

**MÉDUSE ET NARCISSE:  
LES PIEGES DU MIROIR OU LA CRISE DE LA  
REPRÉSENTATION DU CARAVAGE A SHELLEY**

par Christine BERTHIN

Fasciner et tuer, tuer d'un regard, tel est le crime qu'incarne, depuis l'antiquité, Méduse, la belle et terrible Gorgone. Méduse est en fait un mythe double, et le nom du monstre évoque tout de suite celui de son vainqueur. Persée, Méduse, la victime et le bourreau, le bien et le mal. Pourtant, du cœur même du mythe édificateur, s'élève une voix dont le message ambigu remet en cause le glorieux triomphe de Persée. Le miroir, objet et métaphore, apparaît comme la plaque tournante, le lieu qui révèle l'envers et l'endroit du mythe. Le miroir permet de détourner le regard de Méduse, mais comment opère-t-il, sinon en capturant le reflet de l'œil mortel? Méduse se tue elle-même, ou, selon Roger Caillois, on peut soupçonner Persée d'avoir utilisé le miroir afin de renvoyer au monstre sa propre image<sup>1</sup>. Ainsi, le mythe de Méduse rejoindrait en quelque sorte le mythe de Narcisse, mythe du suicide

---

<sup>1</sup> Roger Caillois, *Méduse et Cie*, Paris: Gallimard, 1960, p. 131.

par fascination. Et pourtant, c'est Persée qui tient le miroir et tue Méduse médusée, Méduse narcissisée. Dès lors, Persée n'est peut-être que la propre image du monstre, son double, ou bien alors le monstre n'est que le reflet, l'émanation du héros. La colossale statue de Cellini (1500-1571) semble tout naturellement introduire cette problématique d'un glissement du mythe dont il faut voir ce qu'il signifie<sup>2</sup>. Une étrange ressemblance unit en effet Méduse et Persée, comme s'il s'agissait d'un même être. Vue de profil, la féminité du visage de Méduse s'estompe pour laisser place aux traits droits et réguliers du guerrier lui-même, tandis que, vue de dos, la chevelure de Persée, surmontée d'un casque sur lequel apparaît en relief l'effigie du dieu Janus, puissance de mort mais aussi dieu double et métaphore du double, ondule comme la chevelure serpentine de Méduse. Or, si Persée et Méduse ne sont qu'un même être, près du miroir et dans le miroir, alors Persée est un double de Narcisse, victime de sa propre image. La statue de Cellini amorce donc le retournement romantique du mythe de Méduse en mythe de Narcisse, Narcisse étant la figure même de l'artiste à la recherche de soi. Etre *bifrons*, il ne parvient à se trouver que dans une destruction de soi totale et sans remède.

Deux lectures du mythe vont plus loin encore dans le jeu du miroir, au point qu'on pourrait y voir une annonce de la modernité. La *Tête de Méduse* du Caravage<sup>3</sup> et *On the Medusa of Leonardo da Vinci in the*

<sup>2</sup> *Tutta l'opera del Cellini*, Milan: Rizzoli, 1955, contient une documentation photographique sur *Persée*.

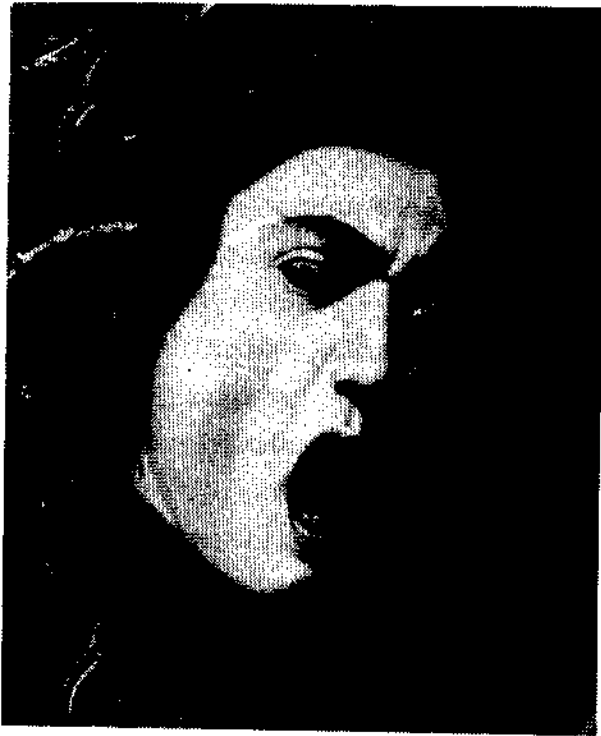
<sup>3</sup> *Testa di Medusa* env. 1596-1598, Florence, Galerie des Offices.

*Florentine Gallery* (1819) de Shelley<sup>4</sup> présentent une œuvre d'art à l'intérieur d'une œuvre d'art, comme s'il s'agissait de faire réflexion sur l'idée même de représentation. L'Art-Narcisse, c'est la peinture et le poème qui se prennent pour objet et sujet du regard sur la création, au point de rendre ce regard mortel pour la création. Méduse coupé, Méduse assassinée par le coup de crayon ou le coup de pinceau, remet en cause l'idée de représentation. Est-il en effet possible de se regarder représenter, donc de se représenter et de représenter sans se perdre au miroir des mots et des couleurs? Du miroir de Méduse au miroir de Narcisse, de la crise de la représentation à la crise de la subjectivité, il n'y a qu'un pas. Mais Le Caravage et Shelley franchissent-ils ce seuil de la modernité?

★

L'histoire entière de Persée se laisse lire comme la mise à mort de Méduse ou de l'image que l'on parvient à fixer dans l'immobilité d'un trait verbal ou pictural, c'est-à-dire que l'on parvient à figurer, à mettre en figure. Persée artiste, pour arriver jusqu'à l'objet de sa pensée, a d'abord dû devenir l'œil, le spectateur de cet objet. C'est pourquoi dans la légende il s'empare de l'œil unique des filles de Phorcys, s'appropriant ainsi l'invisible. Puis il lui faut parvenir jusqu'à l'objet dont il veut mettre à nu le mystère, qu'il veut donc mettre à plat. Il lui faut

<sup>4</sup> Shelley, *Poems*, ed. T. Hutchinson, Oxford University Press, 1943, pp.582-583. Cette édition ne donne que les cinq premières strophes du poème; pour la sixième et dernière strophe, v. *infra*, p. 67.



**Caravage**  
*Méduse*, s.d. Huile sur bois revêtu de toile, diam. 55 cm.  
Galerie des Offices, Florence. Photo Musée.



**École flamande du XVII<sup>e</sup> siècle**  
*Tête de Méduse*, s. d. Huile sur bois, 49 x 74 cm.  
Galerie des Offices, Florence. Photo Musée.

apprivoiser l'indompté, l'inconscient qui dans l'objet remet en cause la puissance du sujet, c'est-à-dire abroger la distance entre le regard de l'objet et l'œil du sujet, et enfermer ce regard dans le cadre du miroir de l'indirect, du reflet qui représente l'objet. L'autre ainsi regardé est néantisé, contrôlé. Méduse est vaincue. Le Caravage et le peintre anonyme (vraisemblablement un maître hollandais du XVII<sup>e</sup> siècle) que Shelley croyait être Léonard, choisirent tous deux de s'attacher à représenter l'instant même de la représentation, l'instant où, comme le dit Shelley: «Death has met life, but there is life in death» (v. 46). Le paradoxe consiste à vouloir immobiliser l'insaisissable. Ainsi la Méduse cou coupé du Caravage ne semble qu'une bouche d'ombre tout encore déformée du cri étouffé par la peinture qui la représente, tandis qu'à cette vie à peine suspendue se mêle déjà l'éternité de la mort, perceptible dans les jets pétrifiés, fossilisés, du sang de Méduse. Dans le tableau attribué à Léonard aussi, le paradoxe de l'instant où l'artiste saisit l'objet est exprimé par un ensemble de contrastes: convulsions de serpents, fixité de statue de l'œil médusé. Mais en revanche, le tableau semble éternellement animé, en développement, ainsi que le suggère la présence étonnamment vivante de l'haleine de Méduse agonisante, haleine qui s'élève comme un souffle chaud dans l'univers glacé de la représentation.

\*

L'image du miroir n'apparaît pas en tant que telle dans le tableau que Shelley attribue à Léonard. Chez Le Caravage, sa transparente

présence ne laisse aucun doute. Le tableau offre au regard un reflet, un objet vu non pas directement, mais projeté sur une surface qui en déforme les contours. Ainsi, la joue du monstre semble bombée comme si elle était prise dans le jeu d'un miroir convexe.

Dans le texte de Shelley, en revanche, le miroir est non seulement inscrit littéralement dans le texte (v. 38), mais il informe la facture même du texte, où, mis en abyme, le miroir et le miroitement définissent un certain mode d'écriture. La première fonction du miroir est bien sûr de mettre à distance l'espace de l'objet. Le tableau se présente comme un miroir par rapport à l'objet et, de la même façon, le poème sur le tableau le réfléchit de biais, sans le regarder. Le miroir est donc une protection, un support, comme semble le suggérer le titre même du poème de Shelley: *On the Medusa of Leonardo da Vinci in the Florentine Gallery*. Une triple barrière de prépositions présente l'objet comme autre, comme la matière d'un autre, dans un lieu autre. Le miroir comme protection trouve bien sûr sa pleine expression dans la *Tête de Méduse* du Caravage, où un bouclier d'apparat, celui du duc de Côme, sert de support à la représentation de la surface du bouclier de Persée qui porte le reflet du visage apotropaïque de Méduse. Le bouclier-miroir est à la fois un mode de défense et d'attaque. Le tableau-bouclier-miroir a donc pour objet son support et pour sujet les effets de ce support dans l'univers de la représentation.

L'un de ces effets du miroir est bien sûr qu'il offre l'envers de la chose présentée, comme si toute surface cachait une profondeur. Et c'est selon ce principe qu'est construit l'ensemble du texte de Shelley, mais plus particulièrement la strophe 1:

Upon its lips and eyelids seem to lie  
 Loveliness like a shadow, from which shine,  
 Fiery and lurid, struggling underneath,  
 The agonies of anguish and death.  
 (v. 5-8)

«Loveliness like a shadow» fait écho à «from which shine [...] underneath / The agonies of anguish and death». On retrouve dans les deux cas une construction en deux temps: une donnée lumineuse, «shine» ou «loveliness», projetée sur un support réfléchissant, «like» ou «underneath», est ainsi retournée en son contraire, «shadow» ou «agonies of anguish and death». De cette indissociabilité de l'image et de son reflet naît une écriture tortueuse et torturée jusqu'au paradoxe:

'Tis the melodious hue of beauty thrown  
 Athwart the darkness and the glare of pain,  
 Which humanize and harmonize the strain.  
 (v. 14-16)

Dans ce monde de l'incertitude grammaticale, tout semble se jouer en demi-ton, et l'univers des mots vacille au chatolement des sons. Tout glisse et tout s'inverse sans rupture franche, un peu comme une surface aquatique mouchetée d'ombre et de lumière au gré des courants. Le visage de Méduse semble donc sans cesse soumis au jeu de ses mille et une métamorphoses, à la mouvance infinie.

Et c'est peut-être ce qui dérange, attire et repousse dans le portrait de Méduse par Shelley, mais aussi par Le Caravage. En fait, dans les deux cas, on observe une même entorse aux normes classiques du

portrait, normes selon lesquelles le spectateur jauge et contemple une image donnée, encadrée et dominée. Le portrait de Méduse défie tout jugement parce que, comme l'explique Louis Marin, il est impossible de se placer dans son regard, nous lui sommes transparents<sup>5</sup>. Méduse ne nous regarde pas vraiment sans pour autant que son regard soit arrêté dans le miroir. Méduse ne nous regarde pas: «it lieth gazing on the midnight sky» (v. 1), ou elle regarde quelque part hors du tableau, échappant ainsi au champ du représenté. Dès lors, par cette fuite du regard, elle exclut le spectateur, le néantise, par l'absence de ce qui le fonde en tant que subjectivité: un *tu* «qui est hors de moi la seule personne imaginable»<sup>6</sup>. La Méduse de Shelley, comme celle du Caravage, n'est ni le *je* qui contrôle le regard, ni le *tu*, objet du regard, mais bien un *il*, troisième personne indéfinissable et qui par là même, remet en cause l'idée d'un *je* qui serait le point central et dominant d'un espace de représentabilité, comme l'avait défini la règle classique prescrivant le choix du vrai et du beau dans la représentation de la nature. Méduse ne regardant pas, c'est toute une conception de la mimesis au service de la subjectivité qui se trouve ébranlée. Cette rupture du dialogue *je/tu* qui justifie le sujet en instaurant un objet, entraîne une remise en cause de tous les espaces que supposent le poème ou le tableau, dans une crise généralisée de la représentation.

<sup>5</sup> L. Marin, *Détruire la peinture*, Paris: Gallimard, 1960, p. 131.

<sup>6</sup> É. Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, Paris: Gallimard, 1966, vol. 1, p. 260.

Ainsi, la *Tête de Méduse* du Caravage, tandis qu'elle semble faire fi des lois de l'équilibre classique en imposant l'immédiate présentation de l'objet, dans un excès de mimesis qui échappe au sujet créateur, enferme l'espace du tableau dans une série de contradictions. Ainsi, la rigidité du cadre, la forme extrêmement contraignante que l'artiste s'impose, semblent en totale contradiction avec l'œuvre elle-même dont la caractéristique principale est justement l'excès. La présentation reste donc dans le *cadre* de la représentation. De plus, l'immédiateté stupéfiée et stupéfiante de Méduse plaquée à vif sur la toile ne parvient pas à arrêter le temps dans l'instantané, et un effet de relief réintroduit l'idée d'un développement, d'une histoire en porte-à-faux avec le donné subjectif. Ainsi, ce que Louis Marin appelle «l'effet couleur [...], effet réaliste plastique de surprise et de sidération», n'en fait pas moins émerger certaines zones sombres, profondes, mouvantes<sup>7</sup>. Cet effet médusant de la présentation génère donc son contraire, une profondeur spatio-temporelle, ainsi que le suggère la dialectique du concave et du convexe dans la toile. La lumière intense sur la moitié du visage de la Gorgone et le relief du support bombé qui déforme la joue comme dans un miroir convexe se trouvent doublés par le monde en creux, monde du miroir concave qui vit dans les zones sombres et périphériques du tableau. C'est par cet effet concave du miroir que le bouclier du duc de Côme devient le bouclier de Persée orné de cette tête effrayante après le combat, et donc représente plutôt qu'il ne présente la victime agonisante. L'espace représenté se

<sup>7</sup> L. Marin, *op. cit.*, p.130.

nie donc dans cette juxtaposition de la surface et de la profondeur, de l'instant et du passé, de la lumière et de l'ombre.

On retrouve dans le texte de Shelley la même indécision sans issue entre le concave et le convexe, et le même éclatement de l'espace représenté. Chez lui, le miroir concave semble correspondre à un mouvement d'intériorisation:

And their tangles in each other lock,  
And with unending involutions show  
Their mailed radiance...  
(v. 20-22)

«Involution» et «in each other lock» contrastent avec l'éclat des serpents qui projettent leur lumière au premier plan et se déroulent et s'enroulent dans les replis d'une profondeur où s'accomplit une étrange alchimie:

Whereon the lineaments of that dead face  
Are graven, till the characters be grown  
Into itself, and thought no more can trace...  
(v. 11-13)

L'espace représenté absorbe littéralement le spectateur, en l'occurrence le poète, jusqu'à l'inclure en lui-même, jusqu'à la confusion entre l'esprit du spectateur et la tête tranchée de Méduse, «grown into itself».

★

Mais qu'est-ce qu'un portrait qui réfléchit aussi les traits de celui qui le conçoit et l'observe («the gazer's spirit»), sinon un autoportrait? Méduse est le poète ou le peintre devant le miroir de l'art. Il suffit de s'attarder une petite minute sur les visages de Bacchus<sup>8</sup>, du jeune homme au luth<sup>9</sup>, et sur la tête de la Gorgone pour noter l'étonnante ressemblance qui rapproche ces portraits de l'image que Le Caravage donne de lui-même dans ses autoportraits: un même œil large et sombre, une bouche immense et cette chevelure noire, épaisse et ondulée. L'autoportrait, dans le poème de Shelley, est clairement défini comme la tentative de représentation d'un moi mental, les mots clés du texte étant «spirit» et «thought».

Au centre de la réflexivité, du miroir de Méduse, le peintre se voit peindre et le poète se voit écrire. Méduse est Shelley. Tel est peut-être la signification de «grown into itself». L'esprit du spectateur est pétrifié à la vue de Méduse médusée, mais de plus, Méduse devient la pensée qui se referme sur elle-même, tandis que la pensée pétrifiée («involutions» remplace «evolution» dans le labyrinthe de la représentation) se méduse en devenant son propre objet d'analyse, sa propre Gorgone. «Gazer», qualifiant l'ego tout puissant qui est en quelque sorte le sujet dominant dans l'acte créateur, devient objet de la création. L'assimilation à Méduse est clairement inscrite dans le texte par le biais d'une métaphore qui décrit Méduse en des termes utilisés pour le sujet: «Which turns the gazer's spirit into stone», au vers 10, est repris aux vers 18 et 19 par «And from its head as from

<sup>8</sup> *Bacco*, 1593-1594, Galerie des Offices, Florence.

<sup>9</sup> *Suonatore di Liuto*, 1597, Ancienne Pinacothèque, Monaco.

one body grow / As grass out of a watery rock / Hairs which are vipers». Méduse n'est qu'une métaphore, qu'une façon de figurer: «as» lui enlève tout statut de réalité, et de même, le miroir n'est à concevoir que dans sa valeur figurative. Le miroir est ce que produit l'esprit créateur: une série de figures qui doublent l'objet dont elles deviennent les reflets plus vrais que nature. Le producteur de miroirs contemple le processus par lequel il crée, via son double métaphorique, Méduse:

For from the serpents gleams a brazen glare  
Kindled by that inextricable error,  
Which makes a thrilling vapour of the air  
Become and ever-shifting mirror...  
(v. 34-37)<sup>10</sup>

«Thrilling vapour» fait directement allusion à l'inspiration créatrice, au souffle qui permet la création et qui, dans la légende de Méduse, lui permet de donner le jour à Pégase, lui-même métaphore de l'inspiration. Ce faisant, il parvient certes à saisir le mécanisme qui l'anime, l'instant de l'inspiration, de la naissance de l'image dans le miroir du figuratif, mais à quel prix puisque, pour atteindre Pégase, il faut d'abord tuer Méduse? La création est donc une décapitation, et l'acte créateur une forme de suicide.

Le Caravage illustre peut-être encore mieux que Shelley la conséquence première de cette auto-réflexivité de l'acte créateur qui se prend pour sujet de peinture, «Narcisse saisi par son fétiche», le

<sup>10</sup> Les blancs dans le texte du poème correspondent aux lacunes dans le poème tel que l'a transcrit Mary Shelley.

peintre saisi dans le miroir-tableau<sup>11</sup>. L'œil qui se voit peindre génère une scission du sujet du fait de la distance qui sépare le miroir du tableau, c'est-à-dire le geste du regard du geste de la main, ou encore un *je* qui regarde le miroir et un *tu* projeté sur le tableau par le geste de la main. Ainsi, le sujet de l'acte créateur est scindé en deux: une tête et un œil d'une part, ou, pour reprendre l'expression de Shelley au vers 45, «a trunkless head», et d'autre part un corps, une main sur la toile, ou comme le dit Shelley, un corps sans tête: «And from its head as from one body grow [...] Hairs which are vipers». La tête tranchée et pétrifiée de Méduse est l'image la plus achevée de cette impossible unité entre la pensée de l'œuvre et l'œuvre même. Mais chez Le Caravage, cette dangereuse oscillation entre le tableau où l'on se peint et le miroir où l'on se regarde tourne à l'obsession. Le peintre ne contrôle rien, ni l'œil, ni la main, et pour lui toute représentation semble entraîner une décapitation. C'est ce qui explique le retour quasi morbide de sa propre tête tranchée, non seulement à l'échelle réelle, comme l'horrible évidence de son impuissance d'artiste, sur le bouclier du duc de Côme, à peine déguisée en tête de Méduse, ou en Goliath vaincu dans le *David et Goliath*<sup>12</sup>, mais encore à l'échelle microscopique dans la minuscule tête sans corps dont seule la loupe des spécialistes a pu, dans le *Bacchus*, déceler l'existence dans le reflet du flacon de vin.

Shelley, lui, va plus loin, encore au delà de la décapitation. Il va jusqu'à la dé-création, la dé-construction de l'objet créé. La

<sup>11</sup> L. Marin, *op. cit.*, p. 110.

<sup>12</sup> *David e con la testa di Golia*, 1605-1606, Galerie Borghese, Rome.

conscience de soi de l'acte créateur qui se tourne vers lui-même ne produit que sa propre destruction: «The fragment of an uncreated creature» (v.46). Bien qu'il n'y ait pas à proprement parler d'action dans le poème, un double phénomène se produit: d'une part la cristallisation de la pensée dans l'instant d'inspiration, d'autre part la décomposition à la fois de l'objet et de la puissance créatrice, c'est-à-dire, l'avènement du langage poétique et la mise à mort de l'objet qui en résulte. Car Méduse est la figure même du langage figuratif, comme le suggère la strophe 2:

Yet, it is less the horror than the grace  
Which turns the gazer's spirit into stone...  
(v. 9-10)

«Grace» prend tout son sens une fois explicité par les vers suivants:

'Tis the melodious hue of beauty thrown  
Athwart the darkness and the glare of pain,  
Which humanize and harmonize the strain.  
(v. 14-16)

«Grace», qui qualifie l'art par opposition à la nature, est à la fois mélodie, couleur et beauté, - tout ce qui, ajouté au réel, permet de supporter la vie. L'art n'est autre que le biais («thrown athwart») par lequel on parvient à surmonter la douleur d'être au monde. «Strain», pris au sens de ton et contenu du discours, s'incorpore au contexte créé dans la strophe 2 par «characters» et «trace». C'est bien de langage qu'il s'agit, et plus particulièrement du langage figuratif, qui substitue la beauté du mot à la laideur des choses. Mais à quel prix?



Au prix d'une pétrification et d'une perte de soi, et au prix aussi d'une oblitération de la chose par le mot, comme l'expliquent les vers suivants:

Whereon the lineaments of that dead face  
Are graven, till the characters be grown  
Into itself, and thought no more can trace,  
(v. 11-14)

«Till the characters be grown / Into itself» représente au niveau superficiel de l'histoire l'assimilation mimétique de tous les êtres obscurs qui peuplent l'univers fourmillant de la toile (salamandre, rat et autres animaux) et sont menacés de mort à soi et de métamorphose en l'autre.

Mais, plus fondamentalement, «characters», le monde des signes typographiques, suggère que les mots deviennent lettre morte: «that dead face». Tandis que les mots ne donnent à voir que le visage mort des choses, la pensée se perd comme si toute adéquation entre l'idée de la chose et le langage qui la représente était impensable. «Thought no more can trace» est la formule à double sens par excellence qui, par l'éclatement de sa syntaxe où tout fait défaut (l'objet de «trace» si «thought» est sujet, le sujet de «trace» si «thought» est objet) est le signe même d'une crise du texte. En ce point du poème, nous retrouvons l'artiste décapité, scindé en une pensée sans objet, infigurée et un objet sans pensée, infigurable. Toute tentative créatrice se trouve ainsi condamnée du dedans d'elle-même par ce que Shelley appelle une «erreur inextricable».

For from the serpents gleams a brazen glare  
Kindled by that inextricable error,  
Which makes a thrilling vapour of the air  
Become a ... and ever-shifting mirror  
Of all the beauty and the terror there...  
(v. 34-38)

«Error» ne doit pas être pris simplement dans le sens d'un parcours sinueux, comme son étymologie le laisse entendre, mais aussi comme synonyme de faute. L'erreur inextricable est toute entière contenue dans l'association impensable et pourtant inévitable de «ever» et de «shifting», c'est-à-dire dans le décalage entre une réalité insaisissable où rien n'est stable ni éternel, et une représentation qui demeure subjective et soumise au désir humain de figer l'instant dans l'éternité d'une image. Cet «ever-shifting mirror» fait bien sûr allusion à l'ensemble infini des métamorphoses de Méduse dont nul langage, pictural ou verbal, ne saurait rendre compte.

L'erreur de toute représentation est donc de vouloir passer outre à l'impossible stase du miroir et de prétendre faire de l'art le double de l'objet réel. Ainsi la Gorgone de Léonard nie dans une certaine mesure le chatolement de Méduse, fond obscur de notre pensée, tandis que la Méduse de Shelley fige une autre image pour l'éternité d'une représentation qui laisse encore échapper la réalité de Méduse. L'art, par l'aspect définitif qu'il plaque sur la mouvance des choses, est mensonger. Le thème du mensonge est d'ailleurs inscrit de façon ironique dans le texte de Shelley: «lie» (v. 5) aux deux sens possibles se trouve redoublé par «as it were to mock» au vers 24. Représenter

et connaître semblent s'exclure. Tel est le message du retournement du mythe de la caverne à la strophe 4:

Whilst in the air a ghastly bat, bereft  
Of sense, has flitted with mad surprise  
Out of the cave this hideous light had cleft  
(v.27-29)

Au dehors, il n'y a qu'une lumière plus redoutée que l'obscurité, et toute tentative pour approcher l'objet condamne à la folie<sup>13</sup>. Une ironie corrosive dévore en fait le texte du dedans de lui-même comme si une lecture parasite venait remettre en cause le langage poétique dans chacun de ses traits et de ses tropes, comme si Shelley le critique regardait Shelley le poète du plus profond de lui-même et décomposait chaque instant du poème en train de s'écrire, provoquant ainsi sa décomposition, sa dé-création ou ce que Paul de Man appelle sa «défiguration»: «the repetitive erasures by which language performs the erasure of its own positions»<sup>14</sup>. Le texte porte en lui-même les ferments de sa propre destruction, ne serait-ce que par l'impression d'étouffement morbide qu'il génère: tout n'est que tortures intérieures, involutions et intériorisation de la torture. Il n'y a pas d'ouverture possible, et le poème est tout entier enserré dans un système de répétitions. Ainsi, la strophe 6 ne semble que ramener le lecteur au point de départ, à la strophe initiale. De même les

<sup>13</sup> C. Jacobs, "On Looking at Shelley's Medusa", *Yale French Studies* 20, 1985, p.172.

<sup>14</sup> P. de Man, *The Rhetoric of Romanticism*, New York: Columbia University Press, 1984, pp. 117-118.

métaphores se redoublent sans parvenir à s'élever au delà du piège du langage-miroir, du langage figuratif.

La métaphore, loin de donner corps et figure à l'objet, le prive de visage et la strophe est symptomatique d'une crise du texte, d'un pourrissement interne: la tentative pour décrire Méduse à l'aide de figures associatives aboutit en premier lieu à un déplacement puis à une véritable dénaturation de la Gorgone:

And from its head as from one body grow,  
As grass out of a watery rock,  
Hairs which are vipers...  
(v. 17-19)

Le passage de la tête de Méduse à un corps indistinct («one») ne peut être que le signe ironique d'une perte de sens. La figure comparative, loin de se rapprocher de l'objet, nous en éloigne. L'ensemble des figures associatives, comme les serpents aux multiples involutions, sur la tête de Méduse, ne mène nulle part. Ainsi la deuxième boucle («As grass out of a watery rock»), loin de corriger le glissement topique de la première comparaison, réifie plutôt qu'elle ne cerne Méduse et le mystère de sa chevelure. La Gorgone, transformée en pierre moussue et gluante, n'est pas Méduse. Toute définition et toute tentative de description du monstre de notre pensée n'en donne qu'un fragment qu'il convient de sans cesse récrire, tant il est réducteur par rapport à l'objet. Telle semble être l'une des lectures possibles de l'étonnante strophe supplémentaire, «retranchée» du texte par Mary Shelley et heureusement retrouvée et réintroduite dans le «corps» du poème par Neville Rogers en 1961:

It is a woman's countenance divine  
 With everlasting beauty breathing  
 Which from a stormy mountain's peak, supine  
 Gazes into the night's trembling air.  
 It is a trunkless head, and on its feature  
 Death has met life, but there is life in death,  
 The blood is frozen - but unconquered Nature  
 Seems struggling to the last - without a breath  
 The fragment of an uncreated creature. 15

On y retrouve, à peine transformées en apparence, les images de la strophe 1, mais une différence majeure ne peut que sauter aux yeux du spectateur: le neuvième vers, ce petit fragment de vie, cet appendice, cette chair en trop dans le rigoureux carcan formel que s'est imposé Shelley. Ce petit vers excroissant dans la fixité des strophes à 8 vers, paraît en fait retrancher, soustraire et modérer: «A fragment of an uncreated creature». Cette dernière strophe a pour but de tenter encore d'approcher la totalité de Méduse, à l'aide de deux nouvelles définitions dont la présentation strictement dénotative semble être la condamnation finale de l'univers poétique de la connotation: «It is a woman's countenance divine / With everlasting beauty breathing there». Cette définition même, à peine créée, se nie et se dé-crée par ses contradictions intérieures exprimées sous la forme du chiasme dans lequel le temps humain, représenté par «woman» et «breathing» encerclent l'éternité, «divine» et

<sup>15</sup>N. Rogers, "Shelley and the Visual Arts", *Keats and Shelley Bulletin* 12, 1961, pp. 16-17.

«everlasting». Le chiasme nous ramène donc dans l'univers du miroir et la définition n'est plus qu'un fragment, que l'un des mille et un reflets du miroir sans cesse changeant qui contient sans jamais la contenir vraiment la réalité de Méduse. Une autre tentative s'impose donc qui peut-être donnera vie à cette tête tranchée: «It is a trunkless head, and on its features / Death has met life, but there is life in death» (v. 40-1). Et pourtant quelque chose de Méduse échappe encore: son mystère, enfermé dans le chiasme du vers 41, où la vie semble émerger du cœur de la mort. Toute tentative de définition et toute volonté de figurer l'objet sont vouées à l'inachèvement d'un fragment sans conclusion.

★

«A trunkless head», tel est l'acte créateur, mais de cette tête qui demeurera sans corps émerge une forme de vie, une ébauche de sens: «The fragment of an uncreated creature». Créer, c'est accepter que quelque chose de l'objet reste lettre morte ou soit mis à mort afin qu'une petite parcelle de la totalité à dire voie le jour. Il n'y a donc pas une Méduse, mais autant de Méduses que de regards, et la potentialité de l'idée de Méduse triomphe toujours de l'impuissance de son actualisation. En est-il meilleure preuve que la Méduse de Shelley, qui parvient à transmuier un obscur tableau anonyme en un Léonard de Vinci aux multiples reflets? De miroirs en miroirs, de représentation en représentation, l'objet réel recule pour faire place à une œuvre d'art qui certes implique un sacrifice par rapport au réel, une

mutilation ainsi que le suggère la peinture du Caravage. Toute œuvre d'art, impossible créature créée, n'en demeure pas moins un fragment arraché au néant, et par là même, le seul moyen de lutter contre ce néant.