

Miroir – reflet de l'évolution du conte fantastique au XIX^e siècle

Rappeler que le XIX^e siècle est à la fois l'âge d'or de la nouvelle et l'époque de l'apogée de cette forme spécifique qu'est le conte fantastique relève d'un truisme. Dire qu'en littérature il n'y a ni commencements ni fins absolues est une vérité évidente.

Cependant ce fait littéraire nouveau en France, auquel l'article de Ch. Nodier « Du fantastique en littérature »¹ publié en décembre 1830, dans la *Revue de Paris*, confère le statut de catégorie littéraire, doit son apparition ainsi que sa définition à la traduction, à partir de 1828, de l'œuvre d'E. T. A. Hoffmann. Comme l'écrit Denis Mellier, « plus qu'un imaginaire et une thématique, Hoffmann offre au romantisme français une forme narrative renouvelée, le conte dont la fortune se retrouve tout le siècle durant, de Gautier à Mérimée, des *Diaboliques* (1874) de Barbey d'Aurevilly aux *Contes cruels* (1883) de Villiers de l'Isle-Adam »².

Et bien que dans la deuxième moitié du siècle la gloire d'Hoffmann décroisse, remplacée par celle d'E. A. Poe, les écrivains fantastiqueurs subissent toujours son ascendant³. Parmi ses nombreux contes, nous avons choisi *Le*

¹ Cf. Ch. Nodier, « Du fantastique en littérature », [dans :] *La France fantastique de Balzac à Louÿs*, J.-B. Baronian (éd. critique), Verviers (Belgique), André Gérard Marabout, 1973.

² D. Mellier, *La littérature fantastique*, Paris, Seuil, 2000, p. 25.

³ Il suffit de consulter l'ouvrage en deux volumes intitulé *Fantaisies hoffmaniennes*, publié en 2016 par La Librairie d'Otrante ([s.n.], *Fantaisies hoffmaniennes*, Le Coudray-La Fresnaie-Fayel, Librairie d'Otrante, 2016),

reflet perdu (1815) auquel se réfèrent explicitement ou implicitement plusieurs écrivains durant tout le XIX^e siècle et qui, à notre avis, constitue une preuve indéniable de la persistance de l'influence de l'auteur allemand.

Si les voies d'approche du fantastique sont distinctes chez les conteurs qui pratiquent cette forme littéraire, elles convergent vers le même but qui est la lecture de délectation des histoires où l'élément surnaturel et inexplicable joue un rôle prépondérant. Les auteurs sont donc unanimes à choisir des faits surnaturels pour la matière de leurs récits et les situer dans la réalité familière. Pour renforcer cette illusion référentielle, les fantastiqueurs mettent en scène des personnages moyens, parfois même des êtres engoncés dans la médiocrité, aux prises avec l'incompréhensible et avec l'extraordinaire. De tels personnages vivent dans leur milieu habituel, entourés d'objets familiers qui, tout d'un coup, acquièrent des propriétés inattendues et deviennent des éléments perturbateurs. Ils perdent alors leur statut de produits inanimés et commencent à exercer leur emprise malsaine sur les êtres humains.

Quand on analyse le fonctionnement des objets les plus anodins dans le genre fantastique, on constate que plusieurs d'entre eux ont un caractère anxiogène. Toutefois ils ne provoquent pas un sentiment d'« inquiétante étrangeté »⁴ comme l'a précisé Freud dans une formule célèbre, mais plutôt celui d'« inquiétante familiarité » tant ils sont banals et empruntés à la vie de tous les jours. Parmi ces choses usuelles et apparemment insignifiantes il faut évoquer le miroir, particulièrement affectionné par le genre en question.

pour y rencontrer une quinzaine de noms d'auteurs qui ont subi l'influence d'Hoffmann.

⁴ Cf. S. Freud, « L'inquiétante étrangeté », [dans :] *Essais de psychanalyse appliquée*, Paris, Gallimard, 1976.

Miroir – détenteur du savoir

Le motif du miroir n'est point nouveau, il suffit d'évoquer l'histoire de Narcisse, personnage de la mythologie grecque, qui fut séduit par sa propre image reflétée par l'eau d'une fontaine. « La profondeur du motif – ou plutôt son effet de profondeur – est donc lié à l'illusion d'une perspective historique »⁵. On note la présence du motif en question dans le conte merveilleux où il est un objet magique. Certains auteurs, surtout des romantiques, renouent avec l'imaginaire traditionnel où le miroir est symbole de connaissance et possède des qualités extraordinaires, à l'instar du célèbre miroir, instrument de révélation de la vérité, du conte des frères Grimm *Blanche-neige*, doté d'un savoir prodigieux et supérieur même à celui de la Reine maléfique, sorcière de son état. C'est ainsi que dans le récit d'Alexandre Dumas, *L'Histoire d'un chien* (1857), le miroir est détenteur d'une science que les humains ne possèdent pas car il avertit les vivants de la mort de leurs proches. Une femme, dont le nom reste inconnu, raconte au narrateur ce qui lui est arrivé le jour du décès tragique de son fils : « ...tout à coup j'entendis quelque chose éclater derrière moi ; c'était cette petite glace que vous nous aviez donnée le jour de notre mariage, et qui se brisait toute seule comme vous le voyez encore aujourd'hui »⁶. Dans ce conte, le miroir, symbole de connaissance transcendante, est encore inoffensif, tout au plus est-il de mauvais augure.

La situation n'est plus la même dans la deuxième moitié du XIX^e siècle. Le miroir, instrument de révélation, devient néfaste dans les récits fantastiques « fin de siècle ». Dans le conte de Marcel Schwob *Les Milésiennes* (1893), cet objet apparemment neutre est mortifère car les jeunes filles se suicident, l'une après l'autre, après avoir vu dans

⁵ L. Vax, *La séduction de l'étrange*, Paris, PUF, 1965, p.77.

⁶ A. Dumas, *Histoire d'un chien*, [dans :] *Idem, Contes pour les grands et les petits enfants et autres histoires*, Paris, Omnibus, 2005, p. 807.

le « miroir de vérité future »⁷, « le spectacle de ce que [leur] réservait la vie »⁸. La déchéance physique due à l'âge avancé leur paraît tellement odieuse qu'elles préfèrent la mort au vieillissement.

C'est ainsi que la glace, objet d'utilité indifférente, dans les contes fantastiques, génère le plus souvent l'angoisse due à la répugnance éveillée tantôt par l'observation de soi-même de l'extérieur, tantôt par l'image de l'Autre qui s'y reflète.

L'autoscopie dissemblable

Il arrive aussi que le personnage se mirant dans une glace se voie sous un autre aspect. Le miroir témoigne alors d'un événement inexplicable selon les lois naturelles. On trouve un tel exemple d'autoscopie dissemblable⁹ dans le récit de Théophile Gautier intitulé *Avatar*¹⁰ (1856). Le protagoniste, le comte Labinski, se regarde dans la glace et, à sa grande frayeur, voit une figure inconnue. Son propre visage est remplacé par l'image d'un étranger. Le comte n'est pourtant pas victime d'une illusion perceptive mais la proie d'un thaumaturge qui a le don de la métempsychose consistant en la séparation de l'âme du corps par des moyens surnaturels, et en l'intégration, par les mêmes moyens, de cette âme dans un nouveau corps. Cependant le comte Labinski, au lieu de subir le choc angoissant de l'événement, comme il se doit dans le fantastique canonique, survit à cette métamorphose et revient à son image et à sa personnalité, ce qui gâche le plaisir de la lecture angoissante.

C'est aussi Alexandre Dumas qui détruit l'illusion de la réalité et du vraisemblable nécessaire dans le genre en

⁷ M. Schwob, *Les Milésiennes*, [dans :] *Idem, Le Roi au masque d'or*, Paris, Paul Ollendorf Éditeur, 1893, p. 134.

⁸ *Ibidem*, p. 133.

⁹ Cf. P. Jourde, P. Tortonese, *Visages du double*, Paris, Nathan, 1996, p. 57.

¹⁰ Cf. Th. Gautier, *Avatar*, [dans :] *Idem, Récits fantastiques*, Paris, Bookking International, 1993.

question tout en préservant dans ses contes une tonalité rassurante même lorsque la situation au début semble épouvantable. Dans *L'Histoire d'un mort racontée par lui-même* (1852), le défunt, ressuscité par Satan, se regarde dans le miroir qui lui renvoie une image répulsive et horrificante à souhait :

ce qu'il avait d'horrible encore, c'est que je ne pouvais pas détacher mon regard de cette glace qui me renvoyait mon image sombre, glacée, morte. Chaque mouvement de mes lèvres se reflétait comme le hideux sourire d'un cadavre. Je ne pouvais pas quitter ma place : je ne pouvais pas crier.¹¹

Cependant, dans la dernière phrase du récit, qui a toutes les caractéristiques d'un conte fantastique, le lecteur apprend que cette histoire n'était qu'un songe. Ce changement inattendu de coloration enlève le sel de la nouvelle.

Le miroir, objet d'usage courant, est impitoyable et il peut parfois révéler une vérité atroce pour le personnage qui ne s'y attendait pas. Ainsi Paul d'Aspremont, protagoniste du conte *Jettatura* (1856) de Théophile Gautier, qui se mire dans une glace, se fait peur à lui-même tant sa physionomie fait penser à la tête de Méduse :

Il se mit devant une glace et se regarda avec une intensité effrayante [...] les fibrilles de ses prunelles se tordaient comme des vipères convulsives ; ses sourcils vibraient pareils à l'arc d'où vient de s'échapper la flèche mortelle ; la ride blanche de son front faisait penser à la cicatrice d'un coup de foudre, et dans ses cheveux rutilants paraissaient flamber des flammes infernales.¹²

C'est après avoir contemplé son image suscitant la frayeur qu'il décide tout d'abord de se crever les yeux et ensuite d'attenter à ses jours. Dans certains récits, le miroir paraît tellement anxiogène que le personnage évite de

¹¹ A. Dumas, *L'Histoire d'un mort racontée par lui-même*, [dans :] *Idem, Le Meneur de loups et autres récits fantastiques*, Paris, Omnibus, 2002, p. 1054.

¹² Th. Gautier, *Jettatura*, [dans :] *Idem, Le Meneur de loups et autres récits fantastiques*, op. cit., p. 391.

s’y regarder de peur de trouver, à la place de son reflet, l’image d’un Autre. Comme nous en informe le narrateur, Onuphrius, héros éponyme de la nouvelle de Théophile Gautier : « le soir [...] il ne se fût pas regardé dans la glace pour un empire, de peur d’y voir autre chose que sa propre figure »¹³. Et il s’avère qu’il avait bien raison, car ce qu’il craignait le plus est arrivé. Un soir, le miroir a témoigné d’une présence surnaturelle, signe prodromique du malheur attendant le héros. Or Onuphrius avait dans son atelier de peintre

une grande glace de Venise à bordure de cristal [...], aucun rayon de jour ne venait s’y briser, aucun objet ne s’y réfléchissait [...] cela faisait un espace vide dans la muraille, une fenêtre ouverte sur le néant, d’où l’esprit pouvait plonger dans les mondes imaginaires. Les prunelles d’Onuphrius fouillaient ce prisme profond et sombre [...]. Il se pencha, il vit son reflet double, il pensa que c’était une illusion d’optique ; mais en examinant plus attentivement, il trouva que le second reflet ne lui ressemblait en aucune façon ; il crut que quelqu’un était entré dans l’atelier sans qu’il l’eût entendu ; il se retourna. Personne. L’ombre continuait cependant à se projeter dans la glace, c’était un homme pâle, ayant au doigt un gros rubis...¹⁴

Cet homme mystérieux est le Diable en personne qui cause tout d’abord la maladie d’Onuphrius, ensuite sa folie et finalement sa mort. Cependant le décès du jeune homme n’émeut pas beaucoup le lecteur car dès le début le narrateur endommage la vraisemblance des événements par le sous-titre éclairant, *Onuphrius ou les vexations fantastiques d’un admirateur d’Hoffmann* (1832), et par l’humour qui tend vers l’ironie, les deux étant particulièrement préjudiciables au fantastique. Le commentaire méta-textuel de l’intitulé et l’évocation dans le texte, sur le mode allusif, du récit d’Hoffmann *Le Reflet perdu*, affaiblissent l’effet angoissant du fantastique.

¹³ Th. Gautier, *Onuphrius ou les vexations fantastiques d’un admirateur d’Hoffmann*, [dans :] *Idem, Le Meneur de loups et autres récits fantastiques*, op. cit., p. 32.

¹⁴ *Ibidem*, p. 49.

Mais le conte d'Hoffmann n'assure pas non plus la participation émotive du lecteur pour la même raison. A la fin du récit, on trouve une information concernant le protagoniste Spickherr qui, ayant perdu son reflet, est rejeté par son épouse et son fils et doit quitter la maison familiale :

Spickherr, le cœur gros, embrassa sa femme et son enfant, prit son bâton et se mit en route. Il rencontra un jour le fameux Pierre Schlémihl, qui avait perdu son ombre. Ces deux infortunés se proposèrent de voyager de compagnie. Spickherr eût prêté son ombre et Schlémihl son reflet. Mais ils ne purent s'accorder et nul ne sait aujourd'hui ce qu'ils sont devenus.¹⁵

L'amateur avisé de contes sait très bien que Pierre Schlémihl est le héros du conte d'Adelbert von Chamisso *Histoire merveilleuse de Peter Schlemihl* (1813). Une telle référence intertextuelle, en rappelant la fictivité de l'aventure, ne permet pas au lecteur de subir le charme de la lecture inquiétante.

Miroir – point de rencontre

Le miroir est aussi un lieu de rencontre avec ceux qui reviennent de l'au-delà. Selon Jean-Louis Bernard, auteur du *Dictionnaire de l'insolite et du fantastique*, le miroir, dans la superstition populaire, est une porte ouverte sur le monde invisible, notamment sur celui des morts. Pendant le deuil, précise le critique, on voilait les miroirs de la maison pour que l'ombre du mort, latente autour du cadavre, ne puisse pas attirer vers elle, à travers le miroir, d'autres ombres – âmes en peine qui pourraient s'accrocher aux vivants¹⁶.

Il y a pourtant des récits exceptionnels qui infirment cette thèse, dans lesquels le retour du mort est souhaité

¹⁵ E. T. A. Hoffmann, *Le Reflet perdu*, [dans :] *Fantaisies hoffmaniennes*, *op. cit.*, p. 234.

¹⁶ J.-L. Bernard, *Dictionnaire de l'insolite et du fantastique*, Paris, Éditions du Dauphin, 1971, p. 222.

et attendu. Telle est la situation dans le récit de Villiers de l'Isle-Adam, *Véra* (1874), où le personnage principal, le comte Athol, refuse la réalité de la mort de son épouse. Aussi laisse-t-il tous les objets à leur place, en attendant l'arrivée de leur propriétaire. Le miroir, à valeur affective et mémorielle, y joue un rôle majeur car le comte croit en sa force d'attraction. Il est persuadé que sa femme « devait avoir envie de venir se sourire encore en cette glace mystérieuse où elle avait tant de fois admiré son liliac visage »¹⁷. La foi indéfectible du comte, niant la perte de Véra, fait revenir la défunte qui se matérialise en prenant corps et en revenant à la maison. Mais en tant que revenante elle ne peut y rester et pour ne plus se séparer de son époux bien-aimé, elle l'entraîne dans le néant.

Le miroir étant considéré comme l'accessoire des femmes, ce sont elles qui en profitent le plus souvent et qui l'utilisent à des fins particulières, le plus souvent comme seuil à franchir entre deux mondes ou bien comme une porte ouvrant sur l'au-delà. Dans la nouvelle de Théophile Gautier *Spirite* (1866), le miroir signale une présence invisible à l'œil nu. Et qui plus est, il permet d'abolir la frontière existentielle entre la vie et la mort. Le héros du récit, Guy de Malivert, un homme raisonnable menant une vie paisible et évitant un trouble quelconque, remarque un soir que son salon, sans changer vraiment d'aspect, n'est plus le même : le miroir de Venise ne reflète plus rien, par contre il en émane une lueur tremblotante, d'une blancheur laiteuse. L'attente anxieuse de Guy de Malivert est bientôt satisfaite car dans la glace apparaît une tête de jeune femme « d'une beauté dont la beauté mortelle n'est qu'une ombre »¹⁸. Le phénomène surnaturel ne pouvant durer, l'image un instant aperçue s'évanouit aussitôt. Toutefois la belle femme, libérée des

¹⁷ A. Villiers de l'Isle-Adam, *Véra*, [dans :] *Idem, Contes cruels*, Paris, Le Livre de poche, 1983, p. 31.

¹⁸ Th. Gautier, *Spirite*, [dans :] *Idem, Œuvres complètes*, Paris, Honoré Champion Éditeur, 2003, t. 5, p. 363.

servitudes de la matière, revient à plusieurs reprises pour entraîner finalement le héros dans l'au-delà où l'amour triomphe de la mort, comme nous en informe tout à fait inopinément le narrateur.

Si un tel bonheur est encore concevable chez les fantastiqueurs romantiques, il n'est plus possible chez les auteurs de la deuxième moitié du siècle et surtout chez les décadents. Dans leurs textes, la force d'attraction, un autre attribut du miroir, s'avère toujours dangereuse.

Miroir – objet menaçant

Dans le récit de Jean Richepin *Le Miroir* (1899), cet objet est promu au rôle de protagoniste malgré son caractère afunctionnel et son aspect peu attrayant : il est vieux, de dimension réduite, et très lourd puisque posé sur une feuille de plomb. Le narrateur omniscient ajoute que

le verre, quoique épais et très uni, n'en était pas d'une teinte agréable. On eût dit de l'eau verte, croupie, marécageuse. Cela n'engageait pas à s'y regarder. Cela vous y donnait une face de la morgue.¹⁹

Pourtant, malgré tous ces défauts, un jeune homme l'achète et l'emporte chez lui pour le contempler tranquillement et lire le texte mystérieux écrit sur un papier collé à l'un des coins. La lecture du texte poétique où il est question d'Ondine morte vive, figée dans un cercueil de plomb, qui attend le Prince clairvoyant, le seul capable de la délivrer, et la vision offerte par la glace devraient être un avertissement pour son acheteur. Mais il n'en est rien car il semble complètement subjugué par sa nouvelle acquisition :

Ce qui l'étonna, c'est le plaisir qu'il prit à se voir ainsi avec une face de noyé, et le très long temps qu'il resta en cette contemplation, dont il ne pouvait détacher ses yeux ni son esprit, en s'y délectant.²⁰

¹⁹ J. Richepin, *Le miroir*, [dans :] *Idem, Petit musée des horreurs*, N. Prince (éd. critique), Paris, Éditions Robert Laffont, 2008, p. 845.

²⁰ *Ibidem*, p. 846.

À force de regarder cette glace, il s'y engouffre et commence à y voir l'invisible. Son reflet cède la place à celui d'une femme à la physionomie et au comportement étranges :

Elle avait pour chevelure des herbes de rivière, aux molles serpentaisons. Ses prunelles dardaient un pâle feu glauque de l'eau ambiante. Elle pleurerait. Et en même temps, un furtif sourire errait sur ses blêmes lèvres.²¹

La vision hallucinatoire se répète plusieurs fois et à chaque apparition la jeune femme se fait plus convaincante et insistante. Le protagoniste assujéti par le miroir et ne pouvant plus recouvrer l'intégrité de ses facultés visuelles finit par se croire le Prince clairvoyant. Amoureux de la jeune morte, il se laisse envoûter par cette plaque de verre qui garde la trace de la défunte. Cette dépendance s'avère mortifère pour le jeune homme. Un jour, des mariniers repêchent son cadavre « retenu assez longtemps au fond de l'eau par le poids d'une feuille de plomb qu'il serrait dans ses bras contre sa poitrine, doucement et infiniment »²², comme nous en informe le narrateur.

On observe donc dans ce conte un renversement de rôles, le protagoniste qui se croyait possesseur du miroir est lui-même possédé par cet objet qui s'est emparé de son esprit et finalement de son corps. Le récit suggérant, sans en donner la certitude, la déstabilisation affective du héros, le lecteur pouvait s'attendre à un désastre consécutif, conforme d'ailleurs à la poétique du fantastique. Ce qui peut le surprendre, c'est le commentaire du narrateur qui, à l'instar du Prince clairvoyant de son récit passant de l'autre côté du miroir, passe outre les règles tacites du genre en question et suggère la possibilité du bonheur éternel d'Ondine et de son sauveur « dans un féerique palais d'azur et d'émeraude » et pour renforcer l'incertitude de l'amateur de contes fantastiques, il finit son récit

²¹ *Ibidem*.

²² *Ibidem*, p. 847.

par trois questions concernant cette félicité parfaite : « Êtes-vous bien certains que non ? Bien certains ? Bien certains ? – Moi pas »²³.

Toutefois, comme le note Louis Vax, « c'est le contexte qui [...] fait résonner en nous le ton affectif qui convient »²⁴. Dans la situation où l'objet menaçant déteint sur la victime, sujet menacé, il est extrêmement difficile de croire en la fin heureuse de l'histoire. La référence à Ondine, personnage de la mythologie nordique, femme-poisson dont le mariage avec un chevalier est condamné au malheur rend cette foi encore plus chancelante.

Miroir – seuil entre deux réalités

Le miroir, objet récurrent du fantastique, devient parfois un seuil entre deux dimensions temporelles. Dans le récit d'Henri de Régnier *L'Entrevue* (1897), il sépare deux hommes d'époques dissemblables, désireux de se connaître. Le premier, celui qui retrace les événements, est un Parisien qui vient à Venise et, suivant le conseil de l'un de ses amis, y loue un ancien palais ayant appartenu au XVII^e siècle au seigneur Vincente Altinengo. Celui-ci revient dans sa résidence où il entrevoit le nouveau locataire grâce au miroir qui orne une des pièces. L'originalité de cette histoire tient au fait que les deux hommes pensent voir dans la glace un fantôme et tous les deux ont envie de franchir la barrière qui les sépare :

une porte factice [qui] se composait d'un grand miroir qui constituait par ses dimensions un chef-d'œuvre de l'industrie vénitienne. Avec le temps, il avait acquis un indéfinissable et admirable aspect d'eau profonde et comme souterraine et les images qui s'y formaient y prenaient une sorte d'obscurité crépusculaire, quelque chose de lointain et de mystérieux.²⁵

²³ *Ibidem*, p. 848.

²⁴ L. Vax, *La séduction de l'étrange*, *op. cit.*, p. 61.

²⁵ H. de Régnier, *L'Entrevue*, [dans :] *Idem*, *Petit musée des horreurs*, *op. cit.*, p. 891.

Cette description de l'objet artistique est un signe prospectif qui laisse pressentir les événements à venir. Et en effet, c'est dans cette glace que le nouveau locataire subodore avoir affaire à l'ancien propriétaire du palais. Cette vision subreptice se répète et comme les deux habitants du palais, contrairement aux us et coutumes fantomales, ne sont point hostiles, leur rencontre semble de plus en plus proche surtout que « seule cette mince feuille de verre s'interposait entre [eux] »²⁶. Le personnage-narrateur se demande alors :

nos visages se touchaient presque, nos yeux s'attiraient avec une curiosité infinie, nos mains se cherchaient. Serait-ce moi, serait-ce Altinengo, serait-ce quelque hasard qui se chargerait de réaliser le miracle ?²⁷

La curiosité du lecteur sera tout de même mise à l'épreuve car deux lignes en pointillé séparent la question rhétorique de la scène suivante qui a lieu dans un hôpital vénitien. Le personnage-narrateur y séjourne depuis quelque temps déjà, après un accident qui lui est arrivé dans l'appartement loué. Le médecin lui explique que la porte en miroir s'est détachée de son cadre et lui est tombée sur la tête, provoquant une grave blessure et une commotion. Et sans se rendre compte du sens ambigu de ses paroles, il ajoute : « cette diablesse de porte [...] a bien failli vous servir de passage pour l'autre monde »²⁸. Cependant le narrateur, tout souffrant qu'il est, regrette la rencontre impossible avec le Vénitien entrevu dans la glace.

Pourtant ce ne sont que des personnages revenant de l'autre monde, soustraits aux vicissitudes du temps et de l'espace, ou bien des personnages d'histoires merveilleuses comme Alice, protagoniste du célèbre récit de Lewis Carroll *De l'autre côté du miroir* (1865), qui peuvent passer par-delà cet objet sans en être endommagés.

²⁶ *Ibidem*, p. 897.

²⁷ *Ibidem*, p. 898.

²⁸ *Ibidem*, p. 900.

Pour les simples mortels la voie est à sens unique, comme s'en est persuadé le protagoniste du récit au titre trompeur *L'Ami des miroirs* (1899) de Georges Rodenbach. Le héros, dont le nom n'est même pas mentionné, se sent guetté par les miroirs qu'il rencontre partout, dès qu'il sort de la maison. Il a l'impression que les glaces des devantures, de mauvaise qualité, « vivent de reflets »²⁹ et provoquent la maladie de ceux qui s'y mirent. C'est pourquoi il décide de s'enfermer dans son appartement, rempli de miroirs anciens, originaux et rares. Il croit y rencontrer les femmes du temps jadis, toutes celles qui y demeurent à jamais pour s'y être regardées un jour. Cependant, le comportement du protagoniste présentant tous les signes d'une maladie psychique, on l'enferme dans une maison de santé en lui laissant dans sa chambre de malade une seule glace, dans laquelle il prétend voir des choses merveilleuses. À la fin du récit, le narrateur nous informe de son sort tragique :

Un matin, on le trouva, ensanglanté, le crâne ouvert, râlant, devant la cheminée de sa chambre... La nuit, il s'était élancé contre le miroir, pour vraiment y entrer, y aborder les femmes qu'il suivait depuis longtemps, se mêler à une foule où chacun lui ressemble, enfin !³⁰

C'est ainsi que les miroirs, « des fenêtres ouvertes sur l'infini »³¹, dans les récits fantastiques donnent le plus souvent sur le vide de la mort et confirment la victoire des objets sur l'être humain.

L'autoscopie négative

Il semble toutefois que la situation la plus angoissante soit celle où la surface réfléchissante du miroir semble détournée de sa fonction habituelle et ne renvoie aucune

²⁹ G. Rodenbach, *L'Ami des miroirs*, [dans :] M. Desbruères, *La France fantastique 1900*, Paris, Éditions Phébus, 1978, p. 378.

³⁰ *Ibidem*, p. 382.

³¹ *Ibidem*, p. 337.

image. Ce phénomène de « l'autoscopie négative »³², en d'autres termes du miroir qui ne reflète que le vide, est présent surtout dans les nouvelles de Guy de Maupassant. Si pourtant dans le récit prototype, celui d'Hoffmann *Le reflet perdu*, l'histoire racontée peut être qualifiée de fantaisie, dont le caractère extravagant est encore souligné par des références intertextuelles, celles relatées dans les contes maupassantiens montrent la nocivité angoissante et le pouvoir fatidique du miroir qui exerce un ascendant mystérieux sur le personnage.

Un tel traitement de ce motif polyvalent s'explique par les découvertes scientifiques et des études médicales sur l'esprit humain dans la deuxième partie du siècle. La littérature fantastique se fait l'écho de ces expériences intenses. Désormais, pour satisfaire aux exigences de plus en plus rigoureuses de vraisemblance et de scientificité, les écrivains se tournent vers la vie psychique et vers l'ensemble des pulsions dirigeant l'activité d'un individu. En étudiant des contes de Maupassant, M. Schneider parle même du fantastique « revu et corrigé par la folie »³³.

Et en effet, dans le récit de Maupassant *la Lettre d'un fou* (1885), le héros entend tout d'abord le parquet craquer derrière lui et ensuite il remarque la disparition de son reflet dans la glace :

On y voyait comme en plein jour, et je ne me vis pas dans la glace ! Elle était vide, claire, pleine de lumière. Je n'étais pas dedans, et j'étais en face cependant. Je la regardais avec des yeux affolés.³⁴

Cet état d'esprit lui fait guetter l'être invisible mais celui-ci, entrevu une seule fois, ne réapparaît plus. En revanche, le narrateur observe chez lui les troubles progressifs de la maladie dont l'origine est à chercher dans ce miroir sans

³² Cf. P. Jourde et P. Tortonese, *Visages du double*, op. cit., p. 57.

³³ M. Schneider, *Histoire de la littérature fantastique en France*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 1985, p. 461.

³⁴ G. de Maupassant, *Lettre d'un fou*, [dans :] *Idem, Contes étranges*, Paris, Éditions d'Antan, 1983, p. 148.

image. La situation est similaire dans les deux versions du *Horla* (1887), où le narrateur épouvanté, ne voyant pas son reflet, constate sa propre disparition :

[...] derrière moi, une très haute armoire à glace, [...] on y voyait comme en plein jour, et je ne me vis pas dans la glace !... Elle était vide, claire, profonde, pleine de lumière ! Je voyais un grand verre limpide du haut en bas. Et je regardais cela avec des yeux affolés ; [...] sentant bien pourtant qu'il était là, [...] lui dont le corps imperceptible avait dévoré mon reflet.³⁵

Comme le remarque Michel Viegnès, « conformément au symbolisme traditionnel du miroir, on peut interpréter cette scène comme une éclipse de la conscience réflexive du narrateur, un signe avant-coureur du brouillard qui va ensevelir sa raison »³⁶.

Notons encore que dans ces trois nouvelles Maupassant reprend, presque mot à mot, cette scène bouleversante de la disparition du reflet qui équivaut à la perte d'identité et présente des signes définitifs de dérangement mental. Les personnages de Maupassant, celui de la *Lettre d'un fou* tout comme celui de la première version du *Horla*, ne trouvant aucune assurance contre l'inconcevable, considèrent l'internement comme l'unique remède à leur mal. Pourtant la claustration signifie la mort au sens social. Et dans la deuxième version du récit *Le Horla*, la mort, cette fois-ci au sens physique, devient presque certaine puisque le personnage-narrateur décide d'attenter à ses jours. C'est ainsi qu'une glace, objet tout à fait commun et quotidien, insignifiant même, engendre l'angoisse et devient source de maladie psychique.

On voit donc que le rôle dévolu au miroir dans le récit fantastique est d'une extrême importance. Premièrement parce que l'exploitation de ce motif permet, indépendamment du courant littéraire, de déceler les critères définisseurs du genre : la rupture de l'ordre naturel causée par

³⁵ G. de Maupassant, *Le Horla*, [dans :] *Idem, Le Horla et autres contes d'angoisse*, Paris, Flammarion, 1984, p. 77.

³⁶ M. Viegnès, *Le fantastique*, Paris, Éditions Flammarion, 2006, p. 130.

l'intrusion du surnaturel, le doute concernant la réalité des événements présentés et l'ambiguïté du dénouement.

Et deuxièmement, conformément à sa fonction d'objet de révélation, il permet de repérer les nuances de l'évolution du récit fantastique au XIX^e siècle. Si celui de la première moitié du siècle met l'accent sur la matérialité des phénomènes surnaturels, extérieurs à l'homme, celui de la deuxième partie de l'époque en question, dit fantastique classique, s'intériorise et se concentre sur l'intime en mettant en scène les expériences morbides de la vie psychique.

Mais surtout, abstraction faite des courants littéraires, le miroir permet au lecteur de dévoiler la vérité bouleversante car, comme le notent Gilbert Millet et Denis Labbé, « qu'il soit le reflet de l'individu, l'image de l'autre que l'on ne veut pas devenir, le symbole du temps qui passe ou la porte vers un monde que l'on croit meilleur mais qui n'est bien souvent que la mort, le miroir fantastique finit toujours par ramener l'homme vers ce qu'il craint le plus, son pire ennemi, lui-même »³⁷.

Date de réception de l'article : 20.01.2018.
Date d'acceptation de l'article : 10.04.2018.

³⁷ G. Millet et D. Labbé, *Le fantastique*, Paris, Éditions Belin, 2005, p. 174.

bibliographie

- Bernard J.-L., *Dictionnaire de l'insolite et du fantastique*, Paris, Éditions du Dauphin, 1971.
- Dumas A., *L'Histoire d'un chien*, [dans :] *Idem, Contes pour les grands et les petits enfants et autres histoires*, Paris, Omnibus, 2005.
- Dumas A., *L'Histoire d'un mort raconté par lui-même*, [dans :] *Idem, Le Meneur de loups et autres récits fantastiques*, Paris, Omnibus, 2002.
- Freud S., « L'inquiétante étrangeté », [dans :] *Idem, Essais de psychanalyse appliquée*, Paris, Gallimard, 1976.
- Gautier Th., *Spirite*, [dans :] *Idem, Œuvres complètes*, Paris, Honoré Champion Éditeur, 2003, t. 5.
- Gautier Th., *Avatar*, [dans :] *Idem, Récits fantastiques*, Paris, Booking International, 1993.
- Gautier Th., *Jettatura*, [dans :] *Idem, Récits fantastiques*, Paris, Booking International, 1993.
- Gautier Th., *Onuphrius ou les vexations fantastiques d'un admirateur d'Hoffmann*, [dans :] *Idem, Récits fantastiques*, Paris, Booking International, 1993.
- Jourde P., Tortonese P., *Visages du double*, Paris, Nathan, 1996.
- Maupassant G. de, *Lettre d'un fou*, [dans :] *Idem, Contes étranges*, Paris, Éditions d'Antan, 1983.
- Maupassant G. de, *Le Horla*, [dans :] *Idem, Le Horla et autres contes d'angoisse*, Paris, Flammarion, 1984.
- Mellier D., *La littérature fantastique*, Paris, Seuil, 2000.
- Millet G. et Labbé D., *Le fantastique*, Paris, Éditions Belin, 2005.
- Nodier Ch., « Du fantastique en littérature », [dans :] *La France fantastique de Balzac à Louÿs*, J.-B. Baronian (éd. critique), Verviers (Belgique), André Gérard Marabout, 1973.
- Régnier H. de, *L'Entrevue*, [dans :] *Petit musée des horreurs*, N. Prince (éd. critique), Paris, Éditions Robert Laffont, 2008.
- Richepin J., *Le miroir*, [dans :] *Petit musée des horreurs*, N. Prince (éd. critique), Paris, Éditions Robert Laffont, 2008.
- Rodenbach G., *L'Ami des miroirs*, [dans :] M. Desbruères, *La France fantastique 1900*, Paris, Éditions Phébus, 1978.
- Schneider M., *Histoire de la littérature fantastique en France*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 1985.
- Schwob M., *Les Milésiennes*, [dans :] *Idem, Le Roi au masque d'or*, Paris, Paul Ollendorf Éditeur, 1893.
- [s.n.], *Fantaisies hoffmaniennes*, Le Coudray–La Fresnaie-Fayel, Librairie d'Otrante, 2016.
- Villiers de l'Isle-Adam A., *Véra*, [dans :] *Idem, Contes cruels*, Paris, Le Livre de poche, 1983.
- Vax L., *La séduction de l'étrange*, Paris, PUF, 1965.
- Viegnès M., *Le fantastique*, Paris, Flammarion, 2006.

abstract

Mirror – A Reflection of the Evolution of the 19th Century Fantastic Tales

The motif of mirror often appears in the 19th century fantastic tales. It performs there various functions, such as a possessor of knowledge, a malicious object, a place where living being meets revenant, the threshold of the real world and the beyond. The manner in which the motif of mirror is presented reflects how the 19th century fantastic tales evolve.

keywords

mirror, reflection, threshold, fantastic

mots-clés

miroir, reflet, seuil, fantastique

magdalena wandzioch

Professeure dirigeante du Département des Littératures et Cultures Françaises et Francophones de L'Institut des Langues Romanes et de Traductologie, Université de Silésie. Domaine de recherche : littérature française du XIX^e siècle, plus particulièrement le conte merveilleux et la nouvelle fantastique, entre autres celle de Jules Barbey d'Aureville et d'Alexandre Dumas. Dernière monographie : *Alexandre Dumas. Entre féerie et fantastique*, Uniwersytet Śląski, Katowice, WW Oficyna Wydawnicza, 2012