

« La femme à face de femme » : reprises et détournements du mythe de Méduse en littérature contemporaine

Mathilde ROUSSIGNÉ *

Résumé : À partir des œuvres de Claude Louis-Combet (*Gorgô*), Sylvie Germain (*L'enfant Méduse*) et Pascal Quignard (*Le nom sur le bout de la langue*), éclairées par le texte d'Hélène Cixous *Le rire de la Méduse*, il s'agit d'analyser la pérennité du mythe antique de Méduse, c'est-à-dire ses permanences et ses reformulations. Figure essentiellement féminine dans les textes contemporains, la Gorgone y porte les marques des héritages psychanalytique et féministe. Reprenant à travers la figure de Méduse les communes associations de la féminité à la monstruosité, à l'archétype de la Grande Mère et au « continent noir », nos textes proposent cependant des relectures et des détournements du mythe qui offrent de nouveaux visages à une Gorgone contemporaine puissante, jouissante, et dont la dimension sexuée, chez Sylvie Germain, passe progressivement au second plan, au profit de sa force vengeresse.

Mots clés : Méduse, littérature, mythe, représentation féminine

Et les Gorgones qui habitent au-delà de l'illustre Okéanos, aux dernières extrémités, vers la nuit, où sont les Hespérides aux voix sonores ; les Gorgones Sthéinô et Euryalè, et Médousa accablée de maux. Et celle-ci était mortelle, mais les autres étaient immortelles et exemptes de vieillesse toutes deux. (Hésiode : 270–275.)

De cette vérité du mythe, l'Histoire n'aura pas rendu raison. Euryalè et Sthéinô, promises à une vie éternelle, ont disparu aux dernières extrémités de la nuit tandis que l'autre sœur, Méduse, au

* Mathilde Roussigné est agrégée de Lettres modernes, doctorante à l'Université de Paris VIII (Saint-Denis).

prix de la mort est passée à la postérité : sa décapitation fut le don paradoxal d'une immortalité par lequel elle accomplit sa traversée de l'histoire, accablée de mots. Si la pérennité du mythe se mesure à l'aune de sa mobilité, de sa possibilité d'adaptation à des contextes nouveaux, ainsi que le soutenait Jean-Jacques Wunenburger (1994)¹, celui de la Gorgone témoigne alors d'une remarquable durabilité : sa permanence dans l'histoire n'a pas laissé indemne la créature mythique au double nom de Gorgô et de Méduse, et ce qui en a subsisté est moins un récit qu'une image², celle d'une femme monstrueuse à la chevelure hérissée de serpents et au regard paralysant. Son effroyable apparence, souligne Jean Clair dans sa riche réflexion sur la Gorgone (1989), s'est adoucie et féminisée dès le milieu du V^e siècle, permettant ainsi une fusion totale de l'abominable et du séduisant, de l'horreur de la mort et de l'attrait pour cette horreur. L'héritage de cette version féminisée de l'altérité terrifiante de Méduse – considérablement enrichie au XX^e siècle par la relecture psychanalytique qu'en propose Freud (1922) – semble avoir été le plus résistant, jusque dans les représentations contemporaines.

La question qui se pose alors est celle des conditions de la survie du mythe de la Gorgone à l'époque contemporaine, en distinguant la pérennité de la *figure* mythique de la Gorgone et celle du *récit* qui l'inscrivait initialement dans la geste de Persée. Si la résistance d'une parole mythique dans l'espace actuel ne va pas de soi³, il semble pourtant qu'une alliance paradoxale d'attrance et de

¹ Selon Wunenburger (1994 : 66), « Sa pérennité ne se laisse pas mesurer seulement à une survivance passive autochtone, mais aussi à sa capacité à se prêter à de nouveaux réinvestissements de signification dans un contexte culturel étranger, distant dans l'espace ou dans le temps ».

² Sa pérennité sous forme d'image n'est peut-être pas sans lien avec le fait qu'au commencement, Méduse n'est pas un discours mais un masque, une image qui excède le langage. Ainsi que le précise Jean-Pierre Vernant, parler de la Méduse et de ses représentations en Grèce antique, c'est avant tout parler soit du *gorgoneion* – le « masque » –, soit d'images de personnages féminins à face gorgonéenne. Il s'agit là d'une « puissance sacrée qui opère à travers le masque, qui peut n'avoir d'autre forme que le masque et se présenter toute entière comme masque : Gorgô » (1985 : 22).

³ Que l'on pense aux réflexions de Jean-Luc Nancy (1990), notamment, qui observe à l'ère contemporaine un affaiblissement radical des modes de communication et de pensée qui sous-tendaient le mythe, à savoir en premier lieu l'impératif de communauté.

répulsion, de fascination et de frayeur qui fonde toute l'ambiguïté de la figure de Méduse lui ait permis de subsister à chaque époque sous l'un de ses deux visages :

Parce qu'elle participe des deux royaumes, sa nature, tout au long de son règne, sera double elle aussi, invinciblement ambiguë, de cette ambiguïté terrible que Rilke soupçonnait dans la beauté : tantôt effroyable et tantôt séduisante, tantôt attirante et tantôt repoussante, comme il en est de tout ce qui touche au regard et au sexe, de tout ce qui nous rappelle que nous sommes nés et que nous devons mourir, ce *fons origo*, ce lieu de fascination continue et d'horreur, cette ligne de fracture, cette faille qui sépare en deux les vivants comme elle sépare les vivants et les morts. (Clair, 1989 : 29.)

Méduse, créature protéiforme, a pris en charge – selon les époques – la fascination ou la terreur de la mort, de l'origine et du sexe. L'étude fondatrice de Camille Dumoulié (1988), dressant un riche inventaire des reprises littéraires du mythe, tout comme les récents travaux de la revue *MuseMedusa* (2013) sur les représentations de Méduse à travers les arts, depuis la modernité jusqu'à aujourd'hui, en fournissent précisément la preuve. La figure mythique révèle ainsi sa nature profondément « mytho-phorique » (Wunenburger, 1994), c'est-à-dire sa prédisposition au déplacement, à la reprise et au détournement⁴. Ce que nous souhaitons souligner, c'est que l'image de Méduse, interdit fascinant, traverse les âges en grande partie grâce à sa dimension féminine, en poussant le *topos* de la femme fatale à l'extrême, nourrissant le fantasme masculin⁵ et l'angoisse face à la différence

⁴ Jean Clair schématise ainsi les remaniements du mythe : quand l'homme vit sous une ère heureuse et qu'il a foi en sa raison, capable de saisir et d'organiser le monde, il fait de la Méduse une figure « gracieusement hominisée » ; quand, à l'inverse, la société est en déroute, la figure de la Méduse vient alors révéler avec horreur que la nature est incontrôlable, qu'elle maîtrise et pétrifie l'homme (1989 : 30).

⁵ L'étude de Janine Filloux concernant le texte de Freud « La tête de Méduse » est à cet égard révélatrice : « La figure de Méduse condense en elle la confrontation au féminin en tant qu'absence et les différentes défenses possibles devant ce qu'il y a d'insoutenable dans cette confrontation pour les hommes puisque sa vue rend rigide d'effroi. [...] C'est la frénésie du désir féminin, sa démesure qui, pour l'homme sollicité par la passion de la femme, est désintégratrice du

des sexes – fantasmes et angoisses pérennes dans les esprits contemporains⁶.

L'irruption de Méduse dans des œuvres littéraires contemporaines françaises n'a donc rien d'anodin. Pour Détoc (2006 : 212) :

Marque lancinante des retours périodiques du chaos, de la faille, du vide, dans un monde que les hommes de bonne volonté s'efforcent de rendre toujours plus *plein*, chacune des résurgences de Méduse, pour utiliser des termes freudiens, est quelque part l'expression récurrente d'un malaise dans la civilisation.

En isolant trois œuvres – *L'enfant Méduse* (1991)⁷ de Sylvie Germain, *Le nom sur le bout de la langue* (1993)⁸ de Pascal Quignard et *Gorgô* (2011)⁹ de Claude Louis-Combet – et à la lumière d'un texte qui leur est antérieur, *Le rire de la Méduse* d'Hélène Cixous (1975), on s'attachera à analyser quelques modalités de reprises et détournements contemporains du mythe, en lien avec les enjeux sociaux et culturels des représentations du féminin.

Gorgô se présente comme une « reformulation poétique » (« Prière d'insérer ») du mythe, auquel le texte donne un nouveau souffle d'images et de chair : il s'agit de raconter le devenir-femme et l'expansion du désir de Méduse face à l'incompréhension masculine. C'est donc la figure d'une Méduse, femme monstrueuse qui est reprise et développée par l'auteur, d'une Méduse représentant la différence sexuelle et la fascination masculine naissant de cette distance à l'autre sexe. *Le nom sur le bout de la*

lien civilisé ; elle fait de la femme une puissance infernale, une hypostase de la mort, dotée pour l'homme comme pour elle-même d'une puissance phallique mortifère sans mesure, envers phallique de la castration comme manque. En ce sens, c'est bien la femme qui représente pour l'homme les pulsions de mort » (2002 : 107).

⁶ La parution, au XXI^e siècle, de l'ouvrage *Pourquoi les hommes ont peur des femmes* du psychanalyste Jean Cournut (2006), est parfaitement révélatrice à cet égard : en effet, le titre n'a point le ton de la question, mais bien celui d'une affirmation.

⁷ Dorénavant désigné par l'abréviation *EM* dans les citations.

⁸ Dorénavant désigné par l'abréviation *NBDL*.

⁹ Dorénavant désigné par l'abréviation *G*.

langue de Pascal Quignard, pour sa part, ne ramène point à la vie la Gorgone Méduse : celle-ci est une figure primitive qui hante le présent et l'écriture, mais sans jamais prendre corps dans la réalité du texte. Sa présence est avant tout celle d'un fantôme insaisissable : à la fois créature inactuelle, issue des temps archaïques, ainsi que figure essentiellement féminine, maternelle, elle rappelle à chaque individu son origine obscure et sa propre finitude. *L'enfant Méduse* de Sylvie Germain, en ce qui concerne le mode d'existence de Méduse dans le texte, se situe, pourrait-on dire, à la croisée de Quignard et de Louis-Combet : le mythe de la Méduse revient hanter le présent, puis s'incarne dans le personnage de la petite fille, Lucie. Véritable parcours initiatique, le texte fait de la figure de Méduse l'ennemie, chaotique, silencieuse et malheureuse, dont il s'agit de venir à bout.

Permanences

La Grande Mère : à la croisée du féminin et de l'archaïque

Les reprises du mythe de Méduse dans les textes de Claude Louis-Combet et de Pascal Quignard portent les marques de l'héritage psychanalytique, qui associe à la Méduse trois figures : la femme castratrice¹⁰, la Grande Mère archaïque¹¹ et la figuration de la mort par excellence. Claude Louis-Combet, dans son « Prière

¹⁰ L'article de Freud « La tête de Méduse » est à cet égard fondateur : les serpents dans les cheveux de la Gorgone symbolisent, selon lui, autant de pénis en érection qui se font concurrence et qui écrasent tout homme qui tourne son regard vers le monstre. Ainsi, le geste de décapitation est interprété comme un geste de survie passant par l'anéantissement de la puissance effrayante du sexe féminin que représente la tête de Méduse : « décapiter = castrer. L'effroi de la Méduse est donc l'effroi de castration, qui est rattaché à la vue de quelque chose. À partir de nombreuses analyses nous connaissons cette occasion, elle se produit lorsque le garçon, qui jusque-là ne voulait pas croire à la menace, vient à voir un organe génital féminin » (Freud, 1991 : 161).

¹¹ On se réfère ici notamment aux travaux sur l'archétype de la Grande Mère proposés par Jung. Camille Dumoulié (1988 : 1022) rappelle également l'influence des interprétations de Robert Graves dans l'association progressive de la figure de Méduse à la puissance féminine. Prolongeant les thèses très contestées de Bachofen (1996) sur une supposée gynécocratie antique, Robert Graves analyse le mythe de Persée comme le souvenir du passage d'une société matriarcale à une société patriarcale.

d'insérer », est pourtant affirmatif :

Il n'est pas question d'un appel d'air du côté de la thérapie, mais seulement d'une reformulation poétique dont l'arrière-pensée serait, peut-être, d'exonérer le monstre féminin de la charge d'angoisse qui lui est associée. (G.)

La thérapie de laquelle compte se distancier l'écrivain est précisément celle de la psychanalyse, à l'endroit de laquelle il propose dans *Gorgô* un art du contrepoint. Ainsi, Gorgô se présente d'abord comme un être de jouissance et non de manque, s'opposant par là à la représentation psychanalytique première de la femme atrophie dont la frustration est cause du désir¹². Cependant, on peut identifier, tout au long de l'œuvre, une « mélancoïe », selon le mot de Pascal Quignard, qui nourrit la représentation archétypale de Méduse en Grande Mère¹³. De même, chez Quignard, la mystification de la Grande Mère trouve des échos dans sa fascination pour ce qu'il nomme la « scène primitive », lieu et moment de notre conception, qu'il évoque dans le « Petit traité sur Méduse » :

Deux amnésies errent en nous : l'origine et l'enfance. L'amnésie est notre origine en ce qu'elle concerne notre conception dans le croire des deux corps qui nous firent eux-mêmes dans le non-savoir de la conséquence de ce

¹² Ces représentations psychanalytiques phallogocentriques ont été éclairées et contestées notamment par les travaux féministes de Luce Irigaray (1977 : 68) qui, dans le sillon de l'héritage de Karen Horney et Melanie Klein, déconstruit, entre autres, la notion freudienne de « l'envie de pénis » : « Le "féminin" est toujours décrit comme défaut, atrophie, revers du seul sexe qui monopolise la valeur : le sexe masculin ».

¹³ Il écrit : « [La mère] avait été non seulement le premier objet du désir, mais sa source originelle, immanente, et demeurait et demeurerait au fondement de toute expression de vie dans les arcanes du sexe. Elle resterait la première femme – l'archétype qui subsisterait en deçà de toute autre figure féminine, à la manière d'une essence intemporelle, pour guider le désir et éterniser la passion. Il y avait, dans l'amour, un noyau infrangible et inépuisable d'expérience incestueuse, si l'on peut appeler expérience l'ardente, l'obstinée, l'unique et idéale aspiration de l'être tout entier, à retrouver, pour s'y fondre et s'y perdre, le *cavum charnel* des origines, antérieur absolu. C'était la mère, au sens de la puissance. C'était la terre créante et germinante. C'était la nuit féconde, génératrice du chaos et par là de toutes les formes imaginables » (Louis-Combet, 2010 : 54).

qu'ils étaient en train de faire tout en faisant autre chose.
(*NBDL*, 65.)

L'obsession pour la scène primitive et l'impossibilité de tout retour rejoignent finalement la volonté de revenir au monde utérin. Dans la quête de la nuit sexuelle :

[...] tout le corps se met à souhaiter retrouver l'état antérieur plus heureux, plus stable, plus nourrissant, moins menaçant que l'état présent. *Regressus ad uterum* dit en latin cette recherche du refuge. Il est inévitable d'avoir vu dans la fuite dépressive la quête d'un monde humide et noir, le repli dans une eau plus maternelle et plus primitive. Le poète français Charles d'Orléans écrivait *mérancolie*. *Mérancolie* tant l'abandon est hanté par le monde maternel qui s'y cherche irrésistiblement. (Quignard, 2009 : 50.)

Ainsi, « [l']interdit de l'inceste n'est qu'un voile. L'enfant veut rencontrer le sexe qui l'a fait dans la vulve qui l'a abrité » (*ibid.* : 109). Méduse, chez Quignard, se fait la figure de cette nuit sexuelle qui précède les mots et la conscience, de cette « cité divine et violente, derrière la cité humaine, et qui hante toutes les vies, et qui a les traits de l'animalité, qui est toujours nue : le monde utérin. Sombre, jaillissant, originaire, sexuel » (*ibid.* : 93).

La charge d'antériorité que porte la figure de Méduse – inscrite dans l'*illud tempus* de la temporalité mythique et créature du chaos précédant l'entrée dans l'histoire¹⁴ – est ainsi mise au service de la représentation du féminin comme continent maternel archaïque, inaccessible, car toujours déjà perdu.

Le « continent noir », aux limites du langage

Placer la figure de Méduse sous le signe de l'inévitable perte permet de nourrir, chez Claude Louis-Combet et Pascal Quignard, les représentations de la Gorgone féminine comme « continent noir », inconnaissable par nature. Ainsi du sang menstruel de

¹⁴ Avant la *Théogonie* d'Hésiode (fin VIII^e–début VII^e s. AEC), Méduse ne s'inscrivait pas dans le monde des héros, mais uniquement dans le temps du commencement pur, du chaos originel précédant la naissance des dieux. Quignard le rappelle : « Les dieux étaient plus récents que ces monstres » (*NBDL*, 86).

Gorgô, par exemple, qui devient symbole d'une obscure origine que seule la femme abrite :

Ce fut son premier sang de lune. Gorgô sentait, dans son ventre, s'agiter des entrailles inconnues. Jamais elle n'avait éprouvé rien de tel : des lourdeurs, des torsions, des élancements, quelque chose qui rampait en elle, dans le bas-ventre, et ondulait, et lui soulevait le cœur. Elle avait l'impression que son sexe devenait plus épais en même temps qu'il lui semblait s'enfoncer au-dedans, gagnant en consistance dans l'obscurité des territoires inconnus. (*G*, 21.)

Outre le fait de constituer un territoire inconnu, le sexe de la Méduse sera associé dans le texte au néant, à la mort, à « l'immensité de la matrice » (*G*, 32), à un gouffre « sans fin » (*G*, 50). Ce caractère radicalement inconnaisable de l'origine, c'est-à-dire du sexe féminin, questionne alors les limites du langage chez Quignard, où la Gorgone, associée à la Mère, est du côté du hurlement, de l'origine et de la mort, tandis que seul le Père a le pouvoir du langage, de la nomination qui permet d'entrer dans la culture :

Les Mères font des enfants pour repousser la mort dans la chaîne des générations. Elles passent le relais qui brûle les doigts dès qu'elles les ont approchés du centre du foyer vivant. Elles passent le relais de ce qui les horrifie ; elles passent l'image de ce qui ne peut être vu en face ; elles refilent la face qui n'a pas de visage. Elles confient le soin de hurler à des plus jeunes parce qu'elles n'ont pas le courage d'assumer seules l'enfer, parce qu'elles n'ont jamais témoigné du désir d'interrompre le cours du cri de la mort. Les Pères transmettent un nom qui par lui-même ne signifie rien. Ils refilent le langage. Les femmes déplacent le poids de la mort sur le dos des enfants qu'elles font dans la douleur, la bouche ouverte, hurlantes. Elles passent l'origine. Les Pères transmettent le nom. Les Mères transmettent le hurlement. (*NBDL*, 90.)

La figure de Méduse, chez Quignard, est celle qui s'inscrit dans le récit mythique de Persée et qui apparaît toujours déjà décapitée, Grande Mère ne conservant que son corps – la nature – tandis que

l'homme – la culture – s'empare définitivement de sa tête, c'est-à-dire de la raison et du langage :

Le geste de Persée limite en paires antinomiques. Il met au lieu de l'indifférencié la dualité homme/femme, *logos/pathos*, attribue la parole contre la force génésique (ou culture *versus* nature, bref, dessin du grand partage). Et le langage se fonde sur la scission de rôles devenus incompatibles. La langue est marquée, la prise de parole, un acte sexué, comme le rapt amoureux. L'homme a le texte parce qu'il a la tête. (Delmotte-Halter, 2010.)

Il est toutefois intéressant de remarquer que cette construction masculine de la figure féminine comme celle d'une mère originaire et obscure, une puissance de la nature anarchique, est loin d'être nouvelle. Les hommes grecs, ainsi que le rappelle Françoise Héritier (1996), avaient déjà mis en place une opposition entre matière proliférante et puissance concentrée à l'avantage de l'homme¹⁵. Parler d'une pérennité du mythe de Méduse chez Claude Louis-Combet et Pascal Quignard, c'est aussi parler de la pérennité des archétypes et des représentations phallogocentriques du féminin.

« Mais le monstre était une femme »¹⁶ : de deux métamorphoses monstrueuses

Si Méduse est la figure de l'autre sexe, de la femme comme altérité absolue, archaïque et inconnaissable, c'est aussi parce qu'elle est considérée comme un monstre. Ainsi l'assimilation de Méduse à la Femme s'inscrit-elle dans la tradition de représentation toujours pérenne de la femme monstrueuse¹⁷. Dressant le catalogue

¹⁵ « Chez les Grecs, la seule concentration possible de puissance est le propre du mâle, qui transforme le sang par coction en ce produit élaboré qu'est le sperme, porteur non de matière, mais de *pneuma*, qui brûle jusqu'à s'évaporer, donne forme et vie à l'embryon, et ne se résout jamais en prolifération anarchique féminine de la matière » (Héritier, 1996 : 177).

¹⁶ G, 55.

¹⁷ Camille Laurens le constate : « d'une manière générale, tout ce qui a trait à l'organique féminin fait peur. Non seulement le fonctionnement en semble plus complexe que celui des hommes, mais il est perçu comme davantage relié à la

de ces principales représentations à travers l'Histoire, Camille Laurens (2011 : 129) précise :

[...] si la femme et le monstre réunissent tant de rapports aux yeux de tant de gens, c'est, comme l'a bien montré Simone de Beauvoir, parce que la femme elle-même a, dès l'origine, été considérée comme un monstre au sens biologique, un être « par défaut » : « la femme est femelle en vertu d'un certain manque de qualités », disait déjà Aristote. Si tout se définit en référence au sexe mâle, parangon du genre humain, la femme est monstrueuse par ce qui l'en différencie. Sa « conformation insolite », c'est le genre féminin. La femme est le monstre de l'homme, c'est un mâle déficient.

Bestialité et monstruosité, tels sont aussi les lieux communs associés aux représentations du sexe féminin, et que le mythe de Méduse semble condenser dans la relecture qu'en propose Claude Louis-Combet. Dans le passage central de *Gorgô*, le corps de la Gorgone subit un réagencement précis lors duquel une anatomie fantastique se déploie et, à force de remodelages, fait de la Méduse un monstre à visage sexuel. Sur quelques pages se met en place une véritable réorganisation sexuelle du corps, dont la principale caractéristique monstrueuse est de dévoiler au grand jour, en place du visage, le sexe féminin. Le centre de la monstruosité de Méduse, cette « femme à face de femme » (*NBDL*, 88), est donc précisément le sexe féminin. Dans ce « paysage féminin complètement remodelé » (*G*, 44), les déplacements font sens : la monstruosité devient, par essence, féminine. Claude Louis-Combet s'inscrit parfaitement dans la tradition de la femme monstrueuse et, en la poussant à son comble, dévoile donc ce sur quoi elle se fonde : la fascination pour « l'anormal » de l'homme : le sexe de la femme.

Ce lieu commun de la monstruosité féminine, Sylvie Germain, pour sa part, ne le renforce point, mais le déconstruit. La monstruosité n'est point la féminité poussée à son comble, mais bien plutôt la négation de toute féminité. La bestialité et l'anormalité du personnage de Lucie se présentent comme anomalies et le renversement de la tradition de la femme

nature, aux cycles lunaires ainsi qu'à une sorte de violence intrinsèque, bestiale » (Laurens, 2011 : 107).

monstrueuse se fonde sur les constantes alternances de points de vue qui caractérisent l'ensemble de *L'enfant Méduse* : ainsi sont confrontés le thème coutumier de la métamorphose de la femme en bête et l'explication de cette métamorphose anormale. Revenons sur les étapes successives qui rythment la métamorphose monstrueuse du personnage méduséen qu'est Lucie et qui la rapprochent progressivement des représentations communes de la femme bestiale. On pourrait alors repérer la maigreur comme première mutation vers l'animal le plus couramment associé à la femme monstrueuse – le serpent :

Sa minceur est devenue maigreur, sa sveltesse et les vifs ondoiements de ses gestes ne sont plus que souplesse d'orvet [...]. Sa mère, déçue, dit à présent, « ma fille est un aspic qui vous file entre les doigts et qui pique si on ose l'approcher ». (*EM*, 91.)

Cette métamorphose en serpent se poursuit jusqu'à la surface de la peau, que l'enfant Méduse rend lisse à l'extrême dans son obsession de propreté : « Chaque matin et chaque soir elle se savonne en se frottant presque jusqu'au sang » (*ibid.* : 99). Enfin, elle se rapproche des reptiles en établissant dans les marais son repère, et accomplit ce que l'on pourrait nommer une véritable transformation auprès de :

[...] tout ce qui rampe et ce qui vole [...], bêtes de peu de chair et dénuées de tout poil ; bestioles à membranes et élytres, animaux à peau lisse ou à plumes. Et surtout, bêtes à métamorphoses, à mues et à camouflages. (*Ibid.* : 127.)

Les animaux qui ont sa prédilection sont les papillons et les crapauds, tous deux munis d'ocelles¹⁸. L'enfant Méduse s'inspire de leur pouvoir fascinant tout autant qu'elle y succombe, ainsi qu'en témoigne l'écriture, hantée par le thème de la vue :

Ils sont par excellence les yeux de la nuit ; des yeux hantés

¹⁸ On retrouve peut-être dans cette association du mythe de Méduse à la bestialité, et notamment aux insectes, l'influence de la thèse de l'inspiration biologique du mythe, développée par Roger Caillois (1990). Il pose que le motif de l'ocelle et de sa puissance fascinante, qui se trouve à l'origine de la figure imaginaire de la Gorgone, est précisément un motif voué à faire peur, d'autant plus que l'étrangeté de l'animal est grande.

de mort et qui, dans leur terreur, ne versent nulle larme.
Des yeux volant dans les ténèbres. Des yeux ! Voilà ce qui fascine tant Lucie chez les crapauds et les papillons : ces deux espèces au terme de leurs diverses métamorphoses, se transforment en yeux. (*EM*, 135.)

Ce récit de formation progresse à rebours : il ne s'agit pas pour l'enfant d'une entrée dans la culture, mais d'une régression vers le chaos et l'animalité. Or cette métamorphose à rebours de la fillette n'est jamais conçue comme un événement normal, qui mettrait au jour son essence monstrueuse. Par un jeu d'alternance des points de vue, le texte d'une part donne à lire l'aveuglement des personnages de la mère et de Ferdinand, qui voient et qui parlent progressivement de Lucie comme d'une créature (« bâtard hideux », « chuintante et grimaçante créature » [*ibid.* : 180]), et d'autre part révèle le véritable sens de cette métamorphose en créature monstrueuse, à savoir le traumatisme du viol :

Il arrive parfois que certaines personnes posent un regard inquiet, et non pas critique ou agacé, sur l'enfant maigre, fuyante et insolente. Il y a des gens que le regard si noir et déjà si fou, de la petite, met en alarme ; il y a des gens qui sentent que seuls le malheur, la douleur, ensauvagent à ce point un enfant. (*Ibid.* : 97.)

Sylvie Germain renoue ici avec le rôle premier du *monstrum* : *monere*, c'est-à-dire « avertir, éclairer, mon(s)trer ». La monstruosité de Lucie devient un moyen de sonner l'alarme, voire de dénoncer implicitement, si l'on reprend le jeu de mots de Michel Deguy pour qui le monstre, à force de remonter, devient *remontrance*¹⁹. Ainsi, l'auteure s'inscrit dans la tradition de la métamorphose et de la monstruosité féminine, mais la revisite clairement : la monstruosité tout comme la féminité du monstre elle-même ne vont pas de soi puisque Lucie est peut-être avant tout un enfant, symbolisant un stade de neutralité du genre. Le tabou est donc déplacé : ce qui est tabou n'est point le sexe féminin, mais bien, plutôt, le secret du viol.

Chez Claude Louis-Combet comme chez Sylvie Germain, le mythe se voit donc revisité par le récit d'une métamorphose

¹⁹ Cité par Laurens (2011 : 126).

monstrueuse. Les textes contemporains, textes du « regard amont » (Viart, 1998), proposent à Méduse une histoire, un passé qui précède sa monstruosité, voire qui l'explique.

Le mythe de la Gorgone comme figure d'une essence féminine anarchique, naturelle et originelle persiste ainsi dans les représentations contemporaines, qui parviennent plus ou moins à en renouveler ou à en affiner les significations. La figure de la Gorgone, chez Quignard, devient progressivement l'icône de la femme puissante dont il souligne le nouveau pouvoir au XXI^e siècle :

Il n'est plus question que la nécessité connaisse la loi.
Necessitas non habet legem. L'abus de pouvoir propre aux femmes qui décident d'enfanter contre la volonté du père de leur petit est le signe de leur émancipation définitive.

Au début du XXI^e siècle la reproduction des sociétés humaines cessa de transiter par la voix masculine (loi, mariage, habitus, règle, langage, identité, statut).

La reproduction s'entoura alors d'une lumière radicalement neuve pour redevenir unaire, violente, silencieuse. (2009 : 32.)

La conquête féminine qui caractérise tant l'écriture quignardienne est celle du domaine convoité de la reproduction, marquée au XX^e siècle par les avancées majeures de la contraception et des techniques d'assistance médicale à la procréation qui renversent les règles du jeu social, sans pour autant renverser, chez Quignard, les hiérarchies symboliques. Sous le spectre de l'insémination artificielle, la « matière » organique qui constitue la femme domine désormais le *pneuma* masculin grâce au contrôle de la reproduction qui est donné à la femme, ou plutôt rendu, car l'émancipation féminine apparaît précisément comme une régression : la nouveauté radicale est un « redevenir », un retour au règne chaotique et muet du féminin. La femme reste précisément matière, figure du silence qui s'oppose à l'homme qui parle et qui pense. En tant que puissance féminine absolue et archaïque – notamment chez Claude Louis-Combet –, Gorgô n'est donc pas sans lien avec la figure de la femme moderne : elle devient aussi le symbole, pour les hommes, de la femme redoutable, car propriétaire

de son corps, faisant face aux hommes effrayés, Persée le premier, tentant de contrer cette émancipation.

Contrepoints et détournements

Le contrepoint féministe d'Hélène Cixous

Une remarquable réappropriation du mythe de Méduse par le contrepoint est celle d'Hélène Cixous qui propose, avec *Le rire de la Méduse* ([1975] 2010 : 23), un manifeste poétique et politique en faveur d'une écriture féminine et d'un renversement du patriarcat :

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 mythe.*

À la fin, j'en eus assez de ces décapitations.

Méduse ne peut être exonérée de la charge d'angoisse qu'on lui attribue que par l'introduction, dans le mythe, du thème du malentendu. Tout comme chez Claude Louis-Combet, Cixous pose l'incompréhension des hommes comme fondement de l'effroi face à la Gorgone. La défense de l'auteure s'implique dans la décapitation : « Il me *décapitait cette malheureuse* ». À l'apparence de complément d'objet, le datif introduit précisément une éthique, une solidarité à l'allure de cri de ralliement face au geste final mythique de la décapitation – ou plutôt des décapitations²⁰ – conçu comme un exemple d'injustice et incitant à la révolte :

Il suffit qu'on regarde la Méduse en face pour la voir : et elle n'est pas mortelle. Elle est belle et elle rit.

²⁰ Le pluriel semble rappeler à la fois la dimension cyclique, toujours répétée du mythe, dans « *illud tempus* », mais aussi la multiplication des décapitations symboliques au cours des siècles : décapitation première et mythique, décapitation de la femme-nature privée de sa tête-*logos*, décapitation psychanalytique comme geste de castration de la femme phallique contre nature, décapitation comme mise au silence de la femme.

Ils disent qu'il y a deux irréprésentables : la mort et le sexe féminin. Car ils ont besoin que la féminité soit associée à la mort ; ils bandent par trouille ! Pour eux-mêmes ! Ils ont besoin d'avoir peur de nous. Regarde, les Persées tremblants avancer vers nous bardés d'apotropes, à reculons ! Jolis dos ! Plus une minute à perdre, sortons.

Hâtons-nous : le continent noir n'est pas d'un noir impénétrable. J'y suis souvent allée. (Cixous, 2010 : 54.)

L'enjeu premier dans *Le rire de la Méduse* est bien celui du regard. En effet, Persée tue la Méduse en aveugle. Ne rien y voir, pour l'auteure, c'est aussi ne rien comprendre : à la Méduse comme symbole de figure féminine ; au « nous » de Cixous qui place toutes les femmes dans le dos du héros craintif, à contempler sa marche à reculons. Le « continent noir » n'est alors noir que pour celui qui ferme les yeux ; « On va leur montrer nos sextes » (*ibid.*).

La proposition d'Hélène Cixous, en 1975, est donc de s'emparer de la Gorgone et, en revisitant le mythe, d'en faire la figure de la montée en puissance des femmes, de leur prise de pouvoir sur leur corps et sur leur langue. Époque de rupture en ce qui concerne les représentations de la féminité, les années 1970 changent en profondeur le visage de Méduse, qui désormais dénonce plus l'effroi masculin qu'il ne le cause.

De l'effroi au rire

Nos trois œuvres sont inévitablement traversées par ce réseau de tensions et d'oppositions idéologiques et symboliques, entre héritage psychanalytique et féministe. Plutôt que de prendre parti, elles adoptent la stratégie du détournement, du jeu, du glissement. Déjouant ainsi une opposition trop frontale, la littérature contemporaine fait de la confusion une arme qui permet de mêler les figures, les symboles et les époques. Le *cum* est le principe fondateur de la démarche littéraire *contemporaine* dans son rapport au temps, mais aussi aux images et aux idéologies. Le « mettre ensemble » est au centre. Ainsi, en empruntant des chemins de traverse, nos trois œuvres se font le lieu de nouvelles rencontres, de confrontations inattendues : la Méduse, au croisement des luttes, offre de nouveaux visages.

Le regard détourné – raconte initialement le mythe – est la meilleure des armes contre la Gorgone. Porter un regard oblique sur Méduse, c'est se protéger de son pouvoir mortifère afin de pouvoir la décapiter. Pourtant cette stratégie du déplacement, du regard dévié, Claude Louis-Combet l'emploie non en vue d'une décapitation, mais bien, plutôt, d'une réhabilitation de la Méduse. Il s'agit de retourner le regard détourné, pour ainsi dire : par un jeu sur les points de vue, Claude Louis-Combet renverse la circulation des regards traditionnellement attendue dans le mythe de la Méduse. Alors que la rencontre avec la Méduse est toujours frontale et implique un regard oblique du sujet placé en face au monstre, le regard dans *Gorgô* est avant tout celui de Méduse sur les choses qui l'entourent ainsi que sur ce qui l'habite²¹. Ce détournement contredit ainsi en partie la conception de Méduse comme altérité absolue, inatteignable et incompréhensible en nous livrant son point de vue, et permet aussi une rencontre, une passerelle inopinée entre le mythe de Méduse et son Autre, son pendant opposé : le mythe de Baubô.

²¹ Ce changement de point de vue au fondement de l'écriture de *Gorgô* résonne avec la thèse féministe de Luce Irigaray qui, dans *Speculum. De l'autre femme* (1974), critique l'asymétrie constituante, dans le système patriarcal, entre des sujets regardants (les hommes) et des objets regardés (les femmes). Abordant le thème du miroir, elle souligne : « La femme n'a pas de regard ni de discours de sa spécularisation spécifique qui lui permette de s'identifier à elle (comme) même – de revenir à soi – ni de se dépendre de son emprise immédiate dans un procès spéculaire naturel – de sortir du soi » (1974 : 279). Or, chez Claude Louis-Combet, l'un des premiers attributs de Gorgô est justement son miroir : « La petite Gorgô était très curieuse de son corps. Comme tous les enfants, elle se plaisait à examiner son visage dans le miroir, s'adressant des mimiques, des grimaces, des rictus, collant sa face contre son image, ses lèvres contre ses lèvres, sa langue contre sa langue... » (G, 11). Renouant ainsi avec l'un des motifs fondamentaux du mythe, le motif spéculaire, ainsi que le rappelle Camille Dumoulié (1988 : 1020), le détour par le miroir peut se lire à la fois comme une stratégie de l'écriture qui, adoptant un regard détourné comme le fit Persée, peut ainsi décrire l'indescriptible, mais également comme un dispositif de réparation : c'est désormais le regard de Méduse sur elle-même que souhaite explorer le texte : « Gorgô [...] ne regardait pas son sexe à même son corps, elle ne le dévisageait que dans la profondeur tout à la fois distante et englobante de son miroir. Elle ne voyait pas l'organe, mais l'image de l'organe, comme un paysage prisonnier d'un tableau » (G, 18). Reste à savoir si cette distance qu'offre le miroir souligne l'indépassable altérité de ce sexe féminin que l'on dé-visage ou la possibilité du « sortir de soi » évoquée par Luce Irigaray.

En retournant *vers* Méduse un regard qui de tout temps s'astreignait à s'en détourner, Claude Louis-Combet fait le choix de plonger dans l'intériorité du monstre, dans une démarche de compréhension et non de fuite effrayée. Ce qui est alors dévoilé au grand jour par ce détournement de la légende traditionnelle, c'est la personnalité de la Gorgone comme pur être de désir :

Ici, pense-t-elle, je serai à ma garde et à mon désir. Elle est nue, aussi nue que peut m'être une femme enfoncée dans la plus extravagante pilosité. [...] Elle est parvenue à une telle extrémité de complexité – femme animale, haut lieu de sexe, génie de l'hybridation, ramassis vivant de haine et d'amour – qu'elle n'a plus rien à perdre à s'exposer et à remplir encore de son désir le peu d'espace qu'il lui reste à investir. Aussi ne vient-elle à cette manière de lagon [...] que pour s'exposer, jusque dans la nuit de temps à venir, selon son pur désir d'être et selon la férocité de ses appétits. [...] C'est ce désir presque informulable qui la pousse dans la décision qu'elle a prise, et qui exalte son désir. (G, 31.)

L'introduction du discours indirect est ici la meilleure preuve du détournement qui concède à la Méduse le *logos* dont on l'a privée : la Méduse possède ici une pensée et un discours : elle « pense », et elle pense à son « désir ». De cette plongée dans le point de vue du monstre naît ainsi un nouveau visage de Méduse comme être désirant à l'extrême. Métamorphoser la Méduse en être de jouissance féminine, par le retournement du regard, c'est tisser un lien entre les époques et les légendes :

Elle se sent tellement forte, tellement au-dessus de toute expression de vie, qu'il lui semble, tout à coup, que sa vulve est secouée de rire, silencieusement, sans que son âme sache pourquoi. (G, 32.)

La confusion qui s'effectue grâce à la plongée dans les pensées et les sensations de la Méduse est ici explicite : sa vulve est celle de Baubô, en référence au mythe où l'inconsolable Déméter cherchant sa fille rencontre une femme qui lui montre son sexe pour la déridier et rompre son deuil. Traditionnellement, le mythe de Baubô est le

pendant inverse du mythe de Méduse²² : le rire s'oppose à l'horreur comme Baubô s'oppose à Méduse. Chez Claude Louis-Combet, pourtant, la « vulve secouée de rire », traditionnelle fusion du rire de Déméter et du sexe de la déesse des rires obscènes, est associée à la Gorgone. Méduse et Baubô se confondent grâce au pouvoir des images signifiantes. Un réseau se tisse donc entre les mythes, mais aussi entre les œuvres de Claude Louis-Combet (1988 : 61) qui, dans *Figures de nuit*, décrit une rencontre avec Baubô :

En face d'elle, attablée devant une bouteille de vin largement entamée, se tient une créature qui semble à peine humaine tant elle a poussé à l'extrême les traits les plus vulgaires de l'espèce. Tout ce que l'art et la vie ont pu imaginer de plus démesuré dans le registre des monstruosité féminelles trouve ici son genre de chef-d'œuvre : une matrone aussi ronde qu'une barrique, mais moelleuse et vallonnée comme le paradis originel des viandes, des sucres et des ferments, terre des dunes charnelles et des engorgements phréatiques – la mère dans son énormité, la mère dans la surabondance géologique de ses plissements, la mère toute mère enlisée dans ses formes, enlisante dans l'aura de douceur douceuse qui émane de ses profondeurs.

Le *topos* de la femme monstrueuse est ici déconstruit par une écriture qui joue allègrement avec les clichés attendus, qui les déconstruit tout autant qu'il les mon(s)tre, « d'un geste parodique » (*ibid.* : 65). Baubô est une parodie de la Grande Mère, un rire contagieux qui envahit l'écriture : l'écrivain se livre au plaisir de la revisitation humoristique des lieux communs sur la Femme originelle. La géographie du corps féminin se transforme en une géologie de l'engorgement et du vallon de gras. La démesure monstrueuse de la Méduse dans *Gorgô*, ainsi mise en parallèle avec la féminité surabondante de Baubô, se place alors sous le signe du rire et non plus de l'effroi. La figure de Baubô, déesse de la

²² Ainsi que le rappelle Jean-Pierre Vernant, Baubô, vieille bonne femme, parvient à faire rire Artémis endeuillée de sa fille en soulevant sa jupe et en lui faisant voir « un sexe maquillé en visage, un visage en forme de sexe ; on pourrait dire : le sexe fait masque. En grimaçant, cette figure du sexe se fait éclat de rire, un éclat de rire auquel répond le rire de la déesse, comme à la grimace d'horreur qui fend le visage de Gorgô répond la terreur de qui la regarde » (1985 : 33).

fécondité et du sexe féminin régénérateur, tout comme le rire, offre à Gorgô les couleurs du désir joyeux²³.

Effacement du féminin : le retour guerrier

La muraille du ciel, tantôt de fer, tantôt de chaux, résonne de coups assourdissants qui l'ébranlent, menacent de la faire éclater. Et l'on s'attend à voir déferler, d'entre les ruines du ciel écroulé, des hordes de guerriers couleur de foudre armés de haches et de tridents incandescents.

L'enfant qui regarde l'orage, et dont le cœur retentit des roulements et claquements du tonnerre, s'attend à voir cela. Elle attend cela, dans un mélange de désir et d'effroi. Elle veut que surgissent des hordes de guerriers véhéments, aux visages blancs de haine, aux cris stridents, et qu'ils se ruent à l'assaut de la terre. (*EM*, 248.)

Fureur guerrière, grimaces rayonnantes, hurlements mortifères, les guerriers que convoite l'enfant Méduse de Sylvie Germain sont de parfaites figures des héros mythiques possédés par le *menos* (la « fureur »). En effet, ainsi que le précise Jean-Pierre Vernant (1985), on peut isoler quatre caractéristiques physiques des guerriers mythiques. La première est celle du rayonnement de leur tête et de leurs yeux : la grimace du guerrier, homme ou dieu, possédé par le *menos*, concentre en quelque sorte toute la puissance de mort qui irradie de la personne du combattant. On retrouve ici la déformation du visage par la haine qui se diffuse sur les faces blanches. La seconde est le claquement de dents, par lequel ils se manifestent, et qui s'entend peut-être ici à travers les claquements du tonnerre. La troisième caractéristique est leur cri évoquant la mort, le « cri strident ». Enfin, les guerriers sont repérables à leur

²³ Il est intéressant de mettre en lien cette apparition en filigrane, dans le texte, de la figure de Baubô avec les nombreuses réflexions nietzschéennes sur le dionysiaque, « cette possibilité de vie excédant la logique du fétiche » que rappelle Camille Dumoulié. L'artiste dionysiaque, selon Nietzsche, serait celui qui ne se laisse point abuser par le masque de la Gorgone, à l'image de Dionysos qui ne fut pas effrayé lorsqu'Apollon présenta à son regard la tête de la Méduse. Or Baubô est précisément la déesse que Nietzsche associe à Dionysos. L'écriture de Claude Louis-Combet renoue ainsi avec le projet nietzschéen de s'inspirer « des divinités antérieures à la décapitation de la femme, à l'histoire de la métaphysique et de la représentation » (1988 : 1026).

chevelure, symbole de leur puissance. Or, ces attributs guerriers qui fascinent tant Lucie, au point de la pousser à fantasmer une descente de l'Olympe des héros guerriers par un après-midi d'orage, l'enfant Méduse elle-même les possède désormais. En effet, sa métamorphose en Méduse est avant tout une métamorphose en guerrier, en combattant de l'ombre :

La petite tient solidement sa posture de chimère sculptée en porte à faux. Sa posture de gargouille aux yeux de lave ardente, à la crinière hirsute, aux genoux maigres et saillants, et à la bouche grimaçante. Car elle grimace, elle grigne. Et ses grimaces sont à la fois colorées et sonores. [...] Elle tord sa bouche, elle retousse ses lèvres comme des babines de chienne en fureur, faisant tantôt claquer ses mâchoires et tantôt grincer ses dents, émet des sifflements aigus, des chuchotements, des gargouillis, des petits cris syncopés. (*EM*, 115.)

Tous les traits du guerrier sont convoqués : déformation grimaçante du visage par le *menos*, claquements de dents – on se souvient d'Achille grinçant des dents dans l'*Illiade* –, cris stridents et chevelure dressée. Sylvie Germain, par ces échos aux combattants mythiques, renoue avec la dimension guerrière que la Méduse possédait à l'origine, ainsi que le précise Vernant. Il existe véritablement un « lien du masque de Gorgô avec la mimique faciale du combattant en proie à la frénésie guerrière » (Vernant, 1985 : 41) ainsi qu'avec les grincements de dents, et également avec le cri de mort des guerriers puisque « ce cri aigu, inhumain (*klazo, klagge*) [que pousse la Méduse], c'est celui qu'outre-tombe font entendre les morts dans l'Hadès (*klagge nekuon*) » (*ibid.*). De plus, « plus un guerrier a les cheveux longs plus il apparaît *gorgotérous* » (*idid.* : 45) – c'est-à-dire *gorgonéen* : « effrayant, vainqueur, viril ». Tout comme Lucie avec sa « crinière hirsute ». L'aspect méduséen de Lucie révèle donc bien plus sa métamorphose en guerrier furieux que son statut de femme monstrueuse. Le détournement de la figure de la Gorgone a alors tous les traits d'un retour : retour aux origines premières de la Méduse et à son lien avec la figure du combattant.

L'écriture contemporaine de Sylvie Germain est une écriture du pli (Demanze, 2008). Sous la Méduse, le guerrier mythique ; et sous le guerrier mythique, la vengeance :

Non, Lucie est simplement de la race des enfants malheureux. Et comme le deviennent souvent les enfants malheureux, Lucie est une enfant mauvaise. Mais sa méchanceté ne s'exerce pas à la petite semaine – elle voit très grand, et loin. Sa méchanceté voit jusqu'au bout du mal, elle s'étend jusqu'à la mort, et même au-delà encore. La blessure qui lui a été faite trois ans auparavant ne s'est jamais refermée, jamais guérie. [...] La colère a pris le relais de la honte, la haine celui de la terreur. Alors la plaie a tout infecté, et l'esprit de vengeance s'est déclenché.

Ce désir de vengeance couvait depuis longtemps, il tâtonnait dans l'ombre sous forme de malaise imprécis, jusqu'au jour où enfin il put se déclarer grande fièvre maligne. [...] Depuis ce jour l'esprit de vengeance n'a plus désarmé en Lucie. Bien au contraire, cet esprit pernicieux n'a plus cessé de fourbir, d'affûter le tranchant de ses armes. (EM, 188.)

Ainsi, Vernant (1985 : 65) note :

Il existe, dans la religion grecque, des Puissances redoutables, apparentées à Gorgô en ce sens qu'elles se présentent sous la forme de simples têtes. Ces déesses-têtes, les *Praxidikai*, ont, dans le rituel, la charge d'exécuter les vengeances et de garantir le serment.

C'est précisément par un esprit similaire que Lucie est possédée : son désir de vengeance dépasse toute dimension humaine puisqu'il s'étend au-delà de la mort, et c'est un désir qui l'habite sur le mode de la hantise. Lucie est un lieu – d'où l'emploi du complément circonstanciel de lieu « en Lucie » – dans lequel l'esprit s'installe et se développe. Ce n'est pas le désir *de* Lucie, mais le désir *en* Lucie. Cette dichotomie très tranchée entre l'enfant et la haine qui s'empare d'elle n'est pas sans rappeler que la Méduse, à l'origine, est une figure de la vengeance qui n'existe que sur le mode de la possession par le masque. Quand un homme est possédé par Méduse, ajoute Vernant (*ibid.* : 62) :

[...] la terreur qui l'agite, qui le fait danser sur l'horrible mélodie de la flûte remonte directement du monde infernal : elle est la puissance d'un trépassé, d'un démon vengeur qui le poursuit en expiation ou en vengeance, un *alastor*, une souillure criminelle qui pèse sur lui.

La souillure criminelle qui réveille l'esprit vengeur en Lucie est bien entendu celle du viol, mais aussi le meurtre de deux autres fillettes au fil de l'intrigue. En effet, c'est après le meurtre du personnage d'Anne-Lise que la possession commence, et cela grâce à l'appel de la flûte par Pauline, la sœur endeuillée :

Quelqu'un joue de la flûte. Chaque soir la même mélodie se lève, égrène ses notes aigrettes. Le vent porte cet air le long des rues du bourg, à travers les jardins, avec l'odeur des eaux dormantes et des feux de broussailles. (EM, 57.)

[Pauline] joue à rebours du magicien de Hammeln ; elle voudrait désensorceler sa petite sœur, rompre le charme noir de la mort, faire se lever la lourde pierre qui la retient dans le froid de la terre parmi les ancêtres de la famille. Elle ne parvient qu'à engourdir sa propre peine, son effroi. (EM, 61.)

Ce que la flûte appelle, dans la Grèce archaïque comme dans *L'enfant Méduse*, c'est le retour des morts souillés, des « démons vengeurs », c'est la rupture du pacte fondamental : nul ne revient du royaume des morts. L'alliance de la mélodie de la flûte et du masque de Gorgô forme précisément ce que Vernant nomme « la danse d'Hadès ». Si Lucie se transforme en Gorgone, c'est donc avant tout parce qu'elle est hantée par une déesse vengeresse. Par un réseau d'échos et de résonances, l'écriture de Sylvie Germain crée des fusions, des confusions, grâce auxquelles les figures se rencontrent et se superposent : Méduse se voit associée aux *Praxidikai* par l'omniprésence des motifs de la possession et de la flûte. De là, le sexe de la Méduse importe peu au regard de la vengeance. Lucie a tour à tour les traits féminins des déesses-têtes et les traits masculins des guerriers furieux. *L'enfant Méduse*, tout comme *Gorgô*, est une œuvre du détournement par le retournement, en deux étapes : le retournement du regard permet d'abord de concevoir la figure méduséenne comme une figure non de l'effroi et de l'altérité, mais de la douleur et du désir de vengeance. Pénétrer dans l'intériorité retourne les conceptions attendues. De là, le détournement de la représentation traditionnelle de la Méduse devient un retour : retour aux premières versions du mythe et à ses figures associées (le combattant, les déesses vengeresses).

On assiste finalement, dans la littérature contemporaine, à ce que l'on pourrait nommer une démocratisation du mythe de la

Méduse. N'étant plus la propriété unique des hommes puisque les femmes, en le déconstruisant, s'en sont emparées, le mythe méduséen s'enrichit de nouveaux visages. Il reste, certes, un mythe de l'altérité puissamment évocateur. En effet, il condense l'imaginaire grec de l'altérité mortelle et les archétypes psychanalytiques de la femme castratrice, matricielle et mortifère, mais il n'est plus pour autant un mythe uniquement masculin²⁴ : si l'on retrouve très explicitement ces archétypes psychanalytiques dans les œuvres de Claude Louis-Combet et de Pascal Quignard dès lors qu'il s'agit d'approcher la figure de la femme puissante, on observe toutefois dans *Gorgô* une tentative de détournement – par le jeu des points de vue –, voire d'annulation – par le rire de Baubô – de la charge d'angoisse portée par ce mythe de l'altérité insaisissable et incompréhensible. Dans les textes de Claude Louis-Combet et d'Hélène Cixous, le fondement de ces mythes de Méduse revisités n'est plus la distance irréductible qui sépare les sexes, mais bien plutôt la question de l'incompréhension, voire du malentendu, même si le premier reste, en creux, prisonnier et fasciné par cette distance sexuelle. C'est Sylvie Germain qui, en déjouant les présupposés psychanalytiques de la Gorgone comme figure féminine, propose un profond renouvellement du mythe qui est aussi un véritable retour, en amont du récit de la geste de Persée, en amont de l'existence discursive de la Méduse : *L'enfant Méduse* explore la pérennité d'un objet archaïque, le *gorgoneion* – masque dont l'écriture sonde les plis, image dont elle interroge les motifs, les peintures guerrières²⁵.

À la lecture du *Nom sur le bout de la langue* de Quignard, peut-être le lecteur peut-il alors, lui aussi, adopter la stratégie du regard détourné : la Méduse, avant d'être une femme, s'y lit ainsi comme

²⁴ On parle ici de mythe masculin en référence à la réflexion de Simone de Beauvoir (1986 : 243) : « Tout mythe implique un Sujet qui projette ses espoirs et ses craintes vers un ciel transcendant. Les femmes ne se posant pas comme Sujet n'ont pas créé le mythe viril dans lequel se refléterait leur projet ; elles n'ont ni religion ni poésie qui leur appartiennent en propre : c'est encore à travers les rêves des hommes qu'elles rêvent. Ce sont les dieux fabriqués par les mâles qu'elles adorent ».

²⁵ Pour prolonger la réflexion sur l'écriture de Sylvie Germain à l'épreuve de l'image de la Gorgone, on se référera à l'article « Comment voir Méduse ? Sylvie Germain, peintre de la narration », dans *MuseMedusa* (Roussigné, 2013).

un silence, un mot qui manque et qui menace le langage²⁶. Pour l'écrivain, faire de la rencontre avec l'inconnaissable un enjeu sexuel qui met en scène l'homme face à la femme ne semble être, finalement, qu'une parade, qu'un détour permettant de figurer physiquement l'altérité absolue ; mais Méduse serait avant tout l'Autre de la langue. Au-delà d'une variation sur la distance entre la femme et l'homme que représenterait la figure méduséenne, Pascal Quignard, dans son « Petit traité sur Méduse », mettrait ainsi en place une réflexion personnelle sur le travail de l'écrivain, dans un face à face qui prend place moins avec le monstre qu'avec la figure humaine :

Écrire est cela en moi. La crispation sur la vengeance (devenir le nom qu'on cherche, devenir soi-même l'idéal de cette langue perdue, devenir le héros de la lutte primitive, devenir Persée et comme lui s'encapuchonner du chapeau en peau de chien du dieu des morts dans le désir irrévocable, beaucoup plus qu'irrésistible, d'affronter Méduse, de tenir tête, front à front, à la face à face féminine et humaine). (*NBDL*, 85.)

²⁶ À cet égard on pourra consulter l'article de Marion Coste (2013) « Entre écriture de biais et écriture biaisée : Méduse ou l'art du détour » dans *MuseMedusa*.

Bibliographie

- BACHOFEN, Johann J. 1996 [1861]. *Le droit maternel. Recherche sur la gynécocratie de l'Antiquité dans sa nature religieuse et juridique*. Paris : L'Âge d'Homme.
- BEAUVOIR, Simone de. 1986 [1949]. *Le deuxième sexe : les faits et les mythes (I)*. Paris : Gallimard.
- CAILLOIS, Roger. 1990 [1960]. *Méduse et cie*. Paris : Gallimard.
- CIXOUS, Hélène. 2010. [1975] *Le rire de la Méduse : et autres ironies*. Paris : Galilée.
- CLAIR, Jean. 1989. *Méduse. Contribution à une anthropologie des arts du visuel*. Paris : Gallimard.
- COSTE, Marion. 2013. « Entre écriture de biais et écriture biaisée : Méduse ou l'art du détour ». *MuseMedusa. Revue de littérature et d'art modernes*, dossier 1. Récupéré le 6 février 2017 de http://musemedusa.com/dossier_1/coste.
- COURNUT, Jean. 2006. *Pourquoi les hommes ont peur des femmes*. Paris : Presses universitaires de France.
- DELMOTTE-HALTER, Alice. 2010. « Présentations de Méduses, Cixous et Quignard confrontés ». *La Revue des Ressources* (17 mai 2010). Récupéré le 22 mars 2017 de <https://www.larevuedesressources.org/presentations-de-meduses-cixous-et-quignard-confrontes,1640.html>.
- DEMANZE, Laurent. 2008. « Sylvie Germain : les plis du baroque ». Dans *L'univers de Sylvie Germain : actes du colloque de Cerisy*, sous la dir. d'Alain GOULET, 185–195. Caen : Presses universitaires de Caen.
- DÉTOC, Sylvain. 2006. *La Gorgone Méduse*. Monaco : Éditions du Rocher.
- DUMOULIÉ, Camille. 1988. « Méduse (La tête de) ». Dans *Dictionnaire des mythes littéraires*, sous la dir. de Pierre BRUNEL, 989-998. Paris : Éditions du Rocher.
- FILLOUX, Janine. 2002. « La peur du féminin : de “La tête de Méduse” (1922) à “La féminité” (1932) ». *Topique*, no 78, p. 103–117.
- FREUD, Sigmund, 1991 [1922]. « *Das Medusenhaupt* » [*La tête de Méduse*]. Dans *Œuvres complètes*. Volume 16. Sous la dir. de Jean LAPLANCHE, 164–164. Paris : Presses universitaires de France.
- GERMAIN, Sylvie. 1991. *L'enfant Méduse*. Paris : Gallimard.
- HERITIER, Françoise. 1996. *Masculin-féminin. La pensée de la différence (I)*. Paris : Odile Jacob.
- HÉSIODE. *Théogonie*. S.d. Traduction de Leconte de LISLE [1869 ?]. Paris : Alphonse Lemerre. Récupéré le 15 janvier 2017 de http://fr.wikisource.org/wiki/La_Th%C3%A9ogonie_%28traduction_Leconte_de_Lisle%29.
- IRIGARAY, Luce. 1974. *Speculum. De l'autre femme*. Paris : Éditions de Minuit.

Mathilde ROUSSIGNÉ

- . 1977. *Ce sexe qui n'en est pas un*. Paris : Éditions de Minuit.
- LAURENS, Camille. 2011. *Les fiancées du diable : enquête sur les femmes terrifiantes*. Paris : Éditions du Toucan.
- LOUIS-COMBET, Claude. 1988. « Baubô ». Dans *Figures de nuit*, 39–71. Paris : Flammarion.
- . 2010. *Le Livre du fils*. Paris : José Corti.
- . 2011. *Gorgô*. Paris : Galilée.
- NANCY, Jean-Luc. 1990. *La communauté désœuvrée*. Paris : Christian Bourgois.
- QUIGNARD, Pascal. 1993. *Le nom sur le bout de la langue*. Paris : Gallimard.
- . 2009. *La nuit sexuelle*. Paris : J'ai Lu.
- ROUSSIGNÉ, Mathilde. 2013. « Comment voir Méduse ? Sylvie Germain, peintre de la narration ». *MuseMedusa. Revue de littérature et d'art modernes*, dossier 1. Récupéré le 25 février 2017 de http://musemedusa.com/dossier_1/roussigne.
- VERNANT, Jean-Pierre. 1985. *La mort dans les yeux*. Paris : Hachette.
- VIART, Dominique. 1998. « Mémoires du récit. Questions à la modernité ». Dans *Écritures contemporaines I. Mémoires du récit*, sous la dir. de Dominique VIART, 3-27. Paris : Lettres modernes / Caen : Minard.
- WUNENBURGER, Jean-Jacques. 1994. « Mytho-phorie, formes et transformations du mythe ». *Religiologiques*, no 10, p. 49–70.

Abstract : This article analyzes the perennial manifestations, both in terms of permanencies and reformulations, of the ancient myth of Medusa in the works of Claude Louis-Combet (*Gorgô*), Sylvie Germain (*L'enfant Méduse*) and Pascal Quignard (*Le nom sur le bout de la langue*), with insights from Hélène Cixous' work (*Le rire de la Méduse*). Contemporary texts portrait the Gorgon mostly as a feminine figure that bears traces of her psychoanalytical and feminist legacies. Thus, the studied texts not only evoke, with the Medusa figure, the usual association of femininity with monstrosity, with the archetype of the Great Mother and with the “dark continent”, but also offer new readings and alterations of the myth. They give new features to a powerful and lustful contemporary Gorgon whose sexual dimension is, in Sylvie Germain's work, gradually relegated to a secondary role to foreground her revengeful strength.

Keywords : Medusa, literature, myth, female representation
