

AVANT-PROPOS

«Nourrice, suis-je belle?» Mallarmé, dans *Hérodiade*, reformule la hantise archétypale du miroir, surface magique et profondeur spéculaire, où le corps se reflète, se retrouve ou se perd:

O miroir!
Eau froide par l'ennui dans ton cadre gelée
Que de fois et pendant les heures, désolée
Des songes et cherchant mes souvenirs qui sont
Comme des feuilles sous ta glace au trou profond,
Je m'apparus en toi comme une ombre lointaine,
Mais, horreur! des soirs, dans ta sévère fontaine,
J'ai de mon rêve épars connu la nudité!

Dans l'eau du miroir, qui semble figée dans son cadre mais qu'agitent des ondes invisibles, l'image d'Hérodiade surgit pour s'évanouir, ombre fuyante, inaccessible¹. A «l'assomption jubilatoire» qui marque le stade du miroir², où le *je* s'identifie à son image spéculaire, fait place la «discordance» du *je* «d'avec sa propre réalité», dans la «turbulence» dont s'anime la forme inversée de son corps. Si «l'image spéculaire semble être le seuil du monde visible»³, elle

¹ S. Mallarmé, *Œuvres complètes*, Paris: Gallimard, coll. «La Pléiade», 1945.

² J. Lacan, «Le stade du miroir», *Écrits 1*, Paris: Éd. du Seuil, pp. 90-91.

³ *Ibid.* p. 92.

ouvre en fait sur le «trou profond» de l'inaccessible, de l'invisible, de l'indicible. «Nourrice, suis-je belle?» Face au silence du reflet (le même apparent) Hérodiade sollicite le regard et la parole de la nourrice (l'autre véritable), exigeant de l'autre la réponse que le miroir ne peut donner, mais cette réponse substituée à l'opacité de l'eau insondable la vacuité d'un cliché: «Un astre, en vérité».

Les études qui suivent interrogent des relations spéculaires - la langue et son double, le personnage et son double, l'œuvre et son double - en essayant de cerner cette altérité qui, comme l'image dans le miroir, participe d'une identité dont il faut observer les limites. Dans l'eau du miroir viennent s'inscrire le même et l'autre, et dans son reflet, le sujet est inversé, déformé ou brisé.

★

Dans «La langue au miroir», Jean-Jacques Lecercle construit une problématique qui renvoie d'abord au stade du miroir, mais face à son reflet de guingois, l'ours en peluche manque le stade de l'assomption jubilatoire, et ce double déformé fait soupçonner d'inquiétantes profondeurs. Ainsi apparaît-il que, «contrairement au sens commun, la fonction du miroir n'est pas de représenter qui s'y mire, mais d'en déformer l'image». Sans doute, remarque ensuite Jean-Jacques Lecercle, toutes les expériences de miroir ne participent-elles pas de l'*Unheimlich*, et les reflets d'objets ou de constructions symétriques, comme le baptistère de Florence, sont des reproductions exactes du modèle et confortent l'ordre de la représentation. Entre ces deux

types de miroir, celui qui inquiète et celui qui conforte, le *Jabberwocky* de Lewis Carroll, texte doublement mis en miroir (par inversion optique, et par retournement de l'ordre du langage), est pris dans l'oscillation d'une double lecture qui glisse du pastiche rassurant au non-sens déroutant qui s'inscrit dans les marges. Autre exemple de texte en miroir, la lettre de Lear à Evelyn Baring paraît d'abord informe au point d'être ininterprétable, mais de l'abîme de son opacité surgissent des effets de sens qui révèlent l'excès du désir. La dualité, l'ambiguïté du miroir qui tour à tour «construit et déconstruit» sont aussi celles du langage, à la fois «ordre et système» et «amas de structures proliférantes et hasardeuses».

«L'un [des] effets du miroir est bien sûr qu'il offre l'envers de la chose présentée», remarque Christine Berthin, «comme si tout envers cachait une profondeur». C'est donc l'envers mystérieux, souterrain, et non le reflet, phénomène de surface, qui se trouve exploré dans cet article, par la mise en regard de deux mythes, celui de Narcisse (le regard qui se contemple), et celui de Méduse, (le regard qui néantise), auquel s'ajoute un troisième mythe, celui de Persée qui se sert d'un miroir pour renvoyer à Méduse sa propre image et la «narcississiser». Se fondant au départ sur l'interconnection de ces mythes, Christine Berthin met en regard deux œuvres-miroirs qui, obliquement, fonctionnent en miroir l'une par rapport à l'autre: le poème de Shelley sur la Méduse, construction spéculaire qui enferme l'image d'un tableau qu'il attribue à Léonard de Vinci, et la *Tête de Méduse* du Caravage peinte sur la représentation d'un bouclier dont

la surface concave déforme et donne une intensité hallucinée au visage bombé qui, au premier degré, s'y reflète. Dans les profondeurs de ces deux surfaces, le texte spéculaire et le bouclier-miroir, le spectateur et le lecteur contemplant la scission du sujet, le poète et le peintre, qui se mutilent en même temps qu'il se représentent, se divisent entre un *je* qui contrôle le regard et un *tu* projeté sur la surface de la page ou du tableau, sous la forme d'une tête coupée ou d'un corps sans tête. Dans les profondeurs du texte comme du tableau «tout n'est que tortures intérieures, involutions et intériorisation de la torture», et l'œuvre qui les contient ne peut approcher la totalité de Méduse.

La formule du miroir qui, comme l'indique Suzanne Fraysse est la clé du roman de Nabokov, *The Eye*, produit dans cette œuvre des effets aussi déroutants que certaines inversions opérées par Lewis Carroll. Non seulement «*je est Smourov*», et «celui qui regarde est le même que celui qui est regardé», mais on aboutit à l'impensable, au «scandale narratif», au «délire» d'un narrateur qui se croit mort et prend son existence pour une illusion. Structuré autour de cette relation de miroir entre *je* et Smourov, le roman fait proliférer les doubles, multiplie les reflets et les effets de miroirs, au point que, interroge Suzanne Fraysse, «au milieu de toutes ces images, comment déterminer l'original?» Pris dans cet «enfer de miroirs», dans ces «reflets de reflets», le narrateur se persuade qu'il faut percer le mystère de la surface réfléchissante, «entrer dans le miroir», pour atteindre «le secret derrière le miroir». Mais rien n'arrête le jeu des

reflets, et la vérité textuelle incontournable «*je est Smourov*» se ramène à «une vérité tautologique qui ne nous apprend rien sur l'identité de *je* ou de Smourov.» Ainsi l'analyse de Suzanne Fraysse aboutit-elle à la définition du texte comme jeu de miroirs, comme surface sans profondeur. S'il n'existe pas de secret derrière le miroir, sous la forme de profondeurs freudiennes que Nabokov a priori récuse, ou de transcendance que l'infinitude des jeux de miroirs tient à l'écart du texte, du moins existe-t-il «une organisation secrète du texte» dont le réseau *Red spider* serait l'une des expressions métaphoriques. L'écriture nabokovienne ferme l'accès à un au delà du texte, à un monde référentiel qu'elle ne reconnaît pas, et renvoie aux signes qui la composent, aux codes sémiotiques qu'elle bouscule, et contraint le lecteur à construire les systèmes interprétatifs à la lumière desquels «tous les signes du texte feront sens.»

Dans le roman de Patrick White, *The Eye of the Storm*, qu'étudie Léone Teyssandier, *Hamlet* est obliquement présent comme le texte exemplaire où s'imbriquent des mises en miroir multiples, et le roi (*basileus*) n'y est représenté que par une pluralité de reflets auxquels dans tous les cas fait défaut la substance de l'original qu'ils déforment ou dégradent: ombre de roi, roi sans couronne, roi sans foi, roi de théâtre. Mais c'est *King Lear* dont la mise en miroir structure *The Eye of the Storm*, où le roi shakespearien, dépossédé au point de n'être plus qu'une ombre, est doublement reflété par Basil/*basileus* Hunter, l'acteur qui ne peut assumer le rôle du roi Lear, et par sa mère

Elizabeth, souveraine décrépète et maquillée qui exerce sa royauté sur l'univers domestique d'une villa d'Australiens parvenus. C'est aussi l'Angleterre mythique qui vient se refléter dans le miroir de Sydney, tandis que, allusivement, en intertexte, *Year by Year with Lear*, pièce inachevée d'un auteur obscur, renvoie l'image tordue et mutilée du texte shakespearien. Non seulement le miroir déforme, rend difforme ce qui s'y reflète, et transmue le roi Lear en une vieille femme possédée par le désir, mais il est, dans son fonctionnement, «lacunaire», et Gloucester, figure mythique de la tragédie avec son masque aux yeux crevés, n'a pas d'équivalent dans *The Eye of the Storm*. Mais l'œil du cyclone, ce lieu tranquille au centre du tourbillon, reformule la vision épiphanique de Lear au cœur de la folie, lorsqu'il voit ou croit voir, comme Elizabeth Hunter, l'infinitude de l'Un ou le vide absolu.

Composé d'après un tableau de Paolo Uccello, dont il porte le titre traditionnel, *The Hunt by Night*, le poème de Derek Mahon qu'étudie Adolphe Haberer, est un iconographe complexe qui multiplie les structures chiasmiques, les effets de symétrie, les échos et les rappels, dans lesquels on peut voir, au delà de l'hétérogénéité des codes linguistique et iconique, des structures en miroir. Par ailleurs, remarque Adolphe Haberer, le blanc central du poème, entre les strophes 3 et 4, est «l'interligne autour duquel se déploient symétriquement les six strophes», ce qui, dans une structure en miroir, serait la surface réfléchissante qui sépare l'objet ou le sujet de son reflet. Le poème de Derek Mahon reflète en un sens (mais

comment le définir?) le tableau d'Uccello, qui à son tour reflète le poème de Mahon, en ce sens que le poème modifie la vision que nous avons désormais du tableau. Mais, comme le souligne Adolphe Haberer, la mise en relation du tableau et du poème vient buter sur l'hétérogénéité des codes utilisés, de sorte qu'il lui «semble possible d'affirmer qu'il n'y a pas *transcription* du tableau par le poème». Au bout du compte, l'analyse conduit à la constatation d'une rupture dans le passage d'un code à l'autre: le miroir est brisé. Cet écart irréductible est le lieu où se situe la différence que la démarche critique peut circonscrire mais non réduire.

*

Le miroir placé par Vélasquez au centre de ses *Ménines*⁴ paraît à l'opposé du miroir magique d'Hérodiade, tel que le représente Mallarmé, et semble susciter moins d'interrogations que les mises en miroir dont on vient de parler. Le miroir au fond des *Ménines*, sur le trajet des diagonales qui conduisent au point de fuite, restitue sans déformation l'image des corps royaux qui s'y reflètent, et, comme le fait observer Lucien Dällenbach, il s'agit d'un miroir plan, à la différence des miroirs convexes ou déformants enchâssés dans d'autres tableaux, - un miroir neutre en quelque sorte, qui remplirait sans distorsion sa fonction réfléchissante⁵. En fait, le miroir de Vélasquez,

⁴ *Las Meninas*, 1656, Museo del Prado, Madrid

⁵ L. Dällenbach, *Le récit spéculaire: essai sur la mise en abyme*, Paris: Éd. du Seuil, 1977, p. 21.

au delà du phénomène d'inversion optique, fait advenir un bouleversement aussi inquiétant que l'eau turbulente du miroir d'Hérodiade. Par un retournement radical, la splendeur du portrait officiel est reléguée à l'arrière-plan du tableau pour faire place à la difformité qui, sous les traits de la naine, vient occuper le premier plan. Le reflet du couple royal, dont les regards sont orientés vers les dos des personnages peints, voit l'envers d'une scène dont le spectateur voit l'endroit, qui est aussi l'envers de la scène officielle. En outre le cadre qui circonscrit les images du roi et de la reine d'Espagne paraît s'ouvrir sur un ailleurs de nature autre que celui que l'on découvre, à la droite des souverains, par la porte ouverte sur un escalier. Enfin, face au spectateur, à gauche, au premier plan, s'offre le dos indécryptable de la toile que peint Vélasquez. Dans l'une de ses réécritures des *Ménines*⁶, Picasso substitue au reflet du portrait officiel un emboîtement de cadres entourant une béance. Des jeux de miroirs résultent des effets de sens qui dépassent le dicible et le représentable, et derrière la spécularité, l'énigme de l'autre et du sujet persiste à travers le reflet et l'illusion du même.

Hubert Teyssandier

⁶ *Las Meninas*, 1957, Museu Picasso, Barcelone. V. *Le siècle de Picasso*, Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, 10 octobre-3 janvier 1988 (Catalogue de l'exposition), p. 266.