

La Femme au Miroir: Réfraction de L'espace Extérieur sur la Surface de L'espace Intérieur

Giorgiana-Daniela HANGU*

<https://doi.org/10.52744/AUCSFLSA.2024.01.26>

Résumé

«*Marcher ensemble*» pourrait être une allégorie de la littérature qui s'écrit aujourd'hui, une sorte de lecture qui, dans le contexte actuel, de détacher quelques idées pertinentes sur l'espace de l'œuvre d'Éric-Emmanuel Schmitt, nécessite une relecture. Avec les incertitudes du chercheur actuel, qui préfère les études spécifiques aux grands échafaudages théoriques, j'ai sélectionné, au prisme d'une phénoménologie de la perception, le fil rouge du roman *La femme au miroir* concernant l'imaginaire de l'espace, une démarche qui ne trouverait son accomplissement que dans un dialogue perpétuel avec les autres praticiens de la recherche littéraire dans l'espace francophone. Avec l'auteur choisi, si reconnaissable, il faut l'avouer, nul besoin de le présenter. Nous employons dans l'analyse de ce roman ce qu'Abraham Moles appelle la psychosociologie de l'espace et retrouvons un topos associé à une recherche identitaire.

Mots-clés: *phénoménologie, espace, miroir, identité, roman, psychosociologie*

1. Introduction

Nous voilà devant un auteur contemporain qui se remarque par la profonde humanité qu'il insère dans toutes ses œuvres littéraires, en dialogue continu avec ses lecteurs, acteurs indispensables sur la scène de son écriture, car il pratique une littérature engagée, qui vise à entraîner l'imagination et la créativité de ceux qui se penchent vers ses livres. Pour illustrer cette lecture participative, mémorables sont quelques mots que l'auteur a mis dans son volume *Concerto à la mémoire d'un ange*: « Voltaire disait que les meilleurs livres sont ceux écrits à moitié par l'imagination du lecteur. Je souscris à son idée, mais, au fond de moi, j'ai toujours envie d'ajouter: pourvu que le lecteur ait du talent... » (Schmitt 2010 b: 230).

* École Doctorale d'Études Littéraires et Culturelles, Faculté des Langues et Littératures Étrangères, Université de Bucarest, email: giorgiana-daniela.hangu@drd.unibuc.ro.



Jean Ricardou exprimait aussi cette idée dans son ouvrage *Problèmes du nouveau roman* et mettait en évidence les rôles interchangeable écrivain-lecteur: « Écrire, c'est se faire aussitôt lecteur, lire, c'est se faire aussitôt écrivain. Commune à l'écrivain et au lecteur, la muse, en toute occurrence, c'est le centre du texte même, ce lieu obscur qui ne songe interminablement qu'à se déchiffrer » (Ricardou 2018: 43).

Contribuer à une littérature d'inspiration philosophique veut dire donner un caractère universel à son répertoire artistique. Catherine Casin-Pellerigrini, professeur de Lettres, exprime brièvement dans une édition de la pièce *Le Visiteur* l'essence de l'activité de l'auteur franco-belge et le compare avec Michel Tournier, un autre représentant de la littérature de l'extrême contemporain: « Éric-Emmanuel Schmitt s'est taillé une belle figure d'écrivain contemporain grâce à une écriture fluide et directe mise au service de thèmes éternels. Comme Michel Tournier, autre écrivain philosophe, il sait donner présence aux figures mythiques les plus populaires: Don Juan, Freud, Dieu, le Christ, Hitler...et enrichir son propos littéraire d'une culture philosophique qui ne manifeste ni cuistrerie, ni hermétisme » (Schmitt 2002: 6). Cette comparaison ne peut être que partielle, étant donné que les écrivains contemporains ne font pas partie d'une collectivité facilement à encadrer dans une catégorie ou courant, mais qu'ils sont plutôt des artisans individuels et même solitaires. Pourtant, nous pouvons discerner quelques carrefours dans ces démarches individuelles, des tendances similaires de représentation du monde ou des littératures anciennes. La littérature d'aujourd'hui cesse de s'opposer aux courants passés et crée des ponts avec ceux-ci. La réécriture des mythes n'est qu'une seule preuve de cette prédilection. La figure de Freud est en fait amenée par Schmitt également dans les pages du roman *La femme au miroir* qui nous intéresse à cette occasion. Si choisir la philosophie signifie traiter des thèmes éternels et si cela signifie accéder à l'universel, nous oserons dire que l'œuvre d'Éric-Emmanuel Schmitt aura la chance de s'inscrire dans l'éternité, comme prévoit Michel Meyer qui le considère « le plus contemporain des auteurs du futur » (Meyer 2004: 158).

2. LE propos de cette analyse

Une vaste production artistique s'articule autour du miroir, objet culturel investi d'un symbolisme très riche, revendiqué distinctement par chaque art et analysé différemment dans chaque domaine de recherche. Un physicien et un écrivain verront toujours autre chose dans le cadre rond. L'avantage d'écrire sur l'œuvre d'un écrivain contemporain, c'est d'être assis à sa table, dans son atelier, d'entrer en dialogue et de passer au crible, non seulement les pensées qu'il met sur le papier, au service de



ses personnages, mais aussi ses propres valeurs, préférences, croyances. Par exemple, dans le cas du roman *La femme au miroir*, que nous plaçons au centre de notre présente analyse, Éric-Emmanuel Schmitt décrit le point de départ de l'écriture du récit, la flamme, le carburant qui a alimenté l'achèvement du texte: « Quand j'étais petit et que je surprenais une femme au miroir, ma mère, ma sœur, j'avais l'impression de saisir un moment intime et en fait, j'ai découvert que c'était un moment *extime*, si l'on peut dire. C'est qu'en fait la femme n'est pas en train de se regarder, elle est en train de regarder ce que voient les autres. Elle n'est pas en train de s'aimer, elle est en train de se détester. Elle est en train de se demander si elle est conforme aux attentes de la société, des hommes, d'autres femmes etc. En fait, c'est un moment crucifiant »¹²⁴. Cette perspective justifie le titre de l'article, qui vise à esquisser la divergence qui se forme à la surface du miroir, un conflit entre les sentiments authentiques du soi et la matrice toute faite que la société impose aux trois femmes, Anne, Hanna et Anny, juxtaposés par la similitude de leurs noms sous le visage d'une seule femme.

La contemplation du corps dans un miroir, le regard qui opère comme un réceptacle des sensations perçues, nous indique un rapport du sujet avec le monde entourant. C'est dans une certaine mesure la théorie développée par Maurice Merleau-Ponty dans *Le visible et l'invisible*, ouvrage qui cible, entre autres, de « faire entrer dans la définition du « réel » le contact entre l'observateur et l'observé » (Merleau-Ponty 1964: 33).

Ce n'est pas le seul roman d'Éric-Emmanuel Schmitt où l'on retrouve cette relation intime, profonde, entre le sujet et l'objet, entre le personnage qui contemple son image dans le miroir et la perception de soi déformée, incertaine. Précisément parce que l'œuvre de l'auteur français accueille un véritable « jeu de miroirs », nous jugeons opportun ce genre d'approche, qui se limite cette fois à cet exemple singulier, bien que le roman communique constamment avec les autres qui font place aux miroirs. Nous avons la chance de rencontrer l'adolescent qui était l'auteur, « enfermé dans la salle de bains » qui passait « des heures à contempler la catastrophe qui s'affirmait sur la glace: voilà ton corps, mon gars, habitue-toi, même s'il te semble incongru mémorise-le, tu n'auras que celui-là pour réaliser tout ce qu'un homme doit accomplir, courir, séduire, embrasser, aimer... » (Schmitt 2017: 15). Nous allons également utiliser dans cette démarche les théories d'Abraham Moles, qui a proposé et développé de nouvelles perspectives pour une *psychosociologie de l'espace*. Son approche « prolonge les réflexions de Heidegger et Bachelard et

¹²⁴ Entretien avec le journaliste Marius Constantinescu, disponible sur le site: https://www.youtube.com/watch?v=Po_O90FD7kU.



appartient de ce fait à l'orientation phénoménologique. » (Moles 1998: 9). Nous considérons que ces théories font une mosaïque cohérente pour la présente analyse.

3. ENCORE une fois sur l'imaginaire de l'espace

« Psychologie phénoménologique de l'imagination », c'est la signification de l'imaginaire pour Jean-Paul Sartre, qui commence par reconnaître une structure intentionnelle de l'image, où la conscience n'est pas seulement « la monade et l'ensemble de ces structures psychiques », mais elle intervient pour nommer « chacune de ces structures dans sa particularité » (Sartre 1986: 13). Pour lui, « l'acte imaginatif est à la fois *constituant, isolant et anéantissant* » (Sartre 1986: 348) et l'imaginaire se trouve dans un rapport distinct avec les prolepses et les analepses, en plaçant les images perçues dans des zones de réel-passé et de réel-futur. Cela veut dire que tout processus de création littéraire opère avec ces zones, en *constituant* un monde de *représentation* pour chaque lecteur, car le scénario d'un livre pour chacun est réel, subjectif et irrépétible.

Il convient de mentionner ici l'importante contribution de Gilbert Durant qui promeut l'existence de certaines « structures anthropologiques » de l'Imaginaire. Il soutient l'ouverture à une lecture plurielle de ce concept qui transcende les limites personnelles ou culturelles: « Pour pouvoir parler avec compétence de l'Imaginaire il ne faut pas se fier aux exigüités ou aux caprices de sa propre imagination, mais posséder un répertoire presque exhaustif de l'Imaginaire normal et pathologique dans toutes les couches culturelles que nous proposent l'histoire, les mythologies, l'ethnologie, la linguistique et les littératures » (Durand 2016: 34). Une analyse à peu près achevée de l'imaginaire ne serait possible sans interroger ce fondement interdisciplinaire sur lequel la littérature n'est qu'une partie.

Plus « poétique » serait Gaston Bachelard, un nom-clé pour notre analyse, qui apporte à son tour un point de vue excentrique, une sorte de hyperbolisation de l'homme qui imagine, qui associe la faculté d'imaginer avec un surhomme et fait l'allusion que tout homme doit atteindre la surhumanité: « L'imagination n'est pas, comme le suggère l'étymologie, la faculté de former des images de la réalité; elle est la faculté de former des images qui dépassent la réalité, qui chantent la réalité. Elle est une faculté de surhumanité. Un homme est un homme dans la proportion où il est un surhomme. » (Bachelard 1942: 28-29).

Quant à l'espace, forme pure « de l'intuition sensible, comme principe de la connaissance *a priori* » dans la philosophie kantienne (Kant 1967: 55) et particulièrement l'espace littéraire ont connu dans la diachronie de la critique littéraire une multitude de théories et



perspectives, toujours enrichies et renouvelées. Docteur en philosophie, Éric-Emmanuel Schmitt se demande aussi quel serait le but de la quête analytique de l'espace et nous préférons d'insérer ici son point de vue, même si notre objet d'intérêt sera toujours son œuvre littéraire: « L'espace n'est-il donc qu'un vain mot? Devons-nous en rester à la constatation de plusieurs espaces irréductibles ou retrouver l'espace singulier? Y a-t-il unité ou pluralité, homogénéité ou hétérogénéité de l'espace? Pour trouver l'unité, deux solutions sont possibles: mettre l'unité dans le sujet ou mettre l'unité dans l'objet. Si Kant choisit la première solution en faisant de l'espace une forme a priori de la sensibilité, Diderot fait de l'espace une réalité objective » (Schmitt 1984: 371). Si l'on évoquait encore l'espace comme relation d'objets, il convient de mentionner la contribution bien connue de l'auteur Michel Foucault qui affirme, entre autres, que « nous ne vivons pas à l'intérieur d'un vide qui se colorerait de différents chatoiements, nous vivons à l'intérieur d'un ensemble de relations qui définissent des emplacements irréductibles les uns aux autres et absolument non superposables » (Foucault 1984: 46-49).

Mais l'espace textuel ne doit pas être jugé juste par son axe phénoménologique, mais on peut changer le paradigme pour le retrouver d'une manière *poétique* en acception aristotélicienne comme expression et forme du discours. Gerard Genette met même son concept de figure en relation directe avec la spatialité littéraire qu'il accepte sans réserves comme source d'une meilleure compréhension textuelle: « la figure c'est à la fois la forme que prend l'espace et celle que se donne le langage, et c'est le symbole même de la spatialité du langage littéraire dans son rapport au sens » (Genette 1969: 47). D'autres perspectives similaires sont offertes par Michel de Certeau qui affirme que « l'acte de marcher est au système urbain ce que l'énonciation (le speech act) est à la langue ou aux énoncés proférés » (Michel de Certeau 1990: 148) ou bien par Roland Barthes qui stipule que « la cité est un discours, et ce discours est véritablement un langage: la ville parle à ses habitants, nous parlons notre ville » (Barthes 1985: 261-271).

D'autres contributions à la recherche de l'espace littéraire, plus récentes, parlent de la géopoétique (Kenneth White 1994), géocritique (Bertrand Westphal 2011), écocritique (William Rueckert 1978), géographie littéraire (Michel Collot 2014) ou bien des romans-géographes (Marc Brousseau 1996).

4. REGARDER l'espace autour d'un miroir

Le contenu noématique du titre qu'Éric-Emmanuel Schmitt a choisi pour son roman est une propension à spatialiser la scène, de manière subjective et irremplaçable, portant le manteau du metteur en scène ou le



pinceau du peintre, rappelant ici certains tableaux célèbres qui ont précédé l'œuvre de Schmitt, *Femme au miroir* (1912), de Pierre Auguste Renoir, *Devant le miroir* (1876) et *Nana* (1877), d'Édouard Manet, *Jeune femme au miroir* (1932), de Pablo Picasso, *Femme avec un miroir à main* (1896), d'Henri de Toulouse-Lautrec, *La Venus del espejo* (1647), de Diego Velázquez et autres. Le moment de la découverte du miroir, burlesque relaté dans certaines histoires du folklore coréen par exemple, date du XVI^e siècle, même si la matérialité de l'objet était différente. La signification du geste de contempler sa propre image dans le miroir est plurielle, souvent abordée et enrichie de nouvelles perspectives, la métaphore bien connue de la définition du roman énoncée par Stendhal comme un « un miroir que l'on promène le long d'un chemin » (Stendhal 1830), la morphologie du conte (Propp 1965) avec ses objets magiques, développée par Vladimir Propp, la phénoménologie du miroir développée par Gaston Bachelard (1942), la corrélation du miroir avec l'inconscient dans l'acception de Carl Gustav Jung (2014) étant juste quelques références du mélange de nuances couvertes par le thème proposé.

Dans leur *Dictionnaire de symboles*, Jean Gheerbrant et Alain Chevalier ont approfondi les significations variées du miroir. On pourrait croire que l'origine du mot serait le verbe latin **mirare**, mais l'étymologie se trouve en débat ouvert, car le mot désignant le propre du miroir est **speculum**. Initialement, spéculer faisait référence au geste de regarder la disposition des étoiles à l'aide d'un miroir. « Que reflète le miroir? La vérité, la sincérité, le contenu du cœur et de la conscience: *Comme le Soleil, comme la Lune, comme l'eau, comme l'or, lit-on sur un miroir chinois du musée de Hanoi, sois clair et brillant et reflète ce qu'il y a dans ton cœur.* » (Gheerbrant; Chevalier 1982: 636). Les deux auteurs envisagent aussi la perception malfaisante du miroir, souvent exprimée en superstitions, mais aussi, rajoutant une nuance de négativité à la quête de soi dans le miroir, car cela peut créer des brèches avec l'autre, avec ton prochain: « Cette révélation de l'Identité et de la Différence dans le miroir est l'origine de la **chute** luciférienne ». Cette idée nous amène un peu dans la zone du narcissisme, un dérèglement perceptif, un excès qui a été décrit comme ambivalent par Gaston Bachelard, parce que le narcissique « passe de traits masochistes à des traits sadiques, vit une contemplation qui regrette et une contemplation qui espère, une contemplation qui console et une contemplation qui attaque. » (Bachelard 1942: 35).

En fait, les images qui se forment dans le cadre en verre ne correspondent qu'à des produits abstraits, ne font pas partie du monde palpable, tangible, elles ne sont pas considérées réelles et toutes ces possibilités interprétatives donnent en fait la richesse de la thématique. Par exemple, Jean Ricardou y rajoute ses pensées orientées vers le miroir



comme objet de la connaissance: « Dans l'optique des réalités variables, le miroir dispose d'un statut privilégié. Si son orientation est convenable, un miroir n'a-t-il point l'aptitude, par lui-même, dans le monde quotidien, de faire prendre pour réelle la virtualité d'un reflet? » (Ricardou 2018: 51).

Se regarder dans le miroir est un *leitmotiv* du roman que nous avons choisi comme corpus de la présente analyse, une scène saisie distinctement dans chacun des trois plans narratifs, bien que cette contemplation, l'audace de se chercher dans le cadre rond, superpose les trois époques et les trois personnages dans une seule entité, car les valences psychologiques de la femme restent les mêmes et se perpétuent peut-être encore aujourd'hui.

Anne vit à Bruges pendant la Renaissance et elle se trouve, au début du roman, forcée de se marier avec Philippe, un jeune voulu par ses tantes dans leur famille, mais rejeté par sa cousine Ida, jalouse pour le possible bonheur d'Anne. L'incipit fait entrer le moment où l'héroïne voit pour la première fois son image dans un miroir, objet qui ne faisait pas partie du quotidien de cette époque-là. Les objets sont « les bijoux » le l'anthropologue, car ils illustrent « des éléments culturels, des images de l'homme: il s'y projette et il s'y reconnaît. » (Sartre 1964: 211).

« Anne jeta un œil à l'intérieur du cadre rond, considéra des traits intrigués, apprécia les savantes torsades qui pliaient ses cheveux blonds pour élaborer une coiffure raffinée, s'étonna d'avoir un cou long, des oreilles menues. Cependant, elle éprouvait une impression bizarre: si elle ne voyait rien de déplaisant dans le miroir, elle n'y voyait rien de familier non plus, elle contemplait une étrangère. Sa figure inversée, de face, de côté ou de dos, pouvait être la sienne autant que celle d'une autre; elle ne lui ressemblait pas. » (Schmitt 2011 b: 12).

La forte impression d'Anne nous rappelle les mots de Maurice Merleau-Ponty qui pensait que « Regarder un objet c'est venir l'habiter et de là, saisir toutes choses selon la face qu'elles tournent vers lui. » (Merleau-Ponty 1945: 81-82). Habiter l'espace ou un objet est un fait fréquemment exploité par la théorie de spécialité concernant la phénoménologie de l'espace, développé par Gaston Bachelard, mais aussi par Henri Lefevre qui fait également la distinction entre l'espace perçu, l'espace conçu et l'espace vécu. Ces catégories sont prélevées par Bertrand Westphal qui fait la synthèse de leur signification: « L'espace perçu correspond à une pratique concrète de l'espace. Plus intéressant pour nous, l'espace conçu est celui d'une représentation de l'espace: l'est l'espace des urbanistes, des panificateurs etc. Quant à l'espace vécu, il est constitué par les espaces de représentation, autrement dit tous les espaces



vécus à travers les images et les symboles. » (Westphal 2011: 157). Peut-être que l'espace littéraire serait une bonne forme de l'espace conçu.

Hanna, contemporaine de Freud qui vit comme lui à Vienne au XIX^e siècle aura une expérience similaire devant le miroir, le fil rouge de ces histoires qui coulent en parallèle. Les traits perçus par lui sont aussi intrigués, déconcertants. À la différence d'Anne, elle ne voit pas une étrangère dans le miroir, mais sa « triste réalité »:

« Au retour de cette entrevue médicale, devant ma glace, j'ai toisé mon corps nu, maigre, osseux, inutile, mes yeux rougis, mon nez gros d'avoir pleuré. Mon reflex me renvoyait ma triste réalité: je ne suis qu'une misérable qui prospère dans un quiproquo et profite éhontément d'un homme chevaleresque. » (Schmitt 2011 b: 101).

Ce qui change dans ce cas, c'est la perspective narrative subjective, associé à un narrateur autodiégétique dans la classification de Gerard Genette. Il introduit des notions fondamentales pour l'analyse narratologique et, entre autres, mentionne les voix narratives qui racontent au niveau diégétique, mais aussi définit le statut du récit d'où il rejette la *mimesis*: « Le récit ne **représente** pas une histoire (réelle ou fictive), il la **raconte**, c'est-à-dire qu'il la signifie par le moyen du langage [...]. Il n'y a pas de place pour l'imitation dans le récit [...]. » (Genette 1983: 29). L'authenticité de ce plan narratif est son caractère épistolaire donné par les lettres envoyées par Hanna à sa cousine Gretchen. L'écriture constitue pour elle une forme d'expression, mais aussi d'évasion en face d'une société vorace, des femmes de la maison qui la suffoque avec leurs attentes après son mariage avec Franz: « Tiens, je pourrais presque m'établir romancière, si j'avais reçu le talent de transformer mon malaise en phrases. » (Schmitt 2011 b: 99).

L'histoire d'Anny, star de cinéma qui vit à Hollywood de nos jours, est différente de l'histoire d'Anne et d'Hanna, écrite dans un registre colloquial, même burlesque, pour représenter le plus fidèle l'image d'une femme « légère », proie du vice, de la dépravation, des multiples dépendances, qui perçois son reflet non dans un miroir proprement dit, mais dans les facettes d'une boule disco:

«Quand elle l'aperçut au milieu des danseurs, Anny pensa « C'est qui, cette pute? » Le maquillage ruiné par la sueur, le corps bridé dans un bustier lycra, un court tissu glisse autour du bassin en guise de jupe, la fille lui sembla une grue qu'on loue à la soirée. Bon marché en plus ! ». (Schmitt 2011 b: 32).



À cause de la drogue, Anny ne se reconnaît pas du tout dans le miroir suspendu du plafond de la boîte de nuit. La béatitude influence la capacité de percevoir son image, plutôt parce que toute perception aura besoin d'une conscience, effacée dans ce cas-là. Très intéressante serait ici une observation faite par Abraham Moles qui affirme que « Tout homme est doté d'espace, sauf l'enchaîné et l'anesthésié, et ceux-ci ne sont pas des hommes mais des corps. » (Moles 1998: 37). Le reflet peut se former donc dans un miroir, comme celui que nous imaginerons même en ce moment, mais aussi dans une fenêtre ou une boule disco. De cette idée, nous pouvons élargir l'applicabilité pratique du miroir jusqu'à la contemplation dans la surface de l'eau. Fait évident, la phénoménologie développée par Gaston Bachelard a dans une analyse de ce type une place privilégiée. Il met en mots bien coupés ce que nous dit l'intuition, l'eau et le miroir parlent aussi du destin d'un personnage: « Fort de cette connaissance d'une profondeur dans un élément matériel, le lecteur comprendra enfin que l'eau est aussi un type de destin, non plus seulement le vain destin des images fuyantes, le vain destin d'un rêve qui ne s'achève pas, mais un destin essentiel qui métamorphose sans cesse la substance de l'être. » (Bachelard 1942: 17).

Comme nous avons déjà précisé, les destins des trois personnages féminins se superposent, elles se tendent la main vers la fin du roman. Anne s'était dédiée à l'écriture des poèmes pour exprimer son amour pour l'immensité, pour la nature, pour la simplicité, pour la gentillesse. Hanna, après son divorce, se dédie à la recherche des poèmes d'Anne qui la fascine. Enfin Anny choisit de s'impliquer dans un projet d'âme, un projet cinématographique sur la vie d'Anne de Bruges à l'aide des recherches faites par Hanna, tuée dans la guerre. C'est ici le point où leurs vies se croissent:

«Telle Anne, telle Hanna, Anny aimait se quitter, s'abstraire d'elle-même, de son identité sociale, familiale, en vue d'approcher une réalité plus fondamentale. Cet « en dessous de tout », Anny l'obtenait, elle, par le jeu. Comédienne, elle s'éloignait d'elle pour devenir les autres; cependant, avant d'arriver à un personnage précis, elle passait par un lieu indéterminé, à la croisée des chemins, un lieu en deçà des différences, ce lieu qu'avaient fréquenté Anne et Hanna. » (Schmitt 2011 b: 454).

L'imaginaire de l'espace dans le roman *La femme au miroir* contient le *leitmotiv* du regard dans le cadre rond, mais il ne constitue pas la seule direction d'analyse. Par exemple, le livre couvre dans ses pages un véritable imaginaire de la forêt. L'élément sylvestre peut être une partie considérable de ce qu'on appelle **écopoétique**. Ce type d'imaginaire demande l'enlèvement des barrières culturelles, idée circulée par Gilbert Durand et rappelée au debout de notre article. Julien Defraeye, dans son



article *L'imaginaire de la forêt dans les littératures contemporaines d'expression française*, nous offre une synthèse des croyances diverses concernant l'imaginaire de la forêt:

«Lieu de perdition dans la littérature médiévale, puis espace idéalisé, salvateur, et prétexte à la découverte et au développement identitaire par sa vocation à l'introspection pour le courant romantique, la forêt s'est inscrite dans la tradition littéraire pour sa potentialité poétique. Espace mythique de la conquête du territoire et du Nord dans la littérature canadienne d'expression française, espace fantastique et merveilleux des contes pour enfants de la littérature hexagonale, espace sacré ou encore mythologique dans les littératures subsaharienne et haïtienne (...) ». (Defraeye 2019: 2-4).

La communion avec la nature fait partie du premier plan narratif, associé à l'histoire d'Anne de Bruges. La diégèse s'entremêle avec des influences du conte de fées, car l'héroïne a la capacité d'entretenir un dialogue avec un Loup fabuleux qui a effrayé les villageois, et même avec les arbres, notamment avec un chêne majestueux qui devient aussi son ami.

« Anne entrouvrait les yeux sur un monde différent de celui des hommes. Un monde vrai. Alors que la ville étouffait la terre sous les pavés, l'écrasait de ses maisons, la forêt la laissait prospérer. Tandis que la ville coupait les troncs pour soutenir ses toits, emprisonnait l'air dans ses murs, salissait le ciel de ses fumées, la forêt libérait toute vie (...) la magie sylvestre l'immobilisait, la captivait, l'enchantait ». (Schmitt 2011 b: 49).

Ce fragment surprend l'antithèse entre un espace urbain, clausturant, et l'espace libérateur de la forêt, car « les forêts inconnues sont toujours plus familières que les maisons nouvelles ». (Schmitt 2011 b: 47). La ville qui « emprisonnait l'air dans ses murs » construit des barrières, des parois, qui n'appartiennent seulement pas au monde « concret », mais aussi aux ressorts intérieurs d'Anne qui était une prisonnière. La société qui l'emprisonnait au début va revenir vers la fin du roman pour la condamner à une mort injuste par brulement, après une dénonciation faite par sa cousine Ida, l'antagoniste.

Une autre direction d'analyse serait la relation des personnages avec les objets environnants, éléments culturels, comme nous avons déjà montré, mais aussi un repère psychologique lorsqu'il s'agit d'une passion obsessive d'Hanna de collectionner des sulfures et des mille-fleurs. Le regard jeté vers ses objets de collection lui donne une impression forte, la joie qu'elle n'arrive pas à trouver dans la maison de son mari :

« Leur contemplation m'amène à la rêverie. Quand mes yeux se promènent sur ces fleurs incorruptibles, lorsque mon regard contourne les gouttes d'air muées, dans leurs globes de cristal, en perles de rosée



éternelles, mon imagination s'envole...Non seulement je ne connais rien de plus somptueux mais je n'ai jamais reçu tant d'idées ni tant de sentiments d'un objet » (Schmitt 2011 b: 94-95).

Ce type d'imaginaire se rapproche des théories proposées par George Perec, qui associe les différentes nuances du vécu à chaque chambre de la maison. Pour lui, les chambres avec leur décor sont en corrélation directe avec le sujet habitant qui en a une expérience profonde, personnelle, irrépétibile. C'est pour cela qu'il soutient dans l'introduction de son ouvrage l'ouverture pour lire l'espace, pour l'interroger, à la place de l'encadrer dans des matrices toutes faites: « Le problème n'est pas d'inventer l'espace, encore moins de le réinventer (trop de gens bien intentionnés sont là aujourd'hui pour penser notre environnement...) mais de l'interroger, ou, plus simplement encore, de le lire, car ce que nous appelons quotidienneté n'est pas évidence, mais opacité: une forme de cécité, une manière d'anesthésie. » (Perec 1974).

Le Hollywood d'Anny est accueillant pour un imaginaire de la dépravation, des ruines, des déséquilibres, abus, du vice, de l'hospitalisation, des aliénés. Dans un tel environnement, Anny « savait qu'elle n'était ni au sommet de sa forme, ni au sommet de sa carrière. Juste au sommet de ses chaussures. » (Schmitt 2011 b: 34). Le sommet serait ici un symbole de l'élévation spirituelle, exprimé d'une façon ironique, en antithèse avec le statut initial d'Anny. Elle va arriver à la fin du roman vers une version de soi plus authentique, car, en parallèle avec notre analyse, se déroule une quête identitaire que ces femmes visent désespérément.

5. Conclusions

La présente étude ne se veut pas exhaustive, car l'interrogation de l'espace fait toujours émerger d'autres perspectives, dont nous n'avons évoqué que quelques-unes. Le roman *La femme au miroir*, une triade narrative qui compose un seul volume, s'inscrit dans le **jeu de miroirs** de l'ensemble de l'œuvre d'Éric-Emmanuel Schmitt et peut servir de corpus à plusieurs genres d'approches, peut-être même avec une applicabilité dans le domaine des études de genre. Dans le contexte d'identifier la complexité de ce jeu de miroirs, nous avons fait la corrélation avec d'autres œuvres de l'auteur franco-belge.

Nous avons essayé dans cet article de caractériser brièvement le style d'écriture, les tendances et les croyances d'Éric-Emmanuel Schmitt, exprimées par lui-même ou par ses interprètes. Pour réunir toutes ces idées, nous considérons nécessaire de rajouter ici une position qu'il adopte par rapport à la littérature contemporaine: « Je qualifierais la littérature d'aujourd'hui comme je qualifierais la littérature d'hier. Pour



moi, c'est l'abolition de la distance entre soi et les autres, (...) le fondement de l'humanisme »¹²⁵.

Puis, nous avons intégré, par multiples références intertextuelles, un appareil théorique propre pour une démarche analytique de ce type, qui contient principalement des axes phénoménologiques. Une section a été dédiée à l'imagination, pour repérer ses pilons forts, ses principales manifestations, avec la réserve que les auteurs mentionnés et les théories énumérées ne sont qu'une petite zone de lumière dans un champ d'étude plus élargi et complexe. L'article surprend dans une certaine mesure des perspectives variées sur l'analyse de l'espace littéraire.

Le symbolisme du miroir nous a servi comme point de départ pour construire un discours qui choisit quelques axes spatiaux principales retrouvés dans le roman d'Éric-Emmanuel Schmitt. Ces pages ont eu comme but d'amener les textes de cet auteur plus proche de ses interprètes, d'éclairer le contenu et la structure narrative du roman *La femme au miroir*, de montrer comment la contemplation dans le miroir représente une expérience phénoménologique, de toucher les nuances d'un imaginaire de la forêt, et de mettre en évidence la relation corps-esprit-objets.

Bibliographie

A. Corpus

- Schmitt, É. E. 2002. *Le Visiteur*. Paris: Éd. Magnard.
 Schmitt, É. E. 2010 *Concerto à la mémoire d'un ange*. Paris: Éd. Albin Michel.
 Schmitt, É. E. 2011 *La femme au miroir*. Paris: Éd. Albin Michel.
 Schmitt, É. E. 2017. *Mes maîtres de bonheur*. Paris: Le Livre de poche.

B. Livres

- Bachelard, G. 1942. *L'Eau et les Rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, Paris: Librairie José Corti.
 Barthes, R. 1985. *Sémiologie et urbanisme. L'Aventure sémiologique*. Paris: Seuil.
 Brosseau, M. 1996. *Des romans-géographes*. Paris: L'Harmattan.
 Collot, M. 2014. *Pour une géographie littéraire*. Paris: Corti.
 De Certeau, M. 1990. *L'invention du quotidien. I Arts de faire*. Paris: Gallimard.
 Durand, G. 2016. *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*. Préface de la troisième édition. Paris: Dunod.
 Genette, G. 1969. *Figures II*. Paris: Seuil.
 Genette, G. 1983. *Nouveau discours du récit*. Paris: Seuil.
 Gheerbrant A., Chevalier J. 1982. *Dictionnaire des symboles*, Paris: Robert Laffont S.A. et Jupiter.
 Jung, C-G. 2014. *Psychologie et alchimie*, Paris: Buchet-Castel.

¹²⁵ Voir l'entretien sur <https://www.fnac.com/Interview-d-Eric-Emmanuel-Schmitt-La-litterature-est-le-fondement-de-l-humanisme/cp45989/w-4>.



- Kant, I. 1967. Critique de la raison pure. Paris: PUF.
- Merleau-Ponty, M. 1945. Phénoménologie de la perception. Paris: Gallimard.
- Merleau-Ponty, M. 1964. Le visible et l'invisible. Paris: Gallimard.
- Meyer, M. 2004. Éric-Emmanuel Schmitt ou les identités bouleversées. Paris: Éd. Albin Michel.
- Moles, A. 1998. La psychosociologie de l'espace. Paris: L'Harmattan.
- Perec, G. 1974. Espèces d'espaces. Paris: Galilée.
- Propp, V. 1965. Morphologie du conte. Paris: Seuil.
- Ricardou, J. 2018. Problèmes du Nouveau Roman et autres écrits. Bruxelles: Les Impressions nouvelles.
- Sartre, J-P. 1964. Les Mots. Paris: Gallimard.
- Sartre, J-P. 1986. L'imaginaire. Paris: Gallimard.
- Stendhal, 1830. Le rouge et le noir. Paris: Levasseur.
- Westphal, B. 2011. La géocritique. Réel, Fiction, Espace. Version numérique. Paris: Minuit.
- White K. 1994. Le Plateau de l'albatros. Introduction à la géopoétique. Paris: Grasset.

C. Articles

- Schmitt, É. E. 1984. La question du sensualisme, *Revue Philosophique de la France et de l'Étranger* 3: 371-381.
- Defraeye, J. 2019. L'imaginaire de la forêt dans les littératures contemporaines d'expression française, *Voix Plurielles* 16: 2-4.
- Foucault, M. 1984. Des espaces autres (conférence au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967), *Architecture, Mouvement, Continuité* 5: 1571.
- Rueckert, W. 1978. Literature and Ecology: An Experiment in Ecocriticism, *Iowa Review* 1: 71-86.

D. Sites

- Entretien avec le journaliste Marius Constantinescu, disponible sur le site: https://www.youtube.com/watch?v=Po_O90FD7kU
- Voir l'entretien sur <https://www.fnac.com/Interview-d-Eric-Emmanuel-Schmitt-La-litterature-est-le-fondement-de-l-humanisme/cp45989/w-4>.