. Cixous, « Un effet d'épine rose », art. cit., p. 23.

³⁶ *Ibid.*

dans sa fonction même de résistance à la représentation, est à la fois ce qui échappe à l'imagination et ce que l'on évacue de sa scène. « Le dogme de l'irreprésentable mêle l'impossibilité et l'illégitimité, il fait de toute image un objet d'interdit et d'éradication »³⁷, soutient Didi-Huberman dans le contexte propre aux images de la Shoah. Comment alors distinguer l'interdiction de l'impossibilité ? « L'artiste, en tant qu'il regarde, est le gardien obstiné d'une règle du voir, d'une théorie du savoir, qui existait avant lui, et qu'il utilise », écrit Jean Clair³⁸. Le *Aspecta Medusa* de Dante Gabriel Rossetti – une œuvre d'ailleurs double, à la fois dessin et poème, et certes marquée par son contexte victorien – l'illustre de manière exemplaire dans une scène où Persée montre, à la demande d'Andromède, la tête de celle à qui elle doit la vie. Le héros porte Méduse décapitée au-dessus d'une fontaine afin que son reflet puisse être regardé « sans danger » : « *Let not thine eyes know / Any forbidden thing in itself, although / It once should save as well as kill; but be / Its shadow upon life enough for thee* »³⁹.

Cixous propose une poétique du voir contrevenant à la règle du visible. A une dialectique opposant le visible au caché, le montré à ce qu'on refuse de voir, elle préfère la demi-mesure, la demi-pénombre, le « demi-enfouissement »⁴⁰, autant de points de vue qui, fidèles à l'ambiguïté foncière dont est chargée Méduse – gardienne des portes de l'Hadès, belle et laide, mortelle et curative –, laissent les questions en suspens et nous engagent à nous mouvoir d'une nouvelle manière, entre les sens, entre les images, entre les mots : « Est-ce que c'est de l'inhumation ou de l'exhumation »⁴¹ ? Est-ce visible ou caché ? Est-ce vu ou est-ce dérobé aux regards ? A travers ses Méduses, elle nous apprend à penser autrement l'articulation ou l'interdépendance entre le visuel et le textuel. L'appel à l'autre Méduse de Cixous – et ses textes subséquents sur les arts et la littérature le révéleront davantage – est indissociablement un appel à revoir la manière dont nous approchons et critiquons les *images*. L'image-manque stupéfiant, l'image qui rend fou ou change en pierre celui qui la regarde en face, sans mettre en branle quelque rituel ou parade qui puisse apprivoiser l'absence qui la trouble : voilà *des images, des régimes d'imagéité, c'est-à-*

³⁷ G. Didi-Huberman, *Images malgré tout*, Paris, Minuit, 2003, p. 194.

³⁸ J. Clair, *Méduse*, *Op. cit.*, p. 24.

³⁹ D. G. Rossetti, « *Aspecta Medusa* » (1870), dans *The Medusa Reader*, *Op. cit.*, p. 79.

⁴⁰ H. Cixous, « *Peintures* », *Op. cit.*, p. 19.

⁴¹ *Ibid.*

dire, comme le conçoit Jacques Rancière, des manières de négocier les rapports entre visible et invisible, dicible et visible, ressemblance et différence⁴².

L'image, libérée d'un fantasme de sidération, n'est pas d'emblée ce bouclier-miroir capable de piéger ou d'apprivoiser l'horreur, le néant, le vide où l'humanité se perd. D'autant plus que le miroir peut être mis au service d'une opération autre que celle qui consiste à vouloir annuler le pouvoir de l'image. Dans le mythe de Persée, bouclier et épée se confondent parfois, de sorte que dans certaines acceptations du mythe, seule la première arme importe⁴³. Or ce n'est pas à la surface réfléchissante de son bouclier que Persée doit de triompher de la Méduse, mais à l'épée magique avec laquelle il la décapite. Et même cette décollation n'annule pas le pouvoir médusant de la tête de la Gorgone ; elle ne fait que le déplacer, le changer de mains, passant de Méduse à Persée, puis, enfin à Athéna. Le bouclier-miroir, rappelle Georges Didi-Huberman, « n'est pas l'instrument d'une fuite devant le réel »⁴⁴, il tient plutôt du dispositif par lequel il est possible de regarder *autrement*. Un peu comme le « spéculum » par lequel Irigaray tout à la fois observe et fait advenir « l'autre femme »⁴⁵, celle dont le sexe se révèle être autre chose qu'un trou lorsqu'on daigne y regarder de plus près. Ce regard *autre* se porte en ce sens moins vers ce qu'on ne peut voir ou imaginer, un « unimaginable » contre lequel Didi-Huberman s'inscrit en faux, que vers ce qu'on refuse de voir, par crainte ou méfiance, par tabou, par répétition irréfléchie des interdits culturels.

L'invisible n'est pas d'emblée mortel, qu'il y ait silence ne signifie pas toujours qu'il y a néant, rien à voir, ni à sentir, ni à penser. Il y a des disparitions et des apparitions, des vacillements qui parlent de la présence des choses et des corps, leur étrange éloquence muette, et les donner à voir, à sentir ou à entendre participe d'un enrichissement des mondes intimes et communs. D'ailleurs, le miroir peut aussi être l'espace d'une rencontre, la physique de la lumière nous l'apprend : ce que l'on voit réfléchi dans un miroir peut, aussi, nous voir. (La réciprocité interdite dans le mythe de Persée ne nourrit-elle pas l'indexation de la Gorgone à une figure d'altérité

⁴² J. Rancière, *Le Destin des images*, Paris, La Fabrique, 2003.

⁴³ Telle la version du mythe où Méduse meurt pétrifiée par son propre regard reflété dans le bouclier-miroir. Voir C. Dumoulié, « Le Poète et la Méduse », *Op. cit.*, p. 202.

⁴⁴ G. Didi-Huberman, *Images malgré tout*, *Op. cit.*, p. 222.

⁴⁵ Du titre de son essai *Speculum. De l'autre femme*, Paris, Minuit, 1974.

mortifère, fait de son regard un « trou d'épouvante »⁴⁶ où le sujet sombre ?). L'écran lui-même, avant d'être conçu comme une surface de projection, champ opaque servant aussi de masque, désignait ces dispositifs mobiles, faits d'étoffe ou de bois et placés devant un foyer ou devant un visage, permettant par exemple de diffracter la lumière et la chaleur trop vives du feu. Il était à la fois surface médiatrice et dispositif modulant la sensation.

L'image, comme le miroir, se fait voile, au sens où l'entend Cixous. Elle recouvre pour dévoiler ce qui résiste au voir : « car pour *voir* ce qui est si résistant et si précaire, *ce qui reste*, il faut comme une petite machination qui *fait apparaître*, un charme optique. On aura reconnu le travail du Voile, des Voiles, Rideaux, brumes, épaisseurs de vitres. Vapeurs »⁴⁷. A travers eux, les êtres comme les choses apparaissent à demi enfouis, à demi révélés. La « vérité invisible de ma vision »⁴⁸ s'offre au regard, ce regard soit-il celui de l'ouïe ou du toucher qui fait voir la voix et dire l'image⁴⁹. Car envisager ce qui échappe au regard va nécessairement de pair chez Cixous avec le langage. Texte et image sont d'emblée noués l'un à l'autre à la façon d'une bande de Moebius, que ce soit, par exemple, dans ce geste de « *montrer* nos sextes » (RM, p. 47) ou dans le rapport de gémellité qu'elle pose entre l'écriture et la peinture. Renoncer à la peur de voir une Méduse désirable et désirante donne l'accès à « un temple peuplé de pulsions de créations et foisonnant de vibrations premières – où vivaient les muses-méduses, les Désirs et les Exaltations. Agua Viva a fini par être le nom d'un jardin d'exaltations peintes en mots » (FV, p. 23). Méduse revue ouvre, ainsi, à une translittération des sens : « Je fais soudains l'expérience du devenir lisible de l'illisible, du devenir illisible du lisible. Lire, regarder, toucher, voir, tous ces processus que je croyais familiers sont ébranlés et déplacés » (FV, p. 80).

Le mythe de Persée met au fond en scène une certaine idéologie de l'image et du féminin dont est encore aujourd'hui traversé notre rapport au visuel, mais que Hélène Cixous, guidée par des œuvres de la littérature et des arts, œuvres d'artistes de plus d'un genre, apprend à déshériter. Qu'en est-il d'une Méduse vivante, qui

⁴⁶ J.-P. Vernant, *La Mort dans les yeux. Figure de l'autre en Grèce ancienne*, Paris, Hachette, 1985, p. 82.

⁴⁷ H. Cixous, « Filmer le devenir invisible », dans *Peintures, Op. cit.*, p. 146.

⁴⁸ H. Cixous, « Sans Arrêt, non, Etat de Dessination, non, plutôt : Le Décollage du Bourreau », dans *Peintures, Op. cit.*, p. 37.

⁴⁹ Suivant les expressions de Cixous : « Il est "dit" par image » et les « Photos de la Voix » (*Ibid.*, pp. 146 et 150).

échappe à la castration par décapitation ? Que voit-elle et que dit-elle lorsque qu'elle « laisse parler l'autre langue à mille langues, qui ne connaît ni le mur ni la mort » (*RM*, p. 50) ? De quelle matière est faite sa vie hors du regard des héros, qui plus est du héros meurtrier qui braque la narration sur elle en même temps qu'il la tue ? Quels désirs traversent son corps ? Quelles pensées façonnent la chair de cette Méduse surtout perçue, dans la plus pure tradition patriarcale où le siège de l'intellect et celui du sensuel sont nécessairement disjoints, comme une tête sans corps/un corps sans tête ? Elle existe dans l'imaginaire surtout là où on la sait impuissante, son pouvoir mis en échec par l'épée de Persée ne vient que conforter ce que l'on sait déjà, ce que l'on anticipe à l'abord du mythe. Car Méduse doit son existence mythique à sa mise à mort, à sa décollation dans laquelle se rejoue l'idée d'une féminité toute entière du côté du corps, des pulsions, d'un désordre que seul l'élément phallique peut mater. Lui faire très littéralement perdre la tête, c'est nécessairement renforcer cette vision du féminin et faire obstacle à son envers que serait une Méduse douée de parole, capable de nous dire ce qu'elle voit, ressent et désire.

De nombreuses pratiques littéraires, picturales ou intermédiaires d'artistes et d'auteurs, femmes et hommes, rendent compte d'une possibilité de *penser* devant et avec l'image comme devant le texte, et de parler avec la Méduse. Ce dialogue inscrivant texte et image en tension, tantôt dans un rapport de complémentarité, tantôt comme supplément de l'un ou de l'autre, nous l'explorons dans les pages qui suivent dans le contexte plus précis d'œuvres de femmes réalisées depuis le début du vingtième siècle jusqu'à aujourd'hui. Les écrivaines, plasticiennes et photographes étudiées dans ce dossier sont surtout issues du monde francophone. Certaines, venues d'autres horizons linguistiques, se posent en héritières de penseuses françaises ou sont convoquées parce que leurs œuvres sont propices à une lecture comparative. Foncièrement protéiforme dans ses réécritures plus anciennes comme dans ses relectures contemporaines⁵⁰, Méduse se présente ici sous plusieurs jours. Invitées à

⁵⁰ Pour faire écho ici à l'expression qui donne son titre à l'essai de Marie Carrière sur une autre figure mythique : Médée (M. Carrière, *Médée protéiforme*, Ottawa, Les Presses de l'Université d'Ottawa, 2012). A l'instar de cette colchidienne dont le parcours tragique est rythmé par l'exil et le meurtre, Méduse est une « figure antithétique étant donné l'envie et la frayeur qu'elle suscite » (p. 14). La richesse des mythes de Méduse et de Médée et, en particulier, de leurs réécritures, suscite des réflexions aussi pertinentes que contradictoires. Bien des choses distinguent ces deux personnages féminins, à

réfléchir à la performativité et aux différentes modalités de la rencontre entre texte et image placée sous l'égide des « muses-méduses » cixoussiennes, les collaboratrices l'envisagent sous une multitude d'angles, révélant par là la vastitude des possibilités dès lors que l'on s'extirpe d'une pensée en binôme. Ni mortelle ni impuissante, ni castrée ni phallique, ni irregardable ni saisissable dans les rets d'un regard prédateur, Méduse se présente à demi enfouie et à demi visible, au jointement du visuel et du textuel.

Dans l'article qui inaugure le dossier, Catherine Nesci se penche sur l'héritage d'Hélène Cixous et de sa méduse, portant une attention particulière aux œuvres intermédiales des artistes américaines Nancy Spero et Barbara DeGeneviève. Le texte de C. Nesci, intitulé « Chaosmos », peut être lu comme une introduction complémentaire au dossier tant il met en valeur combien celle qui, de l'aveu de Cixous, était d'abord pensée comme une « Muse de la littérature »⁵¹, est devenue, très tôt – mais sans contradiction –, celle d'un art au féminin pluriel, caractérisé par l'hybridité des genres, des médiums et des langues. En retraçant les dialogues entre « le texte-performance du *Rire de la Méduse* » et les œuvres subséquentes de Cixous, de Spero et de DeGeneviève, mais aussi de la critique Patricia Yaeger et de l'artiste Ruby Osorio, C. Nesci montre comment « la présence et l'actualité de la voix de Méduse, toujours de part en part anachronique » est intrinsèquement liée à la subversion esthétique qu'elle anticipe : l'appel de Méduse, en effet, vise l'essor d'« une pratique intermédiaire des arts et de l'écriture » au féminin où compte « une approche renouvelée de l'image ».

Mais que faire des images qui nous sont données et qui volent les regards, dérobent les corps et les paroles à toute rencontre ? Comment une pratique intermédiaire peut-elle être une manière de résister à cet enfouissement par certaines images ? Ces questions sont au cœur de l'œuvre de l'artiste québécoise Nicole Jolicoeur, à laquelle Barbara Merlo consacre son article « Des images de l'hystérie aux mots dans l'œuvre de Nicole Jolicoeur : intérêts d'un passage ». Jolicoeur produit des « plaies-images » qui mêlent texte, installation et vidéo dans une relation ambiguë et

commencer par le pouvoir dont elles jouissent et le sort que leur réservent les mythes. Demeure cependant une certaine parenté entre elles, établie sur la base d'une figure de femme meurtrière.

⁵¹ H. Cixous, « Un effet d'épine rose », art. cit., p. 32

complexe aux photographies produites à l'hôpital de la Salpêtrière dans la foulée des recherches psychiatriques de Jean-Martin Charcot. B. Merlo élucide d'abord comment ces images, en mettant en spectacle des femmes souffrantes, ont contribué à construire l'hystérie, donc un certain savoir sur la « nature » féminine, avant de montrer comment Jolicoeur, à travers diverses œuvres (elles ont en commun de ne jamais exhiber les clichés médicaux à leur origine), a répondu à leur « pouvoir d'attraction » singulier et cherché à « dé-image[r] formellement » ce savoir.

Les œuvres auxquelles Katarzyna Kotowska s'intéresse sont aussi hantées par des images, c'est-à-dire par tout ce qu'elles peuvent porter : un regard, une objectification, une idéalisation, une négation. Mais en ce qui les concerne, c'est la production d'« images de la transgression » qui leur permet de « reconquérir leur corps en revendiquant leurs droits au visuel ». Lisant et regardant côte à côte *Truismes* de l'auteure française Marie Darrieussecq et *Olympia* de l'artiste polonaise Katarzyna Kozyra, K. Kotowska exhibe donc leur objet commun, à savoir le *nu*, ce régime de mise en représentation visuelle du corps humain, nommément du corps *féminin*. Les stratégies de transgressions déployées dans la fiction littéraire pour l'une, et dans l'installation et la performance vidéo pour l'autre, permettent de dégrader le modèle, de défaire le cadre, de contredire la passivité, en somme de neutraliser toute domestication du féminin par et dans l'image. Étranges et angoissantes, ayant trait à la maladie et la mort, *Truismes* et *Olympia* renouent avec l'ambiguïté de Méduse.

Evelyne Ledoux-Beaugrand, quant à elle, rend compte d'une œuvre collaborative initiée non pas par le pouvoir médusant et captivant d'une image, mais par celui d'un *livre*, c'est-à-dire à la fois d'un texte et d'un objet. Pour créer *Notre combat*, Linda Ellia a en effet rassemblé, en partie au hasard, des dizaines de personnes, à qui elle a confié un objet – une page d'un exemplaire français d'un des livres les plus funestes de l'Histoire, le *Mein Kampf* d'Adolf Hitler – ainsi qu'une tâche : s'exprimer sur, contre, avec cette pièce arrachée au manifeste. Ce travail collectif, montre E. Ledoux-Beaugrand dans « Recouvrir pour recouvrir : Remémoration et disparition dans *Notre Combat* de Linda Ellia », a produit une œuvre plurielle et plurivoque : les techniques et les médiums choisis par les participants sont diverses, les effets des manipulations parfois contradictoires, et l'œuvre composée par le « remembrement » de tous ces objets a été exhibée sous plusieurs formes. Mais

procédant, dans sa totalité, d'un mouvement de *recouvrement* qui permet de « transformer le texte haineux en un acte de mémoire », *Notre combat* constitue un espace de rencontre entre des images et des textes. En ce sens, il nous invite à considérer la performativité des « images-bouclier » lorsqu'il s'agit de connaître l'inimaginable et de composer, sur sa base, un « espace mémoriel » où chacun est « autorisé à s'exprimer sur ce lourd héritage commun qu'est la Shoah ».

Le texte de Clara Dupuis-Morency, « Temporalités de Claude Cahun : regards actuels et inactuels », porte sur les *Aveux non avenues* de l'artiste surréaliste française. Comme l'explique d'entrée de jeu l'auteure, il s'agit d'un œuvre qui, « oubliée » l'espace de quelques décennies, « resurgi[t] dans un étrange effet de prophétie » qui est sinon trompeur, du moins mal compris. D'ailleurs, ce n'est pas à l'aune des plus connues problématiques identitaires et sexuelles que l'œuvre est étudiée dans cet article, mais très spécifiquement en regard de l'« expérience du temps » à laquelle elle convie son lecteur-spectateur. Or, C. Dupuis-Morency relève qu'à cet égard, les différentes images qui composent l'atypique autobiographie de Cahun – autoportraits photographiques et photomontages – posent des problèmes distincts, notamment dans la manière dont elles s'articulent aux textes. La tension entre invisible et visible, ou entre vie et mort, qui est intrinsèque à l'image spéculaire est ici légèrement déplacée, au profit de celle entre l'actuel et l'inactuel, suggérant une autre façon de considérer le saisissement de son spectateur médusé, son non-savoir et sa captation : c'est que l'inactuel est cette force de « révocation » qui permet à la parole d'échapper à la fixité et d'être oraculaire, travaillée par « le recommencement perpétuel », et toujours « non avenue ».

Les deux articles qui closent ce dossier examinent le legs de l'appel d'Hélène Cixous à l'avènement d'une « écriture féminine » et prennent pour objet des œuvres littéraires, c'est-à-dire des œuvres où c'est à travers le langage verbal que la problématique de la représentation du féminin est abordée. Dans « Les écrits de la Méduse aujourd'hui : l'abjection du corps féminin dans les récits de Nelly Arcan », Julie Tremblay-Devirieux se demande ce qu'il en est de la littérature extrême contemporaine des femmes francophones. Si on peut effectivement trouver de nombreux textes exemplaires d'« une nouvelle génération d'écriture du corps », en contrepartie la persistance d'une « économie foncièrement scopique » qui « fait du

sujet féminin un Autre, voire un objet, voire ni l'un ni l'autre : un *abject* » interpelle J. Tremblay-Devirieux qui, pour l'occasion, analyse les trois romans que la romancière québécoise Nelly Arcan a publié de son vivant (Arcan s'est tragiquement donné la mort en 2009). Dans ces textes littéraires témoignant d'un envahissement du visuel dans la culture et de ses conséquences sur les destins des femmes, Méduse est demeurée la figure de l'aliénation. Enterrées vivantes, muettes, souffrantes, les figures féminines chez Arcan sont prisonnières d'un regard qui les ravit à elles-mêmes et qui ne leur appartient pas. Le « rien à voir » du féminin hante les textes, où il devient un « néant » habitant des sujets dès lors condamnés à l'« abjection de soi », cette expérience dont Julia Kristeva a théorisé les principes et les effets. Les romans de Nelly Arcan, peut-on conclure avec J. Tremblay-Devirieux, sont ambigus au sens où ils réaffirment, dans la douleur et le désespoir, l'actualité tenace du combat lancé dans les années 1970 par Hélène Cixous.

Dans les collages poétiques de Julie Doucet, artiste québécoise plus connue pour son œuvre pionnière en bande dessinée, Katerine Gagnon perçoit également l'existence d'un certain enfermement. Le travail du texte et de l'image, chez l'une et l'autre des artistes québécoises, procède du cri et de la plainte, et montre que les « muses-méduses » cixoussiennes restent au seuil de leur exhumation ; elles ne sont, dans tous les cas, pas partout dotées de leurs « langues vivantes ». Chez Julie Doucet en revanche, l'intermédialité, avec ses possibilités infinies, semble apporter une réponse, notamment en permettant à l'artiste de recouvrer la force de l'ironie et du rire, du détournement irrévérencieux et de la contre-citation – celle, en somme, de ce « rire » qu'Hélène Cixous, en conclusion de sa préface au *Rire de la Méduse et autres ironies*, disait rare en ces temps où « l'air est plein d'algues »⁵². Ainsi, dans les livres d'artistes et les poèmes de Julie Doucet que K. Gagnon examinent, des textes et des images conjointement dotés du pouvoir de définir la « Femme », ses désirs et ses rêves – ces pièces sont, de manière significative, trouvées dans des magazines féminins – sont l'objet d'une réappropriation par l'artiste qui les découpe et les agence, composant des poèmes à la fois sombres et acerbes. Le « silence piégé » est évité, détruit par l'irruption d'un concert de voix féminines anonymes qui ressassent

⁵² H. Cixous, « Un effet d'épine rose », art. cit., p. 33.

leurs histoires et leurs sarcasmes et c'est, d'une certaine manière, la vacuité du regard et du rire triomphants de Persée qui nous est rendue. L'intérêt du travail « de papier » de Julie Doucet, montre Katerine Gagnon, réside dans le commentaire critique qu'il adresse aux *médiums* et à leurs pouvoirs spécifiques en regard de la doxa.

Ces contributions, dans leur diversité, rendent compte de la richesse des moyens que les artistes ont trouvé, dans une lutte partagée *pour* et *contre* le langage visuel et le langage verbal, pour redonner voix et regard à Méduse, « *queen des queers* »⁵³. Laissons donc, pour terminer, parler cette bien *queer* Méduse, celle que la peintre française Aurélie Galois⁵⁴ représente dans ce portrait miniature où l'on voit Gorgô graciée du visage de Marilyn Monroe – à moins que ce ne soit Marilyn condamnée à porter l'hideuse chevelure du monstre. La *Marilyn Méduse* d'A. Galois nous inspire par son ambigüité. Quelle image plus pétrifiée en effet que celle de cette icône du cinéma hollywoodien ? Quelle image qui ne soit pas le produit d'une plus grande terreur de la culture occidentale devant l'indomptable puissance du féminin ? On se souvient de l'actrice comme d'une femme en proie à elle-même : elle est l'icône d'une féminité qui se détruit à force de quêter son propre regard. La multiplication des légendes nous empêche de pénétrer le masque. Mais il suffit d'un « tour de magie » pour que son « extranaturelle » beauté nous soit donnée⁵⁵. Le tour d'Auréli Galois consiste à ne recourir au rapetissement extrême de la représentation picturale que pour nous permettre de redécouvrir, en rapprochant notre corps au plus près du tableau (ou, ici, grâce aux infinies possibilités d'agrandissement de la vision technique), le grain de l'image figée. Alors la mortelle *queer* reprend vie. Voyons-la : Méduse frémit de désir.

⁵³ *Ibid.*, p. 32.

⁵⁴ Aurélie Galois est peintre et journaliste. Diplômée de lettres à la Sorbonne et d'histoire de l'art à l'École du Louvre, elle se spécialise dans le portrait et la scène de genre. Elle vit et travaille entre Paris et Boston. Voir son [site personnel](#) et son [tumblr](#).

⁵⁵ *Ibid.*, p. 33.