

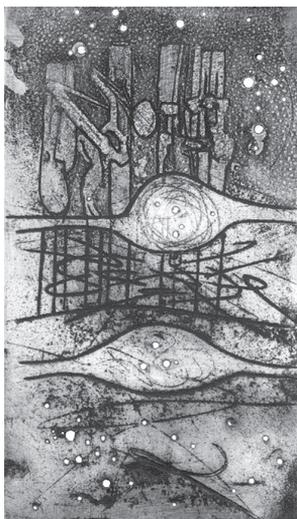
Le thème du miroir dans la littérature française du XX^e siècle

Jelena Novaković
Faculté de Philologie, Université de Belgrade*

Dans le présent travail, nous examinons le thème du miroir dans les œuvres de quelques écrivains français du XX^e siècle (Proust, Malraux, Giraudoux, Breton, Sartre, Camus, Tournier, Perec, Le Clézio), pour montrer qu'à travers les expériences spéculaires des protagonistes se dessine le rapport au monde et à la création artistique de leurs auteurs, aussi bien que l'évolution de la littérature française de la mise en question du réel à la substitution du réel par ses simulacres.

Mots-clés : miroir, merveilleux, imaginaire, réel, le moi, l'autre.

Introduction



Roberto Matta, *Le miroir du merveilleux* (1962),
Prints & Graphic Arts¹

* novakovicj@sbb.rs .

¹ In Pierre Mabilie, *Le Miroir du Merveilleux*, 1962, Les Éditions de Minuit. Disponible sur Mutual Art.

Le miroir est un thème récurrent de la littérature et de l'art de toutes les époques, comme le montre bien l'*Histoire du miroir* de Sabine Melchior-Bonnet. « Les miroirs, dans le mystère de leurs surfaces polies semblables à des eaux calmes solides, évoquent des problèmes fondamentaux : l'identité du moi, les caractères de la réalité », écrit Pierre Mabilie (1938 : 14). À la fois identique et différent de la personne qui se mire, le reflet dans le miroir met en cause le statut de la représentation et pose différentes questions concernant notre vision du réel et de nous-mêmes, en révélant le rapport instable et ambivalent que nous entretenons avec le monde et surtout avec notre propre image qui oscille entre être et paraître, illusion et réalité, conscient et inconscient, ressemblance et étrangeté. Aussi éveille-t-il des sentiments contradictoires : la fascination et l'émerveillement, comme ce miroir que traverse la petite Alice de Lewis Carroll pour accéder à un monde de rêve et de liberté absolue et dont l'aventure a trouvé sa place dans l'anthologie surréaliste de Mabilie *Le Miroir du merveilleux* (1940), mais aussi le sentiment de défiance et d'aliénation, voire d'angoisse, comme cette « étrange et impitoyable glace (Proust 1854 : I, 8) dans la chambre d'hôtel à Balbec, qui semble guetter le narrateur proustien, ou comme « les glaces combinées des tailleurs » entre lesquelles Pierre Mabilie ne cesse d'éprouver « quelque inquiétude », ce qui lui découvre « combien la prise de conscience du moi est laborieuse » (Mabilie 1938 : 14).

La multiplicité du moi : À la recherche du temps perdu de Marcel Proust

La glace dans le petit cabinet particulier d'un restaurant, dans laquelle le narrateur proustien cherchait son image et qui était « de telle sorte qu'elle semblait en réfléchir une trentaine d'autres, le long d'une perspective infinie » (Proust 1954 : II, 171), se présente comme la projection de ses multiples moi. Cette fois, sous l'effet de l'ivresse du vin, ce moi est un « buveur », « hideux » et « inconnu », qui le regarde, un « étranger » qu'il espère ne plus jamais rencontrer au cours de sa vie (Proust : II, 171).

Cet « étranger » apparaît sous une autre forme dans la chambre d'Albertine, au moment où le narrateur est en train de l'embrasser et de lui adresser des paroles tendres et où il aperçoit dans la glace « l'expression triste et passionnée » de son propre visage. « Pareil à ce qu'il eût été autrefois auprès de Gilberte » déjà oubliée et « à ce qu'il serait peut-être un jour auprès d'une autre » (Proust 1954 : III, 76), une fois Albertine oubliée elle aussi, il prend conscience que derrière l'inconstance de ses sentiments se cache la constance de son désir, mais aussi de son incapacité à l'accomplir, la spontanéité des sentiments étant toujours gâchée par la réflexion. Il ne trouvera le vrai sens de la vie que dans la transposition littéraire qu'est le roman qui se présente, lui aussi, comme un miroir dans lequel se reflète son image, cette fois protégée contre l'usure du temps. Ce miroir, ce n'est

plus le miroir « qu'on promène le long d'une route », comme pour Stendhal, mais un miroir dont la valeur est dans son « pouvoir réfléchissant et non dans la qualité intrinsèque du spectacle reflété » (Proust 1954 : I, 555) et auquel va succéder, dans les années 1950, « l'effet de miroirs partout agissant en lui-même », c'est-à-dire le roman qui est « la représentation de lui-même » ou « l'auto-représentation », comme Jean Ricardou définit le nouveau roman français (Ricardou 1971 : 262).

Le miroir proustien reste dans le cadre de l'individuel sans poser la question du rapport entre l'image que le sujet a de lui-même et celle qu'ont de lui les autres. Dans sa quête identitaire, le narrateur reste enfermé dans son égoïsme narcissique dont sa création littéraire solitaire est l'expression la plus élevée. Par contre, les héros de plusieurs auteurs du XX^e siècle qui lui succèdent prennent conscience que, pour donner un sens à son existence, il est nécessaire de séparer le dehors du dedans et de se voir tel qu'on est vu par les autres.

Le moi et l'autre : La Condition humaine d'André Malraux

C'est bien le cas des personnages de *La Condition humaine* (1933) de Malraux où le problème identitaire a une dimension existentielle. En observant son image dans un miroir après avoir commis un acte terroriste, Tchen constate que cet acte ne s'y reflète pas (Malraux 1946 : 14), donc qu'il y a une différence entre l'idée qu'il a de lui-même, conscient de ce qu'il vient de faire et son image telle qu'elle se reflète dans la conscience des autres. Le reflet de son visage dans une glace fait à Clappique l'impression d'y voir un inconnu à qui il commence à parler en se demandant pourquoi il tente de toutes ses forces d'échapper à lui-même. En s'approchant de son reflet jusqu'à toucher la glace avec son nez, il se livre à un jeu de masque qui reproduit en quelque sorte de manière grotesque les jeux et les déguisements qu'il pratique dans la vie :

Tout de même, mon bon, dit-il au Clappique du miroir, pourquoi filer au fond ? » [...]. Regarde pourtant comme tu as une de ces belles gueules avec lesquelles on fait des morts...

Il s'approcha encore, le nez touchant presque la glace ; il déforma son masque, bouche ouverte, par une grimace de gargouille ; [...]

Et aussitôt, comme si l'angoisse que les paroles ne suffisaient pas à traduire se fût exprimée directement dans toute sa puissance, il commença à grimacer, se transformant en singe, en idiot, en épouvante, en type à fluxion, en tous les grotesques que peut exprimer un visage humain... » (Malraux 1946 : 218-219)

S'il prend conscience que « cette débauche de grotesque dans la chambre solitaire » qui « prenait le comique atroce de la folie » est un acte de fuite qui ne peut pas le rendre heureux, son art de déguisement lui sauve la vie. L'insurrection échouée, ce qui entraîne d'affreuses exécutions, il réussit à exécuter sa dernière fuite en montant sur le paquebot déguisé en matelot et il constate : « Non, les

hommes n'existaient pas, puisqu'il suffit d'un costume pour échapper à soi-même, pour trouver une autre vie dans les yeux des autres. » (Malraux 1946 : 248)

S'étant trouvé à l'improviste devant son image dans un miroir où il ne s'est pas reconnu (Malraux 1946 : 41), Gisors rapproche cette expérience de celle que vient de lui raconter son fils Kyo qui n'a pas reconnu le son de sa voix enregistrée sur un disque. Car, comme l'explique Gisors, l'image de nous-même que nous percevons de l'intérieur, marquée par nos sentiments, nos obsessions et nos désirs, ne coïncide pas avec la perception de nous-même par les autres que nous découvre le miroir. Cette différence, qui annonce, comme l'a remarqué Brian T. Fitch (Fitch 1964 : 48), la distinction entre ce que Sartre appellera l'« être pour-soi » et « l'être pour-autrui » (Sartre 1943 : 277), est la source du sentiment de solitude et d'angoisse que les héros de Malraux tentent de dépasser de différentes façons. Tchen par des actes terroristes, Gisors par l'opium, Clappique par la mythomanie qui est la recherche d'« une autre vie » dans le regard d'autrui. Mais, comme ce sont des actes individuels, donc solitaires, ils ne les lient pas à leurs amis. Par contre, Kyo, pour lequel se pose le même problème, prend conscience de la nécessité de s'engager dans une action collective pour dépasser son existence individuelle et sa solitude. « Pour les autres, je suis ce que j'ai fait » (Malraux 1946 : 50), constate-t-il en rejetant les comportements de ses amis que Sartre appellerait « de mauvaise foi ». De ce point de vue, c'est l'autre qui détermine l'homme dans son existence, comme le montre le drame de Sartre *Huis clos* (1944), où les regards des protagonistes se présentent comme des miroirs dans lesquels se reflètent leurs lâchetés et leurs faiblesses, éternisées par la mort qui les rend irrémédiables, ce qui aboutit à la conclusion que « l'enfer, c'est les autres ».

Le moi dans sa facticité : La Nausée de Jean-Paul Sartre

Pour Roquentin, le héros de *La Nausée* (1938), le miroir est « un piège » qui l'attire irrésistiblement et auquel il se laisse prendre. Il reste souvent à contempler son visage dans la glace, en attendant d'y voir son image telle qu'il voudrait la faire apparaître aux yeux de ses semblables :

Au mur, il y a un trou blanc, la glace. C'est un piège. Je sais que je vais m'laisser prendre. Transparence réciproque. Le miroir fait de la vie un spectacle. La société est une sorte de vitrine de cristal où chacun peut voir, se voir et être vu et cherche à devenir la copie d'un modèle exemplaire, le modèle de courtisan. Ça y est. La chose grise vient d'apparaître dans la glace. Je m'approche et je la regarde, je ne peux plus m'en aller. (Sartre 1938 : 31)

Roquentin est fasciné par son image dans le miroir, mais il s'agit d'une fascination sombre car, ce qui suscite son intérêt, ce n'est pas l'aspect esthétique de son visage, mais sa réduction à l'état de « chose grise », à l'état d'objet. Quand il rapproche son visage de la glace jusqu'à la toucher, les yeux, le nez et la bouche

disparaissent et « il ne reste plus rien d'humain ». Le miroir le confronte à ce que Sartre appelle la « facticité du pour-soi » (Sartre 1943 : 119), qu'il tente de dépasser, comme Clapique de Malraux, en se faisant la grimace, mais ce qu'il voit, ce n'est pas ce qu'il cherchait : « Rien de fort, rien de neuf ; du doux, du flou, du déjà vu » (Sartre 1938 : 33). Le décalage entre le visage familier, dont il prenait connaissance « par une sensation sourde et organique » (Sartre 1938 : 33) et le visage vu de l'extérieur, reflété dans une glace, le surprend et le perturbe dans sa vie quotidienne, plongée dans la banalité de son déroulement ordinaire.

Faire la grimace devant un miroir, c'est chercher, d'une manière négative, la confirmation de son existence hors de son image habituelle, en mettant en lumière le « monstre » qui se cache dans l'homme, ce « monstre incomparable, préférable à tout, que tout être est pour soi-même », comme le dit Sartre dans *L'Être et le Néant* en se référant à Malraux (Malraux 1946 : 50)². Dans *Les Mots*, Sartre raconte qu'après avoir subi une humiliation, il a couru « grimacer devant une glace » pour « assurer [s]a protection » (Sartre 1964 : 88, Fitch 1964 : 48), en constatant : « le miroir m'était d'un grand secours : je le chargeais de m'apprendre que j'étais un monstre » (Sartre 1964 : 88–89). Mais le soulagement qu'offre la grimace n'est que provisoire car l'image dans le miroir ne découvre au sujet que sa propre banalité, ce qui correspond à l'expérience spéculaire qu'il a attribuée à son héros Roquentin : « La glace m'avait appris ce que je savais depuis toujours : j'étais horriblement naturel » (Sartre 1964 : 89)³.

Étranger à soi-même : L'Étranger et La Chute d'Albert Camus

Dans *L'Étranger* (1942) de Camus, l'expérience spéculaire de Meursault a lieu dans la situation différente que constitue son séjour en prison :

Ce jour-là, après le départ du gardien, je me suis regardé dans ma gamelle de fer. Il m'a semblé que mon image restait sérieuse alors même que j'essayais de lui sourire. Je l'ai agitée devant moi. J'ai souri et elle a gardé le même air sévère et triste. (Camus 1957 : 119)

La rencontre avec le reflet de son visage dans sa gamelle de fer, qui a lieu au crépuscule, à l'heure qui précède les angoisses nocturnes qu'il éprouve en attendant qu'on vienne le chercher pour l'emmener à l'échafaud, non seulement lui découvre combien le séjour en prison l'a transformé, mais aussi lui permet de

² Sartre écrit : « [...] si même je pouvais me voir clairement et distinctement comme objet, ce que je verrais ne serait pas la représentation adéquate de ce que je suis en moi-même et pour moi-même, de ce 'monstre incomparable et préférable à tout' dont parle Malraux » (Cité par Fitch 1964 : 48).

³ La déformation de l'image dans le miroir introduit le thème de la monstruosité, thème principal de la nouvelle « Erostrate » dont le héros, redoublant le criminel grec du même nom, s'efforce de confirmer son existence en imposant aux autres, par ses crimes, une image cruelle et cynique de lui, qu'il trouve lui aussi dans son reflet dans le miroir (Sartre 1939 : 82–83). Erostrate est un cas extrême. La confrontation de Roquentin avec son visage dans la glace fait partie de ses découvertes de l'absurde. La grimace n'aboutit pas au crime.

prendre conscience de l'absurdité irrémédiable du monde et de sa vie elle-même et de l'imminence de la mort. Son expérience spéculaire, comme celle de Roquentin, est d'ordre existentiel. Pour Clamence, le héros de *La Chute* (1956), l'expérience spéculaire est plutôt d'ordre moral. Voyant dans la glace de la salle de bain son image souriante, exprimant l'assurance et la satisfaction de l'homme qui a réussi dans la vie et qui jouit d'un prestige social, Clamence, avocat de profession, a l'impression que son sourire est « double » (Camus 1956 : 48). La confrontation avec le reflet de son visage dans le miroir fait partie d'une série d'événements et de souvenirs (le rire sur le pont des Arts sur la Seine, la jeune femme penchée sur le parapet du pont qui a, à ce qu'il semble, sauté dans l'eau et qu'il n'a pas essayé de sauver, le conflit avec un chauffeur d'automobile), qui le bouleversent en lui révélant ce qu'il ne voulait pas s'avouer, l'abîme qui sépare son paraître de son être, c'est-à-dire l'inanité de sa vie, marquée par sa duplicité et son hypocrisie, ce qui le plonge dans un profond désespoir et entraîne sa « chute ».

Ouverture à l'autre : Vendredi ou les limbes du Pacifique de Michel Tournier

Les reflets dans le miroir mettent en lumière les changements qui se produisent dans l'homme au cours du temps et qui sont le résultat de différentes circonstances. Pour le Robinson du *Vendredi ou les limbes du Pacifique* (1967) de Michel Tournier, c'est le séjour dans une île déserte après le naufrage, ce qui renvoie au roman de Daniel Defoe. Subissant un matin « l'horrible fascination du miroir » (Tournier 1972 : 90), il se met à scruter son visage, mais il ne s'y reconnaît pas et il constate que le séjour dans l'île l'a profondément transformé, voire « défiguré » (Tournier 1972 : 89). Au cours de son évolution, ses relations avec Vendredi, présenté d'abord comme un autre « sauvage » qu'il s'efforce de « civiliser », se sont « approfondies et humanisées » (Tournier 1972 : 209) et leurs différences ont diminué. Le miroir lui révèle même qu'il existe désormais « une ressemblance évidente entre son visage et celui de son compagnon » (Tournier 1972 : 191). Transformé en un « Narcisse de genre nouveau » (Tournier 1972 : 90), il dépasse le narcissisme d'homme « civilisé » pour s'ouvrir à l'autre « sauvage » et pour le reconnaître comme son semblable. « Et moi-même je n'existe qu'en m'évadant de moi-même vers autrui », écrit-il dans son *Log-book* (Tournier 1972 : 129). L'hyperboréen qui fuit le soleil se retire au profit du méridional qui aime le soleil, les valeurs de la civilisation cèdent la place à celles de la nature : la lagune se transforme en un grand miroir dans lequel se dessine la figure de Vendredi entourée de la mer :

Sur le miroir mouillé de la lagune, je vois Vendredi venir à moi, de son pas calme et régulier, et le désert de ciel et d'eau est si vaste autour de lui que plus rien ne donne l'échelle, de telle sorte que c'est peut-être un Vendredi de trois pouces placé

à portée de ma main qui est là, ou au contraire un géant de six toises distant d'un demi mille. (Tournier 1972 : 221)

Il est à noter que le Robinson de Michel Tournier est précédé d'un Robinson au féminin qu'est l'héroïne du roman de Jean Giraudoux *Suzanne et le Pacifique* (1921), qui se retrouve elle aussi, à la suite d'un naufrage, sur une île au milieu de l'océan et qui y trouve un livre dont le titre la fait rester « une minute immobile au-dessus comme sur un miroir : *Robinson Cruséo...* » (Giraudoux 1939 : 170). Au lieu de se sentir seule et isolée loin de la civilisation, elle s'abandonne aux jeux de sa fantaisie qui lui rendent la nature exotique de l'île de plus en plus familière. L'île se transforme en un miroir de sa propre âme au point de se confondre avec elle :

Ici, devant cette île qui est devenue de mon âme un miroir que je confonds avec elle, devant ces dalaganpalangs qui ressemblent à une volonté que j'ai, cette colline Bahiki à évidés rouge et noir qui contrefait juste une petite peine que je ressens, ces oiseaux gnanlé qui imitent à s'y méprendre la poussière de pensée qui vole autour de mes pensées, moi la reine, ma perfection soudain m'accable, et je souhaite ce corps maladroit comme il l'était à Bellac, quand il cassait le douzième verre de chaque service, je souhaite mon oreille polluée, je voudrais entendre dire : « causer à quelqu'un, se rappeler de quelque chose. » (Giraudoux 1939 : 167)

Cette transformation lui permettra, une fois revenue à la civilisation, de trouver le merveilleux dans les choses les plus ordinaires de la vie quotidienne, transformée par la magie de son imagination.

Le refus du miroir



Henri Matisse, *La glace sans tain* (1913)⁴

⁴ Museum of Modern Art, <<https://www.moma.org/calendar/galleries/5137>>.

L'ouverture au monde et à l'autre est un des traits principaux de la pensée de Le Clézio, qui va jusqu'à rejeter le miroir en le considérant comme un piège narcissique. Dans un entretien, il déclare que longtemps il recouvrait le miroir avant de commencer à écrire ayant peur d'être obligé d'écrire sur lui-même et qu'il est étonné par le fait qu'on appelle « littérature de vérité » celle où nous découvrons nous-mêmes. Lui, il a toujours voulu « s'éloigner de son visage pour rencontrer les autres » (Valčić-Lazović 2011 : 235)⁵, c'est-à-dire échapper à la prison narcissique et au piège de l'enfermement. Car, « si vous vous contentez de votre propre être, vous ne rencontrerez que vous-même. Vous vous y arrêtez, vous ne pourrez pas continuer à vous développer » (Valčić-Lazović 2011 : 235)⁶.

Le refus du miroir a pris dans le surréalisme une autre forme. Il est rejeté en tant qu'instrument mimétique qui ne représente que l'image extérieure et conventionnelle du monde et de l'être humain. Aussi le miroir préféré de Breton est-il « la glace sans tain », comme le montre le titre de la première section des *Champs magnétiques*⁷, œuvre automatique écrite en collaboration avec Philippe Soupault. Ce titre, qui se réfère au tableau éponyme d'Henri Matisse (1913), comme Breton l'indique dans une note de 1930 (Bonnet 1975 : 176), nie la nature même de l'objet qu'il prétend indiquer, comme beaucoup de titres et de syntagmes surréalistes.

La glace sans tain, qui n'est plus un miroir, mais un verre ou une vitre, c'est-à-dire une fenêtre, c'est l'écriture automatique où il ne s'agit plus de se mirer d'une manière narcissique dans la poésie, mais de traverser le miroir, de percer l'obstacle de l'apparence qui sépare le conscient et l'inconscient, le monde banal et le monde poétique et de s'abandonner aux forces de l'inconscient et à la puissance créatrice des mots, pour accéder à une transparence absolue où s'établit un va et vient constant entre les entités antinomiques. Au jeu de reflets fallacieux s'oppose le jeu de la transparence et de l'obstacle que constitue le tain séparateur dont Breton affranchit son miroir en le transformant en vitre ou en miroir aquatique, miroir qui donne à l'œil la possibilité de passer d'un côté à l'autre, de voir à la fois l'en-deçà et l'au-delà.

« La fenêtre creuse dans notre chair s'ouvre sur notre cœur », lisons-nous dans *Les Champs magnétiques* (Breton & Soupault 1968 : 33). À l'émerveillement spéculaire, Breton oppose la « descente vertigineuse » dans les profondeurs de l'être, qui ouvre sur « les paysages dangereux » de l'inconscient où se cachent les désirs refoulés, comme le suggèrent un nombre de tableaux surréalistes que Breton considère comme des fenêtres dont il apprécie surtout « ce qui s'étend devant [lui] à perte de vue. » (Breton 1965 : 22 ; M. Carrouges 1950 : 230). Cette considération trouve sa confirmation dans la toile du peintre surréaliste René

⁵ À la question de savoir s'il aime les miroirs, il répond : « Je les supporte. Je ne les aime pas » (*Ibid.*). La traduction est la nôtre.

⁶ C'est nous qui traduisons.

⁷ Publié d'abord dans *Littérature* n°8, octobre 1919 et ensuite sous forme de livre (1920).



Frederick H. Evans, *Reflets dans l'eau* (1970)⁸

Magritte *La Condition humaine* dont le titre renvoie au roman de Malraux et qui représente un tableau dans le tableau. Le tableau peint par l'artiste s'identifie à la fenêtre qui donne sur un paysage extérieur en effaçant la frontière entre l'intérieur et l'extérieur et en suggérant que la condition de l'homme et surtout de l'artiste est de se représenter l'objet extérieur de telle façon qu'il se confond avec l'image qu'il s'en fait pour devenir un objet intérieur.



René Magritte, *Le Faux miroir* (1928)⁹

La perception de l'objet par l'œil humain est à la fois vraie et fausse, comme le montre un autre tableau de Magritte intitulé *Le Faux miroir* (1928), et qui représente un œil dont l'iris transparent laisse voir un ciel bleu clair avec

⁸ The Royal Photographic Society Collection at the V&A, <<https://collections.vam.ac.uk/item/O1461459/reflets-dans-leau-photograph-evans-frederick-henry/>>.

⁹ In Jacques Dopagne, *Magritte*, Paris : Fernand Hazan, 1977.

des nuages blancs flottants, qui est une des images obsessionnelles des tableaux de Magritte. Le spectacle extérieur, présenté comme une réflexion dans l'œil peint, est le même que celui de *La Condition humaine* où le spectateur a l'impression de regarder par une fenêtre ouverte. Dans cet enchevêtrement de l'intérieur et de l'extérieur, l'œil de l'artiste apparaît comme un « miroir sans tain » qui ne reflète pas l'apparence, mais qui fait voir ce qui se trouve de l'autre côté et qui est la projection de sa pensée inconsciente¹⁰. De ce point de vue, l'œil est aussi le « miroir de l'âme », comme le dit la sentence de Cicéron (« Oculi speculum animae sunt »), ou le miroir de l'esprit dont les profondeurs « recèlent d'étranges forces capables d'augmenter celles de la surface » (Breton 1962 : 23). Le seul miroir qui est acceptable pour Breton est celui dont le tain est « constitué par la rouge coulée du désir » (Breton 1970 : 203) qui transforme la réalité banale en un monde merveilleux, celui de l'amour réciproque, envisagé comme « un dispositif de miroirs » qui lui renvoie « l'image fidèle » de celle qu'il aime (Breton 1937 : 137).

L'image que les surréalistes trouvent dans le miroir n'imité pas l'aspect physique de l'objet, mais elle est marquée par les désirs souvent inavoués du sujet, qui déréalisent l'objet représenté.¹¹

La traversée du miroir

Au miroir de verre qui « emprisonne » en lui « un arrière-monde » séparé du spectateur par une « fausse distance » impossible à franchir, Breton semble préférer le miroir aquatique qui est « l'occasion d'une *imagination ouverte* » (Bachelard 1942 : 32–33) et qui est aussi un miroir sans tain. Sa surface est transparente et en relation étroite avec la profondeur de l'eau, symbole de l'inconscient, où les perspectives normales et les relations entre les objets reflétés s'inversent, comme dans l'univers d'Alice (Carol 1990), où il faut courir très vite pour rester sur place, ou comme dans ce « salon au fond d'un lac », produit des visions hallu-

¹⁰ S. Melchior-Bonnet mentionne un autre tableau de Magritte, *La reproduction interdite* (1937), qui représente un homme de dos regardant un miroir. Mais ce miroir reflète son dos et non son visage, ce qu'elle interprète, dans l'esprit du postmodernisme, comme le refus de considérer la peinture comme la production des « images stockables » dans lesquelles se reflète « une société omnivoyante qui fiche et fige les identités » (Melchior-Bonnet 1994 : 270).

¹¹ À ce sujet, il est intéressant de mentionner l'objet surréaliste intitulé *Le miroir*, projeté en 1930 par les surréalistes de Belgrade, objet imaginaire puisqu'il n'a jamais été produit, et qui est évoqué dans une lettre d'Aleksandar Vučo à Marko Ristić, conservé dans le Legs de Marko Ristić dans les Archives de l'Académie serbe des sciences et des arts. Cet objet surréaliste, que Vučo décrit en détail, rendrait possible de regarder, à travers un verre grossissant, dans les morceaux d'un miroir brisé, collés sur un carton, les reflets de personnages célèbres dont les photos auraient été découpées dans différents journaux et revues, ce qui constituerait « un panorama intéressant, une illusion de réalité inaccessible ». Cet objet fut reconstruit et présenté en 2002 à une exposition dans le Musée des arts décoratifs (pour plus de détails, voir Todić 2002 : 123). On y trouve également la reproduction d'un assemblage de Dušan Matić intitulé « Le miroir », dont le propriétaire était Milosav Mirković Buca (Todić 2002 : 51 et 306).

cinatoires et de « l'alchimie du verbe » de Rimbaud abandonné au « dérèglement de tous les sens », et que Breton évoque dans le texte automatique « Poisson soluble » :

Alors les planches qui flottaient sur la rivière basculent et avec elles les lumières du salon (car le salon central repose tout entier sur une rivière) ; les meubles sont suspendus au plafond : quand on lève la tête on découvre les grands parterres qui n'en sont plus et les oiseaux tenant comme d'ordinaire leur rôle entre sol et ciel. Les *parciels* se reflètent légèrement dans la rivière où se désaltèrent les oiseaux. (Breton 1962 : 80–81)

Dans l'écriture automatique s'accomplit en quelque sorte le rêve de la traversée du miroir qui « répond à ce besoin de renaître de l'autre côté » en faisant « miroiter le fascinant espoir de réconcilier dedans et dehors et de vivre définitivement du côté du fantasme, de l'imagination, dans un univers débarrassé des pesanteurs du réel et des pressions de la culpabilité. » (Melchior-Bonnet 1994 : 257) L'abandon à la puissance créatrice des mots, manifestations des forces de l'inconscient, aboutit à la création d'un univers au-delà des apparences où s'abolissent toutes les antinomies et où s'unissent l'ici et l'ailleurs, la réalité et le rêve, le monde banal et le monde poétique, le visible et l'invisible, l'intérieur et l'extérieur et que les surréalistes appellent « surréalité ».

Mais, « on ne traverse pas impunément un miroir », se dit lord Patchogue de Jacques Rigaut après avoir traversé le miroir avec grand fracas (Rigaut 1930). La traversée du miroir est une transgression qui entraîne des répercussions. C'est la transgression des lois de la raison, où le sujet court le risque de perdre toute relation avec le monde réel et de sombrer dans la folie et de mourir, ce qui est suggéré par le titre de la dernière partie des *Champs magnétiques*, « La fin de tout » dont tout le contenu est réduit aux mots BOIS-CHARBONS et par le destin de Nadja qui meurt dans un asile d'aliénés, mais aussi par le sort de plusieurs surréalistes qui se sont suicidés. Mais, si leur mort est une mort réelle, pour la plupart des artistes et des poètes il s'agit plutôt d'une mort symbolique, donc relative, de la mort pour la vie réelle par l'abandon à l'automatisme psychique et par la création artistique, pour accéder à une vie dans la poésie, prise dans son sens le plus général. Un des thèmes principaux de Jean Cocteau, profondément pénétré de l'esprit surréaliste, mais resté en marge du mouvement, est le miroir qu'il est possible de traverser « comme de l'eau », grâce aux gants qu'il a inventés, c'est-à-dire à la puissance de la création artistique. Cette puissance est exprimée dans ses transpositions du mythe d'Orphée dans la pièce de théâtre *Orphée* (1926) et sa réécriture cinématographique éponyme (1950)¹², et où l'ange Heurtebise, le « vitrier », créateur de la transparence et intermédiaire entre le monde des vivants et le monde des morts, dit que « les miroirs sont les portes par lesquelles

¹² Voir à ce sujet Lachapelle 2022.

la Mort va et vient » et que « si on regarde sa vie dans un miroir », on voit « la mort travailler, comme des abeilles dans une ruche de verre ». Mais cette mort a une fonction plutôt symbolique¹³ suggérée par la modification que Cocteau a introduite dans son interprétation du mythe antique : si la traversée du miroir qui sépare le monde des vivants et le monde des morts aboutit à la mort d'Euridice et d'Orphée lui-même, ils finissent par ressusciter et par se retrouver pour l'éternité par la magie du « vitrier » qui a le pouvoir de changer le cours des événements et dont le métier n'est pas sans rappeler la vitre à laquelle s'identifie le « miroir sans tain » des surréalistes. Ils ont dû mourir pour le monde réel pour pouvoir renaître dans la poésie.

Le vrai et le faux, l'original et la copie : Un cabinet d'amateur de Georges Perec

Si au XX^e siècle le miroir est devenu un objet de consommation, il n'en a pas moins gardé son aspect énigmatique et son pouvoir magique. « Quel secret cherches-tu dans ton miroir fêlé ? », se demande le héros d'*Un homme qui dort* (1967) de Georges Perec, après avoir observé son reflet dans la glace, où il s'est trouvé « mieux de visage » qu'il ne l'est à sa propre connaissance (Perec 1967 : 149). Sur le point de sombrer dans l'indifférence ou de s'abandonner aux fantasmes qui défigurent la réalité, il reprend le goût de la vie grâce à son expérience spéculaire.

Les jeux spéculaires font l'objet principal du roman péréquien *Un cabinet d'amateur* (1979) dont l'histoire s'articule autour du tableau éponyme du peintre fictif Heinrich Kürz, qui représente une collection de tableaux et le collectionneur plongé dans une profonde admiration. On y distingue « très précisément l'homme assis, le chevalet avec le portrait de l'homme tatoué, et encore une fois le tableau avec encore une fois l'homme assis et encore une dernière fois le tableau devenu un mince trait d'un demi-millimètre de long » (Perec 1994 : 21). Tous les tableaux de la collection sont reproduits à l'infini, les uns dans les autres, en diminuant, jusqu'à ce que ne restent que les traces minuscules du pinceau. Le jeu de ces reflets successifs plonge le tableau dans un univers onirique en posant la question du rapport entre la réalité et l'illusion, l'objet et son reflet, le vrai et le faux, l'original et la copie et en mettant en doute la perception de la réalité non seulement dans la vie, mais aussi dans l'art et la littérature, ce qui n'est pas sans rappeler l'expérience du narrateur proustien pour lequel une œuvre littéraire se présente comme un miroir dans lequel se reflète le « moi profond » de l'auteur,

¹³ Comme le remarque S. Melchior-Bonnet à ce sujet, la mort qu'entraîne la traversée du miroir « ressemble à un suicide en douceur, dépourvu de tragique », ce n'est pas « la mort de néantisation, mais la promesse de l'ailleurs, d'une nuit lumineuse par-delà le réel, qui fait accéder à l'univers poétique » (1994 : 258–259).

mais aussi les œuvres d'autres auteurs. « Toute œuvre est le miroir d'une autre » (Perec 1994 : 24), écrit Lester K. Nowak, un autre personnage imaginaire de ce roman. Le sens de la plupart des tableaux de la collection est suggéré par des références explicites ou implicites aux œuvres antérieures, par une « mise en abyme » infinie, le procédé que Lucien Dällenbach appelle « le récit spéculaire » (1977), et qui est une des caractéristiques principales de l'écriture de Perec et de toute la création littéraire et artistique de l'époque postmoderne.

Aussi pourrait-on considérer *Un cabinet d'amateur* comme « un miroir de la création littéraire », comme « un reflet de la fiction » dont il révèle l'envers « tout comme la toile qui présente un personnage vu simultanément de face et de dos » (Bertharion 1998 : 132).

Conclusion

Puisant son attrait dans un ailleurs à la fois séduisant et périlleux, le miroir suscite les sentiments contradictoires d'émerveillement et d'inquiétude et confronte le sujet à la question de son identité. Devant son image dans la glace, il prend conscience de la dualité, voire de la multiplicité de son moi, problème qu'il doit résoudre pour retrouver son unité intérieure, comme c'est bien le cas du narrateur proustien, auquel se joignent, à leur propre façon, les surréalistes qui se proposent de « ressusciter l'homme total », l'homme en tant qu'être à la fois rationnel et irrationnel.

Face au miroir, le sujet prend conscience aussi de la distance qui le sépare de l'autre dont il a besoin pour se confirmer dans son existence passagère, comme le montrent les expériences spéculaires des héros de Malraux, de Sartre ou de Camus, et surtout celles du Robinson de Michel Tournier, qui s'ouvre à l'autre jusqu'à devenir son semblable, et de Le Clézio qui va jusqu'à rejeter le miroir qui ne lui renvoie que sa propre image, perçue de son point de vue individuel, pour pouvoir s'approprier le point de vue de l'autre.

C'est ainsi que le rapport au miroir exprime le rapport au monde, mais aussi à la littérature et à l'art. À travers les expériences du miroir présentées dans les œuvres de quelques auteurs du XX^e siècle se dessine l'évolution de la littérature française, du relativisme individualiste de Proust, qui porte les traces du symbolisme, en passant par un rapport activiste à la specularité dans le surréalisme et, exprimé d'une perspective tout à fait différente, voire contradictoire, dans les romans qui traitent de la condition humaine, jusqu'aux « récits spéculaires » dans le nouveau roman des années 1950 et « le miroir qui revient » du discours autobiographique de son représentant Robbe-Grillet, la specularité de l'écriture retrouvant sa confirmation complète à l'époque postmoderne dans les œuvres de Michel Tournier et Georges Perec.

Sources

- Breton, Soupault 1968 : A. Breton, Ph. Soupault, *Les Champs magnétiques* suivis de *Vous m'oublierez* et de *S'il vous plaît*, Paris : Gallimard.
- Camus 1957 : A. Camus, *L'Étranger*, Paris : Gallimard.
- Camus 1956 : A. Camus, *La Chute*, Paris : Gallimard.
- Malraux 1946 : A. Malraux, *La Condition humaine*, Paris : Gallimard.
- Perec 1967 : G. Perec, *Un homme qui dort*, Paris : Denoël.
- Perec 1994 : G. Perec, *Un cabinet d'amateur*, Paris : Seuil.
- Proust 1954 : M. Proust, *À la recherche du temps perdu*, I–III, Paris : Gallimard, Éditions de la Pléiade.
- Rigaut 1930 : J. Rigaut, « Lord Patchogue », *La Nouvelle Revue Française*, n° 203, 1^{er} août 1930. <https://fr.wikisource.org/wiki/Lord_Patchogue>. 18/8/2020.
- Sartre 1938 : J.-P. Sartre, *La Nausée*, Paris : Gallimard.
- Sartre 1939 : J.-P. Sartre, *Le Mur*, Paris : Gallimard.
- Sartre 1943 : J.-P. Sartre, *L'Être et le Néant. Essai d'ontologie phénoménologique*, Paris : Gallimard.
- Sartre 1964 : J.-P. Sartre, *Les mots*, Paris : Gallimard.
- Tournier 1972 : M. Tournier, *Vendredi ou les limbes du Pacifique*, Paris : Gallimard.

Références bibliographiques

- Bachelard 1942 : G. Bachelard, *L'Eau et les rêves*, Paris : José Corti.
- Bertharion 1998 : J.-D. Bertharion, *Poétique de Georges Perec*. « ...une trace, une marque ou quelques signes », Saint Genouph : Nizet.
- Bonnet 1975 : M. Bonnet, *André Breton. Naissance de l'aventure surréaliste*, Paris : José Corti.
- Breton 1937 : A. Breton, *L'Amour fou*, Paris : Gallimard.
- Breton 1962 : A. Breton, *Manifestes du surréalisme*, Paris, Pauvert.
- Breton 1965 : A. Breton, *Le Surréalisme et la peinture*, Paris : Gallimard.
- Breton 1970 : A. Breton, *Perspective cavalière*, Paris : Gallimard.
- Carroll 1990 : L. Carroll, *De l'autre côté du miroir, Œuvres*, éd. publiée sous la direction de Jean Gattégno, avec la collaboration de Véronique Béghain, Alexandre Révérend et Jean-Pierre Richard ; trad. de Philippe Blanchard, Fanny Deleuze, Jean Gattégno, Henri Parisot [et al.], Paris : Gallimard, Éditions de la Pléiade.
- Carrouges 1950 : M. Carrouges, *André Breton et les données fondamentales du surréalisme*, Paris : Gallimard.
- Dällenbach 1977 : L. Dällenbach, *Le Récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Paris : Seuil.
- Fitch 1964 : B. Fitch, *Le Sentiment d'étrangeté chez Malraux, Sartre, Camus et Simone de Beauvoir*, Paris : Minard.
- Giraudoux 1939 : J. Giraudoux, *Suzanne et le Pacifique*, Paris : Grasset.
- Lachapelle 2022 : P. Lachapelle, *Orphée de Jean Cocteau : une réécriture cinématographique du mythe antique*, Louvain-la-Neuve, le 19 février 2022. <http://bcs.fltr.ucl.ac.be/FE/43/Orphee_Cocteau.pdf>. 15/9/2022.

- Mabille 1938 : P. Mabille, Pierre, « Miroirs », *Minotaure*, n° 203, 1^{er} janvier 1938, 14–18, 66.
- Melchior Bonnet 1994 : S. Melchior Bonnet, *Histoire du miroir*, préface de Jean Delumeau, Paris : Imago.
- Ricardou 1971 : J. Ricardou, *Pour une théorie du Nouveau Roman*, Paris : Seuil.
- Todić 2002 : M. Todić, *Nemoguće. Umetnost nadrealizma / L'impossible. L'art du surréalisme / The Impossible. Surrealist Art*, Beograd: Muzej primenjene umetnosti.
- Valčić-Lazović 2011 : N. Valčić-Lazović, *Sve što (ne)kažem pogrešno je: savremeni svetski pisci*, Beograd: Službeni glasnik/Radio-televizija Srbije.

Јелена Новаковић

Тема огледала у француској књижевности XX века

У раду се испитује тема огледала у делима неколиких француских писаца XX века (Пруст, Малро, Бретон, Сартр, Ками, Турније, Перек, Ле Клезио). Суочени са својим ликом у огледалу, јунаци ових писаца постају свесни многострукости свога ја, коју треба да превазиђу да би остварили своје унутрашње јединство, као што је случај са приповедачем у Прустовом *Трајању за изубљеним временом*, чији се лик у огледалу појављује као одраз безброј других „у једној бесконачној перспективи”.

У том трагању за јединством, Прусту се на свој начин придружују надреалисти који себи постављају за циљ да „васкрсну тоталног човека”, човека у свеукупности рационалног и ирационалног, што је изражено претварањем огледала у прозирно прозорско окно, и, из другачије перспективе, аутори романа о људској судбини, чијим јунацима њихов одраз у огледалу указује на јаз који постоји између „бића за себе” и „бића за другог”, а о коме говори Сартр у *Бићу и Нишавилу* (Жизор, Клапик и Кио у Малроовој *Људској судбини*, Рокантен у Сартровој *Мучнини*, Мерсо у Камијевом *Странцу*, Кламанс у Камијевом *Пагу*). Тај јаз је извор егзистенцијалне самоће против које се свако бори на свој начин, потискујући је (Жизор који бежи у свет опијума, Чен кроз усамљеничке терористичке чинове) или настојећи да се потврди у очима другог (Клапик кроз митоманију, Кио кроз револуционарну акцију). У том уважавању другог најдаље иде Турнијеов Робинсон у роману *Пејко или лимбови Пацифика*, коме огледало открива његову унутрашњу еволуцију током које он превазилази нарцисизам „цивилизованог” човека да би се отворио према другом и другачијем отелотвореном у „дивљем” Петку и чак постао њему сличан. Турнијеу се придружује Ле Клезио који, у тежњи да се повеже са другим, чак одбацује огледало јер му оно само враћа сопствену визију свога лика.

Тако однос према огледалу изражава однос према себи и према другоме, као и однос према књижевном и уметничком стварању. Кроз искуство са огледалом оцртава се еволуција француске књижевности XX века од Прустовог индивидуалистичког релативизма који доводи у питање човекову могућност спознаје стварности и сопственог бића и у себи носи симболистичке трагове, преко активистичког односа према одразима у огледалу израженог у делима надреалиста и, на сасвим другачији начин, у романима писаца који се баве егзистенцијалним

проблемима, до „приповедања у огледалу” (Деленбах) у француском новом роману из 50. и 60. година, који се претвара у „ефекат огледала” и „самопредстављање”, одбацујући свако позивање на искуствену стварност, да би у постмодерном добу схватање писања као игре огледала нашло своју праву потврду у делу Мишела Турнијеа, а сумња у човекове когнитивне способности довела до замењивања реалности њеним симулакрумима израженог у *Умјетничкој збирци* Жоржа Перека.

Кључне речи: огледало, чудесно, имагинарно, стварно, ја, други.