

CENTRE DE RECHERCHES ANGLO-AMERICAINES

TROPISMES
N° 6

Le dit et le non-dit

UNIVERSITÉ PARIS X - NANTERRE

1993

"The fragment of an uncreated creature" : reprise et syncope dans la poésie de Shelley

*Empty eyeballs knew
That knowledge increases unreality, that
Mirror on mirror is all the show*
(Yeats, *The Statues*, st. 3, 19-21)

Louis Marin, aux prises avec l'inconcevable monstre qu'est l'autobiographie, a recours dans *La voix excommuniée* au dictionnaire et à deux définitions qui, si elles n'ont a priori pas grand rapport avec le non-dit et le dit qui nous préoccupent ici, ont du moins le mérite d'aborder l'inabordable par ses effets : le rythme. Non pas ce qui se dit, mais ce qui se laisse entendre dans les hésitations d'un texte : un pas en avant puis un temps d'arrêt, reprise, syncope, dira plutôt Marin. "Reprise : action de raccommoder une étoffe déchirée ou coupée qui se fait en réunissant les parties de l'étoffe à partir de fils passés sur quelques autres et ainsi de suite, puis en revenant, le fil est passé près du premier afin que l'œil n'aperçoive pas la jointure des fils. ... Syncope : diminution subite et momentanée de l'action du cœur avec interruption de la respiration, des sensations et des mots, soit le corps interrompu, ou bien retranchement d'une lettre, d'une syllabe au milieu du mot, soit l'écriture

interrompue."¹ Pour aborder le vaste et délicat problème du dit et du non-dit, il faut sans doute en passer par la double métaphore sous-jacente à ces deux définitions : le texte est un corps, le texte est un tissu. Quelque chose s'y trame et y travaille. Quelque chose s'anime et palpite. Rythme de la navette dessus, dessous, rythme du cœur en diastole-systole, ouverture, fermeture. Peut-être est-ce cela le dit et le non-dit : non pas deux expressions antithétiques, mais les deux temps d'un même acte, ou plutôt les deux actes en même temps, aussi indissociables que les deux faces d'une même pièce ou les deux visages de Janus. De même qu'il n'y a pas de reprise sans syncope, de trame sans chaîne, il ne saurait y avoir de dit sans non-dit, ou alors il n'y aurait pas de texte. Dans la moire de leurs effets en miroir, ces deux termes dessinent un ensemble de stratégies d'écriture dont le but est double : transposer et résoudre par le texte un conflit psychique. Le texte peut donc être lu comme symptôme de conversion symbolique, et le corps du texte comme le lieu où quelque chose d'autre que ce qui est dit se dit et se trouve mis en figures.

L'œuvre poétique de Shelley, peut-être plus qu'une autre, permet d'observer le travail de l'écriture comme jeu infini de stratégies de défense. Fragmentaire, lacunaire et morcelée, elle est un cas extrême et il n'est pas besoin de trop prêter l'oreille pour y percevoir l'arythmie au cœur des mots, ni de plisser les yeux pour y déceler les fils. Ensuite, cette œuvre se donne elle-même comme "cas", se met à sa propre écoute, et ne semble parler justement que du problème de la figuration, c'est-à-dire du dit et du non-dit. Deux textes de Shelley me semblent plus particulièrement mettre en relief cet aspect de retour du texte sur lui-même pour peu qu'on les entretisse : il s'agit de *The Pine Forest of the Cascine near Pisa*, 1822 et *On the Medusa of Leonardo da Vinci in the Florentine Gallery*, 1819. Ces deux textes font entendre plusieurs états d'écriture, du presque dicible au scriptible, puis à un au-delà du scriptible qui déborderait l'écriture par un non-dit ultime et purement visible. Commentaires l'un de l'autre, ces deux poèmes permettent ainsi de voir comment Shelley se laisse en fait prendre à son propre piège, et de "médusant", de maître d'œuvre du langage figuré, se retrouve "médusé" par le jeu de ses figures qui, au lieu

1 L. Marin, *La voix excommuniée* (Paris : Editions Galilée, 1981) 21-2.

"The fragment of an uncreated creature"

de dire l'indicible, révèle quelque chose d'autre, d'incontrôlé et incontrôlable qui "dé-figure" le texte.

A première vue, *The Pine Forest* ne paie pas de mine, et n'a rien à cacher derrière sa banalité criante. Rien n'en fait un texte spécifiquement "shelleyen". Et pourtant ce texte finit par déranger. Il brouille toutes les catégories et ne s'inscrit dans aucun temps. Il s'agit d'un souvenir à venir et qui n'advient pas, puis d'un passé suspendu et d'un présent effacé, le tout dans un espace indéfini, dans un lieu. Ce texte banal qui s'interrompt, se reprend, s'efface et se réécrit tout au long de ses 116 vers, finit d'ailleurs bel et bien par éclater en deux versions : *To Jane : The Invitation*, qui correspond aux 33 premiers vers de *The Pine Forest*, et *To Jane. The Recollection*, qui reprend le souvenir des vers 34 à 116. Mais ces deux versions, elles-mêmes au bord de la fragmentation, prêtes à éclater en mille morceaux, ne sont que reprises l'une de l'autre et "racontent" la même histoire. La deuxième rêverie répète la première et s'y prend à deux fois avant de s'interrompre, toujours au même point, près des étangs, au creux de la forêt. Vers 34 puis 75 puis 107, brusquement le texte se tait, refuse de laisser voir, de raconter, d'affronter. A peine effleure-t-on le grain du poème que déjà de mille façons, quelque chose de plus se laisse sentir à fleur de peau, quelque chose qui semble se cacher derrière un ensemble de défenses primaires. Toute la première partie du texte se laisse en effet percevoir comme déni de réalité, comme si les mots, ne "voulant" rien dire, n'en suggèraient pas moins autre chose. Ainsi, la rêverie se dit au présent, temps de l'éternité toujours indéfini, temps qui annule l'espace. Non temps et non espace donc pour ce "come away" sur lequel s'ouvre l'invitation, mais sur lequel en fait se referme aussi le sens du texte. Dans "come away" en effet, le mouvement vers un point de référence précis se voit annulé par "away" qui signifie la fuite sans direction. Dans cette invitation à éviter l'espace, les lieux s'accumulent sans être reliés, comme les maillons d'une chaîne brisée, et la piste à suivre est brouillée par l'accumulation de détails périphériques et de circonstances accessoires. Le lieu central, "to the pool", noyé dans la masse d'un paysage confus, se voit effacé et surtout privé de sa profondeur. Les espaces subordonnés à ce lieu dernier s'additionnent sans s'emboîter, s'aplatissent dans un horizon toujours repoussé au lieu de se concentrer en miroir :

Christine Berthia

*And the pools where winter rains
Image all their roof of leaves,
Where the pine its garland weaves...
Where the lawns and pastures be
And the sandhills of the sea :
Where the melting hoar frost...*

(*The Pine Forest*, 50-68)

Il s'agit bien de noyer le poisson et d'effacer le lieu et, ce faisant, d'éluder ce qui s'y passe. Si l'on n'arrive jamais à ces étangs, c'est donc qu'il ne s'y est rien passé.

Cette technique apparaît de façon plus nette encore dans *To Jane : The Invitation*, où tout est mis sur le même plan et s'ajoute ainsi sans relief :

*Radiant Sister of the Day,
Awake ! arise ! and come away !
To the wild woods and the plains,
And the pools where winter rains
Image all their roof of leaves,
.....
Where the earth and ocean meet
And all things seem only one
In the universal sun*

(*To Jane. The Invitation*, 47-67)

L'effet miroir est érudé, puisque "in the universal sun" est la négation pure et simple d'un reflet, de l'eau qui, miroir d'ombre, absorbe une image.

Lorsque le texte de *The Pine Forest* reprend son souffle au vers 41, il semble que ce soit du bout des lèvres, et que cette reprise soit cousue de fil blanc, comme le suggère cette fois l'éclatement de l'instance énonciatrice. L'énonciateur et le promeneur sont mis à distance, l'un ne partageant pas la responsabilité de l'autre quant aux effets du récit de cette promenade. "I remember that we wandered" suppose un "je" présent différent du "nous" passé. Les moments de la rêverie sont ainsi mis hors système par rapport à la situation d'énonciation : "je me souviens". Cette ruse de l'écriture qui permet de parler d'un autre et de dire ailleurs,

amorce en fait une double opération. A partir de : "We wandered", *The Pine Forest* (41), se travestit, selon un processus d'inscription et de transformation, de condensation et de déplacement. Le contenu de la représentation ne sera pas tant refusé que modulé. Il sera mis en figure plutôt que tu, masqué plutôt que caché, recouvert et ainsi protégé. Quand le mot fait image, il devient dense, opaque. Et cette densité cachée est bien ce qui se laisse apercevoir dans *The Pine Forest* dont le titre même fait de la figure avec les mots ou encore est un mot-chose sans transparence. "The pine forest" est au sens propre un mot-chose, un "rébus", un ensemble de signes qui représentent directement, par leur son, les choses que l'on veut exprimer. "The pine forest" est ce lieu où l'image l'emporte sur les signes, où le son se fait chose, tandis que le paysage réel en quatre syllabes se mue en déchirement intérieur. "Pine forest", lieu désiré, c'est aussi "to pine for", c'est-à-dire la perte. "Pine Forest" condense ainsi toute la force qui comprime le texte, tout le travail du désir impossible qui se travestit dans le texte. Désir et regret, invitation et souvenir désabusé, "Pine Forest", se cache derrière un double cadre : "of the Cascine", "near Pisa" et devient donc représentation iconique de l'idée de trope, cette chose *btfrons* qui dit sans dire. On peut songer alors à la comparer à ce tableau dans l'encadrement d'une fenêtre dont parle Lacan : "quel que soit le charme du tableau, il s'agit de mieux voir et de ne pas voir par la fenêtre".² De même, cette figure en médaillon vient se placer dans le texte comme devant une fenêtre, en trompe l'œil, et permet alors de toucher la chose de biais. Dans la transparence du discours, elle entretient un double rapport avec le désir : "en bordure du discours, elle est l'épaisseur dans laquelle se dérobe ce dont je parle. Au sein du discours elle est sa forme".³ Cette forêt est opaque, non seulement parce qu'elle brouille les pistes, mais parce qu'elle donne à la fois le recto et le verso, le dit et le non-dit. Dès lors, le texte tout entier peut-être lu comme exploration de ce dedans-dehors qu'il constitue, exploration du court-circuit qui fait de la forêt le lieu d'inscription du désir et de son impossibilité, tentative de tracer et traquer la figure. Pour circonscrire l'épaisseur sémantique de

2 J. Lacan, *Le Séminaire. Livre XI* (Paris : Seuil, 1973) 103.

3 J.F. Lyotard, *Discours, figure* (Paris : Klincksieck, 1985), 239.

cette forêt, il convient d'abord d'observer comment l'homophonie n'est que le signe extérieur d'une polysémie qui va créer une série de réactions en chaîne. L'idée de chaîne et de dessin est d'ailleurs explicite dans le texte :

*How calm it was – the silence there
By such a chain was bound,
That even the busy woodpecker
Made stiller by her sound
The inviolable quietness ;*

(The Pine Forest, 57-60)

Cette chaîne plus silencieuse que le silence devient visible au vers 68 ("a magic circle traced"), puis active tandis qu'un réseau d'associations se met en place, qui à la fois déplace et rassemble les éléments du drame muet.

Ainsi, Jane et la nature semblent en quelque sorte déteindre l'une sur l'autre, se confondre en un seul signe, et être prises pour autre chose, pour la même chose : elles sont la mère, le giron et le sein. Le texte glisse et se déplace. De féminin ("the Pine Forest that skirts the Ocean's foam" (40-1)), le lieu devient maternel :

*Like one beloved the scene has lent
To the dark water's breast
Its every leaf and lineament*

(The Pine Forest, 93-5)

Ce déplacement retourne l'espace comme un gant, le retourne en un lieu intérieur, en creux, lieu du dedans des choses, lieu d'origine et de retour :

*We stood beneath the pools that lie
Under the forest bough,
And each seemed like a sky
Gulfed in a world below :*

(The Pine Forest, 81-4)

L'espace est donc fantastiquement retourné, vu de l'intérieur, au travers d'une vitre, mais d'une vitre qui n'inscrit qu'un substitut du moi

"The fragment of an uncreated creature"

à la surface de ce fantasme original et dans le creux sombre bordé d'arbres des étangs :

*There lay far glades and neighbouring lawn,
And through the dark green crowd
The white sun twinkling like the dawn
Under a speckled cloud.*

(The Pine Forest, 97-100)

Le moi est en quelque sorte associé à, mais absenté de la scène, puisque "sun" et non "son", le fils que "radiant sister" (23) appelait en écho nécessaire, se regarde dans le reflet des eaux sombres. L'effet de paranoïa implicite permet de transformer le drame familial en drame lumineux, et une inhibition en exhibition. Derrière la vitre, la scène naturelle qui se montre et cache ainsi une scène profonde où le moi s'hallucine, sous la forme impersonnelle d'une troisième personne, au vers 75, puis sous la forme d'un soleil repoussoir, imite en quelque sorte le processus même de la figuration qui, de stratégie métonymique en déplacement, de dénégation en délégation, de fil en aiguille finit par inscrire au creux du texte une métaphore, celle du soleil qui transperce les feuillages. Si le lieu le plus intime de la métaphore est, selon Cohen, la copule "être", qui signifie à la fois "est comme" et donc, implicitement, "n'est pas", alors la métaphore est la figure ultime de la figuration, le point ultime qui concentre et justifie toute la démarche d'approche de l'indicible. Le texte est là pour déplacer puis condenser un réseau d'images neutralisées, dépersonnalisées puis reconstruites ailleurs et autrement, jusqu'au point où tout se fixe et s'emblématise. Entre les vers 97 et 100, quelque chose non pas se dit, mais fait tableau, dans ce lieu intimement pénétré.

Mais cette image ultime qui se dit sans se dire se donne elle-même comme déplacement synecdochique. Elle n'est qu'une partie d'un tout plus vaste. Ce sexe qui se dessine à la place de l'étang bordé d'arbres, n'est que l'analogon partiel de Méduse, figure dernière de l'angoisse et du désir shelleyens, qui le comprend et le déborde à la fois. Le texte de *The Pine Forest* invite ainsi à un hors-texte. Il cite par absence et son non-dit est appel à lire ailleurs, appel à un hors texte. La métaphore à peine esquissée et qui s'insinue sournoisement dans les 15 derniers vers du

poème, le temps d'un coup d'œil, est en fait un clin d'œil. Le texte se tait, se défait et se refait, fait entendre ses hésitations à se dire pour mieux montrer sa totale maîtrise du mot, côté lumière, et côté ombre, désir et angoisse dans un même temps, en un seul lieu.

Ce jeu d'ombre et de lumière, Shelley en a fixé les règles dans *On the Medusa of Leonardo da Vinci in the Florentine Gallery*, texte arcanique qui renvoie à *The Pine Forest* par plus d'un indice. Le jeu de piste renvoie nécessairement à Méduse, car Méduse est le nom même de l'ambiguïté, l'ambiguïté faite chose, et, parce qu'elle se montre, monstre. Elle est à la fois le bouclier derrière lequel se cacher et l'arme avec laquelle attaquer. Elle est le multiple en l'un. Ainsi, curieusement, pour Shelley, le non-dit, c'est aussi le nom dit.

The Pine Forest mime, ne serait-ce que par le double cercle de son titre, le double cadre qui enferme Méduse, cet "indicible qui reste encore scriptible"⁴ dans une double distance. Le lieu deux fois encadré, "of Leonardo da Vinci", "in the Florentine Gallery" ou "of the Cascine", "near Pisa", est un lieu deux fois maîtrisé et isolé. Mais outre l'écho des titres, *The Pine Forest* renvoie à tout ce qui dans le texte sur la Méduse délimitait les critères du non-dit littéraire pour Shelley. Ainsi, l'espace de cette forêt de pins dans sa rétroversion fantasmatique ("below", "beneath", "gulphed in"...), trouve sa consécration dans la formule mère : "Below, far lands are seen tremblingly" (*On the Medusa*, 1). De même, le vers 95 de *The Pine Forest*, doit se lire comme reprise de la strophe 5 de *On The Medusa*, qui détermine une véritable poétique du miroir, où tout n'est que reflet. La moire de l'étoffe poétique trouve son expression la plus achevée dans l'enchevêtrement inextricable de trois oxymores :

*'Tis the tempestuous loveliness of terror ;
For from the serpents gleams a brazen glare
Kindled by that inextricable error.
Which makes a thrilling vapour of the air
Become a lisp and ever-shifting mirror*

4 Cf. C. La Cassagnère, "Image picturale et image littéraire dans le nocturne romantique. Essai de poétique inter-textuelle", *Romantisme* 49 (1985) : 47-60.

"The fragment of an uncreated creature"

Of all the beauty and the terror there –
A woman's countenance, with serpent-locks,
Gazing in death on Heaven from those wet rocks.

(On the Medusa, st 5)

La rhétorique méduséenne, c'est ce qui fait que ce sont les mots et les signes vides de représentation qui sont le plus plein de sens. Le "of" de "loveliness of terror", le tiret de "ever-shifting" et le "with" de "a woman's countenance with serpent locks", permettent l'équilibre des contraires. Méduse est le seul nom qui veuille dire ombre et lumière à la fois, et qui ce disant, fait d'une "pierre" deux coups : dire et contenir le désir. La chose et son contraire, ni oui ni non, mi-figue et mi-raisin, mi-soleil et mi-nuage, tel est le langage poétique, ce "Purple firmament of light/Which in the dark earth lay" (*The Pine Forest*, 85-8). Le nom, cette "merveille inquiétante" (Blanchot) remplit une double fonction : en domestiquant l'univers des choses dicibles, il instaure la toute-puissance du sujet qui nomme. "Le premier acte par lequel Adam se rendit maître des animaux, fut de leur imposer un nom, c'est-à-dire qu'il les anéantit dans leur existence".⁵ "Le mot donne l'être, mais il le donne privé d'être", continue Blanchot. La rhétorique méduséenne remplit un peu cette fonction : inscrire au cœur du poème et comme cœur du poème le masque mortifère de Méduse, effigie apotropaïque immobilisée dans le miroir des mots, a pour but d'user jusqu'à l'abus du pouvoir prophylactique du nom. Tel un animal nommé par Adam, la métaphore faite mythe et appelée Méduse chosifie et pétrifie l'innommable. Métaphoriser, c'est habiller le néant, retourner l'absence initiale en son contraire, et ainsi instaurer la toute-puissance de celui qui parvient à écrire le nom effroyable de Méduse, et qui en l'écrivant pétrifie le monstre. Car c'est bien de cela qu'il s'agit dans le texte de Shelley, où le mot devient la chose réfléchie, moins terrible que l'absence qu'elle cache. Méduse devient "the Medusa of Leonardo da Vinci", objet d'art. Et cet objet devient marbre, monument érigé, dressé au coup par coup et mot à mot. L'image de la pierre est en fait le noyau dur de chacune des strophes de *On the Medusa*, ce qui se redit pour mieux

5 M. Blanchot, *La Part du feu* (Paris : Gallimard).

se raidir, véritable colonne vertébrale du texte, de "upon a mountain-peak", strophe un, à "into stone", strophe deux, "out of the watery rock", puis "from a stone", et enfin "from wet rocks". Pourtant, c'est autour de cette ossature que quelque chose se trame, dans les circonvolutions de la navette, de préposition en préposition, de description en définition. Décrire, définir, dénommer : ces verbes ne portent-ils pas en eux-mêmes leur propre contradiction et ne se minent-ils pas du dedans leur but avoué ? Définir, c'est se condamner à ne jamais finir.

Méduse, c'est-à-dire le langage figuré en train de se définir comme ambiguïté triomphante et toute-puissante, est aussi l'ambiguïté prise à son propre piège.

*Yet it is less the horror than the grace
Which turns the gazer's spirit into stone
Whereon the lineaments of that dead face
Are graven till the characters be grown
Into itself, and thought no more can trace ;*

(On the Medusa, strophe 2)

Méduse, monument érigé sur une absence, renvoie nécessairement à cette absence en creux, dans l'involution de l'écriture qui fait de "stone" la pierre tombale sur laquelle vient non plus s'inscrire, mais s'effacer la trace de la présence du sujet ("gazer's spirit"), et de l'objet ("dead face"), condamnés à un même recroquevillement mortifère. "Thought no more can trace" traduit l'impossibilité d'inscrire une profondeur d'être derrière la surface du langage figuratif, et "thought no more can trace" est donc l'équivalent des remous à la surface des étangs de la forêt bordée de pins de *The Pine Forest* :

*Until a wandering wind crept by
Like an unwelcome thought
Which from my mind's too faithful eye
Blots thy bright image out*

(The Pine Forest, 109-12)

Quelque chose "creeps by", s'insinue et fait tache, tache d'encre sur le papier qui assombrit la trop grande limpidité du texte de surface. La multiplication des serpents aux mille reflets et chatoiements n'empêche

pas que Méduse ait la tête tranchée et que ce rien, cette absence soient justement pétrifiants d'horreur. Ou plutôt, la multiplication des serpents offre la preuve, par excès de l'incomplétude du sujet qui dit Méduse, la nomme et la fait figure. Dire ailleurs et dire autrement, toutes les stratégies du texte pour dire sans dire, toute cette rhétorique triomphante qui a pour trophée la tête de Méduse n'est au fond que la marque même de l'impuissance à être du sujet. Et dès lors, ce qui s'insinue dans le texte, "crept by / Like an unwelcome thought", n'est autre que ce vide derrière le trop-plein des mots, sans cesse dé-fini par le sujet.

De fait, ce non-dit là ne s'écrit pas. Il fissure le texte qu'il dévore de l'intérieur. Ce non-dit là qui n'est pas écrit ne peut être mis en figure puisqu'il déconstruit justement la figure. Ce non-dit là est visible et saute aux yeux comme une déchirure dans la toile, une anomalie dans le rythme.

Il est donc ce qui se crie dans le rapiéçage du texte de *On the Medusa* où la strophe 6 est visiblement en trop dans l'économie du poème qui fait cercle de la strophe 1 à sa reprise, strophe 5, de "gazing on the midnight's sky" à "gazing in death on Heaven". Le poème forme une sorte d'écrin, de présentoir pour Méduse en médaillon. La strophe 6 est en réalité raccrochée artificiellement à ce qui la précède, comme un appendice, une reprise, une couture, une redite qui ferait cercle autour du poème cercle. Les fils sont là encore qui rattachent "stormy mountain's peak" à "the cloudy mountain peak" et "woman's countenance" à "woman's countenance". Tout, de la strophe 1 à la strophe 5 semble se retrouver dans cette excroissance. Mais ce cercle ajouté évide le premier, en creuse la substance à force de négations et de privatifs : "trunkless", "frozen", "unconquered", "fragment". Puis le chiasme de "death has met life, but here is life in death" conduit de la mort à la mort, tandis que "uncreated creature" s'abîme dans la profonde vacuité de son écho interne. Cette strophe en trop remet en cause l'assurance de maîtrise et semble signifier que figurer n'est pas créer, nommer n'est pas contrôler. La définition unique de la strophe 5 : "A woman's countenance with serpent locks" se trouve in-finie, éclatée en trois définitions incomplètes et irréconciliables : "it is a woman's countenance", au vers 1, "it is a trunkless head", au centre de la strophe, puis enfin "the fragment of an uncreated creature", où le marqueur "it is" lui-même disparaît. Ce dernier vers qui est lui aussi une

excroissance dans la strophe qui compte ainsi 9 vers au lieu de 8, semble donc invalider toute définition, mécanisme qui tourne à vide, tronque et ne donne rien à voir. Le poème tout entier n'est alors qu'un fragment, et, qui plus est, un fragment qui se sait incréé.

On peut voir là une remise en cause de la vision prométhéenne du langage selon laquelle le mot fait exister le monde :

*He gave man speech and speech created thought
Which is the measure of the universe.*

(*Prometheus Unbound*, II, iv, 72-3)

Mais si la charnière de cette harmonie fait défaut, si "thought no more can trace", alors l'univers tout entier s'écroule.

*I heard a sound of voice... not the voice
Which I gave forth.-*

.....

- Know ye not me

The titan ?

(*Prometheus Unbound*, I, 112...117)

Prométhée dans l'acte I de *Prometheus Unbound* se trouve incréé de l'impossibilité de représenter autre chose que le son de la voix. Dans le drame shelleyen, la crise d'identité est intimement liée à une crise du langage, tandis que le motif de l'acte I n'est autre que "to recall the curse", c'est-à-dire "to remember", rappeler, se rappeler, échapper à la fracture que crée la malédiction.

Se re-membrer était aussi le but que s'était fixé *The Pine Forest*, hymne à la mémoire qui doit fonder le sujet :

*Rise, Memory, and write its praise !
And do thy wonted work and trace
The epitaph of glory fled ;*

(*The Pine Forest*, 36-8)

Mais là encore, le texte se fissure, comme si chaque mot imposait aussi sa propre béance dans l'espace du texte, comme s'il y avait un non-dit irréductible à l'écriture, cette force qui retourne le dit en non-dit

"The fragment of an uncreated creature"

et le non-dit en dit. Cette béance qui se voit dans la strophe en trop de *On the Medusa*, s'impose par le nom en moins dans la dernière strophe de *The Pine Forest*.

*Thou art good and dear and kind
The forest ever green,
But less of peace in S----'s mind,
Than calm in waters, seen.*

(The Pine Forest, 113-16)

Le non-dit est l'hôte du poème, "guest" et "ghost" tout à la fois, le blanc du texte dans sa puissance d' "évidence", c'est-à-dire dans son pouvoir de faire voir le vide. La poésie invite certes toujours le silence dans ces blancs qui la structure, la met en strophe, au rythme de la voix qui se pose avant de se reprendre. Mais ainsi la poésie évite toujours le vrai silence, celui qui n'est porté par aucune voix, celui qui est pure fissure là où on ne l'attendait pas, comme ici où il explose quand même, à l'intérieur d'un nom, remettant en cause l'unité du sujet. S----'s, c'est le sujet défiguré, une tête sans corps, une lettre sans suite, un mot fragmenté une créature incréée. S----'s est donc tout ce qui se cache derrière Méduse, l'absence au creux de la chose nommée. Par cette troisième personne évidée, le sujet se décompose et le texte devient texte de la défiguration.

Le langage figuré divise plutôt qu'il unifie, par un "à la place de" qui toujours élude l'objet. Substituer et multiplier les substituts est à la fois le signe d'un vide initial et l'illusion du contraire. L'ombre du moi hante la figure :

*Figures ever new
Rise on the bubble, paint them as you may:
We have but thrown as those before us threw*

Our shadows on it as it passed away.

(The Triumph of Life, 248-51)

Dès que l'ombre qui hante et habite le texte se laisse entrevoir, tout un réseau termitte se met en place qui démolit et inverse le travail d'inscription-transformation qui faisait du poème un monument marmoréen. Côte

à côté avec les images de pierre qui font bloc dans le texte, apparaissent des images de verre, de miroir brisé, de sable, de tache, d'effacement ou de liquéfaction. Or, ainsi que le fait remarquer Jean Clair, "le verre brisé, le sable, ne sont jamais que, réduit à l'élémentaire ou ruiné, le matériau même, la silice qui en d'autres temps avait permis aux peintres et aux poètes en façonnant miroirs et lentilles d'y voir clair et de distinguer le monde et de le tenir à distance".⁶ L'image de l'effacement et du miroir brisé est plus explicite qu'ailleurs dans *The Triumph of Life*, texte inachevé et donc incarnation même de ce "fragment of an uncreated creature" dont parle Shelley. Au centre du poème, mais comment parler de centre d'un poème sans fin, "the Shape of Golden Dew", la poésie réduit à néant la pensée, l'esprit qui la contemple :

*And still her feet...
...seemed as they moved to blot
The thoughts of him who gazed on them ; and soon*

*All that was, seemed as if it had been not ;
And all the gazer's mind was strewn beneath
Her feet like embers ; and she, thought by thought,*

*Trampled its sparks into the dust of death ;
(The Triumph of Life, 382-9)*

Ce moi annihilé signe l'échec du projet prométhéen du "déchaînement des mots" et traduit l'impossible actualisation de la promesse de printemps et l'impossibilité de se souvenir. "To trace / The epitath of glory fled" (38-9) dans *The Pine Forest* n'est ni tracer, ni retrouver, et l'invitation à suivre le fil et à reconstruire la trame n'aboutit qu'à ce point où tout s'efface : "blots out" (112). Plus encore que sa genèse, le poème met donc en scène sa propre dissolution tandis que l'illusoire possibilité d'un dire soudain se défait. Le mot ne donne pas l'être, le signe n'est pas le garant d'une présence. C'est donc sur un présent évidé, en creux, que s'inachève nécessairement toute entreprise poétique, et que "seems struggling"

6 Jean Clair, *Méduse* (Paris : Gallimard, 1989), p. 235.

"The fragment of an uncreated creature"

(*Medusa*, st. 6) et "blots out" (*The Pine Forest*, 112) se rejoignent en une même négation ironique du pouvoir du mot. L'ironie du texte shelleyen qui à la fois rejette la possibilité de se souvenir (*The Pine Forest*) et de préfigurer la durée (*Prometheus Unbound*), trouve pleine expression dans *Ozymandias*, où sculpter et modeler la pierre n'aboutissent qu'à une fragmentation de la représentation :

*Two vast and trunkless legs of stone
Stand in the desert... Near them, on the sand,
Half sunk, a shattered visage lies.*

(2-4)

Le présent est ce désert qui s'étend entre les fragments d'un tout impossible à reconstituer, dans le décalage entre la voix qui annonce, "Look on my works, ye Mighty, and despair !" (11) et le vide qui s'énonce, "Nothing beside remains" (12). Dans l'interstice entre le vers 11 et le vers 12, s'abîme la toute-puissance du "je" créateur condamné à la ré-citation. Ce "je" qui cite un je qui cite un je dans *Ozymandias* est celui qui dans *The Pine Forest* tente de se remémorer et se reconstruire dans l'espace fantasmatique des étangs, celui aussi qui se met en abyme dans la représentation d'une représentation dans *Medusa* : un "je" voué au déjà dit, à la logorrhée qui ne dit rien de plus, rien de moins que le langage pris dans son propre vertige.

Dès lors le véritable non-dit n'est pas le dit ailleurs, autrement, le suggéré, mais bien ce qui n'est plus de l'ordre du dicible. Ce qui se voit dans les trous du texte et s'entend comme un écho qui ne serait porté par aucune voix, n'est autre que l'impossibilité de dire.

L'épreuve de la Méduse est donc double : celle du miroir de la représentation qui permet de contrôler le monde des objets, mais celle aussi d'une castration qui dévoile au sujet ce que Mallarmé appelait le "vide central". Certes, disait encore le poète, dans *Magie*, "évoquer, dans une ombre exprès, l'objet tu, par des mots allusifs, jamais directs, se réduisant à du silence égal, comporte une tentative proche de créer". Mais, tandis que la page s'habille de noir, il arrive que quelque chose comme une faille non pas se fasse voir ou entendre, mais s'impose, qui remet en cause, non pas tant implicitement que visuellement, la certitude de la

maîtrise du monde par le langage. L'autre non-dit est celui qui défait le sujet dès qu'il entre dans la langue. Créer ne se peut sans incrérer, dé-finir sans in-finir. Parce qu'il est peut-être impossible d'écrire autre chose que le fragment d'un texte à jamais incréré et que toute histoire est toujours vouée à n'être jamais vraiment racontée, je terminerai par un fragment de Shelley sur la nécessaire fragmentation de tout récit :

*One sung of thee who left the tale untold
Like false dawns which perish in the bursting ;
Like empty cups of wrought and daedal gold
Which mock the lips with air, when they are thirsting.*
(*A Tale Untold*, 1819)

Christine Berthin
Université d'Orléans

Editions utilisées

Hutchinson, Thomas, ed.

The Complete Poetical Works of Percy Bysshe Shelley. 1905. London : Oxford University Press, 1961.

Reiman, Donald, ed.

Shelley's Poetry and Prose. New York : Norton, 1977.

Le texte de "On The Medusa of Leonardo da Vinci" est reproduit en entier dans Jacobs, Carole, *Uncontrollable Romanticism*. Baltimore : Johns Hopkins U.P., 1989.