



### N°3 L'image dans le récit I/II

- **Olivier Leplatre**

#### « I'll be your Mirror » I : Marguerite de Navarre

*"I'll be your Mirror" Je  
serai votre "miroir" ne  
signifie pas "Je serai  
votre reflet" mais "Je  
serai votre leurre"*

L'un des devisants de *L'Heptameron* de Marguerite de Navarre profite, lors de la troisième journée, de son tour de parole pour illustrer d'un récit – l'assemblée l'estimera finalement « melencolicque » (202) – les avantages et les inconvénients qu'il y a, en amour, à se cacher et à se découvrir. Dans cette communauté conteuse et discrètement érotique, Dagoucin, à qui « Madame Oisille » vient de transmettre la voix, a lui-même la pudeur de ne pas extérioriser ses sentiments : sous couvert d'une histoire castillane, il laisse apercevoir un peu de son désir à qui veut l'entendre, et il parle du discours amoureux que prononcent quelquefois les images.

L'histoire de cette vingt-quatrième nouvelle plante son décor à la cour de la maison du Roi et de la Reine de Castille. Un gentilhomme aime la rumeur amoureuse, « lequel avoit nom Elisor ». Objet de toutes les admirations, cependant distant, froid et secret, il maintient autour de lui une aura d'intouchable. Elisor est imprenable. A le regarder pourtant (ou justement à le regarder), nulle ne demeure insensible. La Reine, comme les autres, tombe sous le charme étrangement gracieux que dégage ce beau ténébreux. Mais elle lui reproche son insensibilité dont tous s'étonnent : il lui rétorque que « si elle voyoit son cueur comme sa contenance, elle ne

luy feroit poinct cette question ». Ainsi ne faut-il pas se fier à ce que l'on voit : on croit à son allure glaçante qu'Elisor n'aime personne. Pourtant la vérité de son désir est toute intérieure, confiée et préservée au fond de son cœur. Les yeux ne sauraient l'appréhender qu'avec l'effort d'outrepasser les apparences et de pénétrer la surface trompeuse, quoique aussi protectrice, des simulacres. En réponse à cette retenue, la Reine de son côté se garde bien de donner signe de l'émerveillement que le dédaigneux lui a inspiré.

A force de le harceler de ses questions (est-il ce qu'il paraît être ?), le menaçant de ne plus jamais lui parler, pire de ne plus le voir, la Reine finit par obtenir d'Elisor l'aveu qu'il aime « la plus belle et parfaite dame du monde ». Mais il n'a pas l'audace de confesser l'identité de cette dame. Il se sentirait mourir à révéler qui il aime. Aussi préfère-t-il, en homme habitué à faire tourner les regards autant que les têtes, le détour d'une image ; elle nommera l'élue sans la nommer : « Ma dame, je n'ay la force, puissance ne hardiesse de le vous dire, mais la première fois que vous irez à la chasse, je vous le feray veoir ; et suis seur que vous jugerez que c'est la plus belle et parfaite dame du monde ». Alors qu'Elisor se sent incapable de prononcer le nom, il dote l'image du pouvoir qui lui fait défaut, pouvoir absolu (viendra s'affirmer, en elle, « la plus belle et la plus parfaite »). L'image aura la hardiesse de la confiance : elle sera le porte-parole d'un sentiment qui admet seulement son impuissance à se dire. Elisor entretient l'ambiguïté sur les moyens de la monstration de son amour : que signifie « faire voir » ? La Reine peut croire qu'Elisor lui désignera la femme élue parmi les dames présentes à la chasse ; lui, anticipe déjà le stratagème d'une effigie.

Insatisfaite, la Reine prétend arracher les mots : elle feint la colère, elle ment pour obtenir la vérité. Elisor prend peur de n'être plus dans les « bonnes vues » de celle qu'il adore et qu'il souhaiterait voir sans fin. Pour conserver son regard sur elle, dont il ne saurait se priver, Elisor invente une manière de faire parler les images, à sa place, en lieu et place du nom interdit. Il transfère au temps de l'image, temps retardé et recréé, l'immédiateté de la déclaration qu'il refuse.

Pourquoi ne pas avouer ? Par bienséance (la Reine n'est-elle pas « femme de grande vertu ») ? Par obsession de tout retenir ou phobie de s'ouvrir à l'extériorité, par peur d'être éconduit – ce qui à coup sûr le détruirait –, par trouble des femmes

puisqu'en aucune circonstance, on ne lui a connu d'amante et qu'il y a dans la conduite d'Elisor, voire dans son nom déjà, plus d'un trait féminin ?

La réserve inquiète de ce personnage scelle ce que nous aimerions apprendre sur lui : Elisor ne se déclare pas au sens, il fuit à la prise, brouillant son image dans les zones plus ombreuses du désir et de l'être. Son étrangeté toutefois a cet avantage de servir le romanesque, en le produisant dans la temporalité des images. Ce temps naît du silence des mots, de la réticence en tout cas à livrer le nom. L'image, à la source de laquelle puise le romanesque, occupe cette réserve. Le délai, le manque ou l'attente lui sont favorables comme sa substance et son épaisseur mêmes. Dans l'espace de la durée, au creux des mots, se prépare donc une révélation offerte au visible.

Elle prend la forme d'un pli déplié.

Pour ce moment confié à l'efficace imageante, il est nécessaire de se rendre à la chasse. Tel est le plan d'Elisor. La Reine y consent qui va jusqu'à devancer le moment prévu, curieuse de découvrir ce que ses yeux royaux auront le privilège de voir. Les mots immobilisés dans le mutisme ont eu ce premier effet de déplacer la Reine selon le désir : impatiente, déjà captivée par la promesse, elle part en quête du nom dont elle est elle-même, sans le voir encore, le secret apparent.

Ce nom, Elisor n'a donc pas la force de le prononcer : il lui faudrait la puissance et la hardiesse, or le pouvoir est entre les mains de la Reine. Elle seule peut parler. Lui, se contente de montrer, espérant en réalité que l'acte de voir l'emportera en sidération amoureuse sur l'acte de dire.

La Reine part en chasse du nom. Elle attrapera une image, ou du moins c'est un miroir qui aura le privilège de la prise ; et la prise est la Reine elle-même, « pourchassée » par le regard d'Elisor, comme il l'avouera lui-même bien des années plus tard.

Le récit néanmoins suspend la chasse pour préférer insérer la description minutieuse de la fabrication de l'image. L'image n'existe pas encore : le travail d'Elisor consiste à arranger les conditions de sa venue, en son absence mais dans son attente. Elisor prépare un support, il aménage un dispositif, quelque chose comme l'instrument d'une photographie qui saisira l'image de la dame et, en un éclair, révélera l'absolu du sentiment. Une plaque extrêmement sensible (un « grand miroir »

d'acier ») occupe le centre de la machine qu'Elisor arbore à même son corps, contre sa poitrine, sur son cœur et à son endroit. De quoi méduser le réel.

Le miroir est recouvert d'un tissu richement paré : un « grand manteau de frise noire qui estoit tout bordé de canetille et d'or frisé bien richement ». Elisor accumule les parures, il drape l'objet qui dévoile, pans sur pans. Il enveloppe le présent de l'image pour qu'il soit digne d'être offert. Rien n'est trop beau pour le miroir : bordée comme un cadre par la frise d'or et de broderie, l'étoffe habille déjà le portrait. Elisor veut un fond d'ombre ourlé de soleil pour accueillir le reflet, comme un éclat au milieu de la nuit. Le manteau en théâtralise parfaitement le surgissement. Le corps se donne pour théâtre vivant, réduisant et basculant la scène sur sa surface frontale. Quant au corps du texte, il peaufine lui aussi ses luxueux apprêts : il complique en échos et en vibrations les signifiants. Il ajuste notamment la basse profonde des voyelles nasalisées (« grand manteau », « richement ») aux volutes plus aériennes des syllabes primesautières (« frise », « canetille », « frisé ») et au staccato des dentales partout prospères.

Mais ce n'est pas assez : Elisor songe au moindre détail, il surveille sa mise en scène, pour que rien ne manque à sa réussite. Il dispose comme monture de parade d'un « cheval maureau », à la couleur de son manteau. L'animal poursuit, par sa tâche dans l'air, l'idéal nocturne que revêt (rêve) le moment. Et il introduit l'envoûtement de l'animalité érotique que le manteau de frise, en épaisse laine bouclée, suggère aussi, entre robe de bête et blason pubien. Un chapeau, noir également mais plus lisse que la frise et mieux éclairé par la soie, ajoute encore à la splendeur de la parure : « Son chapeau estoit de soye noire, auquel estoit attachée une riche enseigne, où y avoit pour devise ung amour Amour, couvert par force, tout enrichi de pierrerie ; l'espée et le poignart n'estoient moins beaulx et moins faicts, ne de moins bonness devises » (195). Elisor s'efface derrière la profusion des signes, syntaxiquement enchaînés, ou il se confond désormais avec leur langage. Aucun élément du costume ne reste muet. Tout porte devise pour afficher le message d'amour : éblouissement de la richesse et de la beauté, insistance sur les modulations du drapé (« Amour couvert par force ») qui marque la pudeur et presque la censure du désir mais qui promet aussi, plus sublime, la magie du dévoilement. Le message euphorique du dispositif traduit l'attention extrême prise à émettre un discours amoureux obsessionnel, invasif et

surabondant, un message qui profite de chacune de ses manifestations ostentatoires pour renchérir sur son intention.

Mais l'annonce parée est inquiétante, déjà ; elle est de l'intensité tragique des soleils noirs. On pressent dans cette cosmétique amoureuse la douleur d'aimer, la violence et sans doute la mort. Quelle ambiguïté ou quelle intuition de signifier ainsi l'extrême désir par des armes, même neutralisées en décors (miroir « en façon de hallicret » ; épée et poignard), par un miroir qui glace le cœur et paraît fermer le corps, par un manteau qui ressemble à un linceul, par un décor de nuit qui risque de noyer l'éblouissement dans la perte ! L'aveu du désir s'énonce si mélancolique, comme prophétiquement manqué.

Mais avant de connaître douloureusement le temps de la désillusion des images (car ce temps viendra, pour être ensuite réparé), Elisor dépense sans compter son pouvoir d'exhibition. Il en jouit sans mesure.

Sa réserve, que l'on croyait extrême, s'inverse en stratégies démonstratives : il se vêt somptueusement, il hypnotise les regards par sa grande forme noire ; il sature la chasse grâce aux courses et aux sauts qu'il commande à son cheval. Le temps ordonné, cérémonial de la chasse est détourné. Sa scène forestière bifurque, remplacée par le spectacle d'Elisor en prestigieux cavalier : « Tous ceulx qui le voyoient laissoient le passetemp de la chasse pour regarder les cources et les sauls que faisoit faire Elisor à son cheval » (195). Dans cette histoire dont Elisor orchestre les signes, un miroir n'est plus seulement un miroir, une chasse n'est plus seulement une chasse ; une chose à la place d'une autre, et de surcroît : les objets, les actes, ici, sont eux-mêmes et plus encore. Ils se réaménagent, se stratifient, se cristallisent ou se virtualisent : ils se préparent au symbolique qui les éclot. Mais avec le risque, à force d'être subtiles malgré leur exposition, de ne plus parvenir à s'extraire des plis.

Elisor dessine de sa présence cavalière des courbes, des bonds : sa danse complique l'espace. Elle y introduit les caprices d'un jeu qui appartient aux rites maniéristes des parades d'amour. Juste auparavant, le bord du manteau traçait des ondoiements, des gestes de la matière brodée : frises textiles, frises chorégraphiques, Elisor – son nom ne frise-t-il pas lui aussi, bordé d'or – aime captiver l'œil par tout ce qui déplace les lignes, les orne et convoque la surprise des formes. Tout ce qui

entretient une manière et définit un *style*, tout ce qui amorce une écriture par la plasticité visuelle. Des diagrammes, des schémas.

*Bref, au sens grec, σκῆμα, ce n'est pas le "schéma" ; c'est, d'une façon bien plus vivante, le geste du corps saisi en action, et non pas contemplé au repos : le corps des athlètes, des orateurs, des statues : ce qu'il est possible d'immobiliser du corps tendu. Ainsi de l'amoureux en proie à ses figures : il se démène dans un sport un peu fou, il se dépense, comme l'athlète : il phrase, comme l'orateur ; il est saisi, sidéré dans un rôle, comme une statue. La figure, c'est l'amoureux au travail.*

Pour achever la représentation ou l'*attraction*, Elisor conduit la Reine « au lieu où estoient les toilles ». Là où les bêtes doivent tomber, prises aux lacs textiles. Orientant de ses sauts le chemin comme on enroule l'œil pour l'hypnose (les ondulations tressent le piège ou affolent les directions mais sans perdre le but ; elles l'assurent bien plutôt), Elisor guide la Reine à l'écart. Là, il a prévu de cueillir son image : il la capturera par un reflet, en souhaitant prendre aussi, par ce coup de maître, son amour. L'endroit de l'attrape est tendu de toiles : on ne saurait mieux commencer un portrait.

Elisor met alors fin à ses détours : il quitte son cheval et offre d'aider la Reine à « descendre de dessus sa hacquenée. Et ainsy qu'elle lui tendoit les bras, il ouvrir son manteau de devant son estomac, et la prenant entre les siens, luy montrant son hallicret de mirouer luy dist : "Ma dame, je vous supplie de regarder icy" ». Débute le dernier temps de la déclaration, ce moment si longuement ordonné, où est prévue de s'effectuer la révélation du nom dans l'image. Le geste d'Elisor implique

apparemment une offrande : il ouvre ses bras, puis son manteau ; il ouvre son cœur, et paraît au jour celle qu'il aime. A l'endroit vide du miroir qui espère l'image, se substitue enfin la plénitude de l'être aimée. Une photographie est prise : le photographe en habit noir recueille sur la plaque de sa poitrine la belle lumière : un coup de foudre ?

La photographie est prise, le nom implicitement révélé ; et cependant le texte, là, s'absente. Une ellipse survient à la place de ce qu'Elisor attendait : le contre don du désir, l'aveu de la Reine. La Reine ne dit rien, ne montre rien, elle rentre chez elle. Pas d'image. Le blanc du récit témoigne, comme on va le voir très vite d'un certain échec de la scène.

On ne saura jamais vraiment pourquoi. On comprendra que la Reine elle-même se perd dans ses réticences ; ou elle exagère les jeux du désir en surenchérisant sur les détours et les ornements des aveux, sur les mises à l'épreuve de l'autre. A force de plier et replier le romanesque, la vraie rencontre n'a pas lieu. La sincérité de l'amour s'égaré dans les discours des signes et les non-dits, dans les intrigues et les démarches. Le romanesque se recouvre ou se disperse : le roman vrai ne prend pas. On s'étonne de tant d'impossible puisque l'un et l'autre semblent s'aimer. Mais s'aiment-ils vraiment ? Sans doute jouent-ils trop : trop de parades, trop d'atermoiements. La déclaration authentique de la passion partagée est le point aveugle, le fond noir du miroir. Un drap de nuit finit par l'envelopper et la rendre silencieuse. Elle ne vient donc pas ; elle n'apparaît pas.

L'image déclarée dans le miroir correspond au visage de la Reine et cette dernière ne parvient pas à voir qu'il s'agit du nom de celle qu'aime Elisor. Elle l'a bien entendu parfaitement vu : elle sait à coup sûr qu'elle est le reflet et cependant, d'une autre manière, elle ne se reconnaît pas. Pas seulement parce qu'elle veut feindre de ne pas s'identifier et ainsi relancer le romanesque, prendre au piège à son tour Elisor en reprenant la main sur la fiction pour ne jamais la finir. Mais l'image offerte, tendue par les bras d'Elisor en direction de la Reine (cela dit, les bras tendent-ils l'image, ne circonscrivent-ils pas la zone d'attraction d'un piège ? Elisor n'avance pas les bras par tendresse, il attrape la Reine, il l'installe pour la projection ou l'absorption), l'image délivre un message troublant. Faisant face au miroir, la Reine se heurte certainement à la violence de sa transformation en une image qui, d'une façon

ou d'une autre, l'absente et nie son identité. L'absente parce qu'elle devient l'objet d'Elisor, enfermée dans sa surface. Elisor croit écarter son cœur, le déchirer afin que l'image en jaillisse, afin plutôt que le miroir enfin vive par la présence réelle de l'autre ayant accordé son reflet. Le miroir n'est rien sans la Reine, il la guette. Elisor serait incomplet sans cette image.

Mais en même temps, pour achever de se dire (la scène devait équivaloir à une déclaration du nom), Elisor saisit l'image de l'autre, il la force à venir et il la dérobe, il se l'approprie et ne la rend, en reflet, qu'après l'avoir gagnée par ruse. Il arrange un rapt : les armes (hallecret, épée, poignard) ont parlé. Elles ont ravi et épelé (écorché ?) l'amante par son image et elles greffent cette vision sur le corps paré de l'amant. Elles la fixent au miroir, sur le beau plan vernis, sans que l'image puisse prétendre durer au-delà de la présence de ce qu'elle reflète. La présence, elle, est retenue de toutes ses forces (*étrainte*, si on en juge par l'appel des bras). Elle est alors agressivement retournée, *renvoyée*. Le miroir est une variante de la glace qui a servi, au tout début de la nouvelle, de métaphore à la pudeur murée d'Elisor : il est glaçant pour qui a affaire à lui. Comment soutenir ce traumatisme de se voir changer de visage en pan minéral, fantomatique et finalement avalé ? Qui peut l'accepter ? Le miroir d'Elisor ne parle toujours pas : il est le tombeau de l'aimée. Dans la bouche d'ombre creusée au *sinus* du manteau, il engloutit le nom par l'image.

La Reine ne choisit pas d'accorder son reflet, elle n'exerce aucun contrôle sur la scène ; elle est séduite, cela lui échappe. Elisor lui arrache son image, en soulevant son manteau, et il s'en couvre à la façon d'une seconde peau ou d'un tatouage. La Reine est méconnaissable, effondrée, imaginons-le, par la violence de cette perte transférée sur le corps d'Elisor (alors qu'elle est un gain extraordinaire pour l'autre). Et lui, qu'a-t-il donné ? Si elle accepte, il pourra selon son envie la faire venir à l'image ; si elle est d'accord pour s'unir à lui, disponible à la présence, il l'aura toujours à portée de miroir. La demande est celle d'un enfant à rassurer, formidablement préoccupé d'aménager le drame des pertes. L'intermittence de l'image, attachée au miroir, renouvelle le bienfaisant Fort-Da. Elle tranquillise l'absence par la réitération de la présence, comme un fantôme apprivoisé. Elisor se garde tous les pouvoirs, il bricole avec sa savante machinerie optique le meilleur moyen de ne plus voir disparaître l'image désirée. Il crée un revenant (à l'inverse de



ses traditions folkloriques qui exigent de couvrir d'un voile les miroirs dans la maison d'un mort) : un revenant qui ne le tourmentera plus mais qui l'aidera à défier l'éphémère, à regagner contre la pure faillite des êtres le mouvement éternel de la représentation et du désir réalisé. Elisor met devant lui ce qui a eu lieu avant au moyen d'un « configuratif immobilisé » grâce auquel un sujet

*suspend son regard, de tout  
temps et à jamais.*

Mais Elisor se rend de la sorte indésirable à la Reine : il la jette dans la stupeur (indicible par le récit) d'un très grand dénuement, un dénuement qui peut ne plus cesser d'avoir lieu (à chaque fois qu'Elisor rouvrira les bras et son manteau). La Reine a tout à redouter de cette châsse.

Car où se situer ? La Reine existe-t-elle dans le désir d'Elisor autrement que sous l'aspect, la face d'un fantasme, un rêve auquel elle a prêté son concours, en cédant son reflet, en mettant involontairement la dernière main au portrait ? Le miroir élabore bien autre chose qu'une rencontre avec l'autre : il scelle la rencontre de soi avec sa propre image. Doublement : rencontre de la Reine avec son reflet (alors, Elisor serait-il son double ? l'image de son image ? illusion narcissique et portrait funèbre d'elle-même ?) ; rencontre d'Elisor avec l'image de l'autre qu'il a méticuleusement fabriquée, parée, et dont il demande à la Reine d'admirer l'artifice en devenant spectatrice de la jouissance. Le portrait en effet ne circule pas, il ne s'échange pas puisqu'il est figé sur le corps d'Elisor. Différent du portrait portatif ou de la photographie qui se passent de main et confirment l'affection réciproque, l'image façonnée par l'amant est inamovible. Elle lui appartient, Elisor se la réserve, contredisant ce pour quoi elle a été antérieurement énoncée : la promesse d'un partage symbolique. Or ici, elle semble davantage envisager la séparation et le déni de la réciprocité.

Le portrait, on l'imagine, s'enfonce dans la mémoire d'Elisor et découvre mystérieusement son motif essentiel. Cette image, conclue par la Reine, trouve certainement son explication au plus loin des « yeux de l'âme ». Nous en contempons une représentation possible, incarnant à sa façon une scène antérieure,

vue ailleurs, on ne sait où, et perdue ou refluee. Que les mots n'y aient pas accès indique un lieu d'avant le langage, seuls emplis de traces sensorielles. Ce lieu est réfléchi dans le miroir, comme l'étymologie *reflectere* en suggère la littéralité : un lieu « renvoyé en arrière ». Le récit, où reparait la parole, reconstruit le moment, lointain, de cette mise en scène ; il précise simplement, puisqu'il ne le commente ni ne l'explique, que cette image est d'abord une reconstruction.

Son motif se recompose non seulement dans le reflet et son image mais dans tout ce qui l'agence et lui permet de briller (et de s'éclipser) : les travestissements et les ornements, les bijoux, les contrastes de l'or et de la nuit, le chapeau à enseigne, l'épée et le poignard, les cabrioles du cheval... Aussi le portrait qu'Elisor porte en lui, et même sur lui, faisant corps avec lui, n'est-il pas réductible à l'image-reflet, qui est sa dernière touche ; il englobe, dans son vaste soleil noir, tous les éléments, restes perceptifs d'un souvenir archaïque reliés désormais entre eux, reliques œdipiennes mais surtout lointaine composition que la réfection soigneuse d'Elisor mène à l'apparition. Elaborés et très bien articulés, ils règlent dans le récit le moment de semblance et ils intègrent le portrait de la Reine, à perte de vue. L'image obtenue procède alors à égalité d'un travestissement et d'une révélation : elle ne recopie pas exactement la première image enfoncée au loin dans la psyché, elle ne lui est pas semblable point par point mais son organisation si appliquée est la condition pour se rapprocher du modèle et faire voir toute l'émotion du sujet qui en est passionné.

L'analyse critique peut se lancer le défi de remonter, à partir de cet éclat, le cours de la remémoration, selon une initiation dont l'image au hallicret serait le seuil. Le récit, lui, érige l'événement, il le dote du plus de relief possible. Il emplit de sa valeur l'espace et le temps ôtés aux aléas des circonstances, et il plonge ainsi le lecteur dans l'aveuglement de son irrésistible séduction. Le récit ne nous permet pas d'y voir plus clair ; il se charge tout au contraire d'opacité et l'impose à notre perception. La lecture est arraisonnée par la netteté même de cette opacité, par cette obscure limpidité des choses qui ne pouvaient pas être différentes. Car il ne saurait en être autrement. L'intention dont Elisor dote la scène reflète l'attachement de l'écrivain au moindre de ses mots et à la réussite de l'évidence qu'il imagine. C'est par la qualité de netteté et de pertinence du montage que nous adhérons à la stratégie imageante d'Elisor ; elle provoque la certitude en nous d'une nécessité, radicale et incontestable.

L'image s'insère dans un temps disjoint des habitudes (la vie de Cour, le rite des chasses) qui, quant à elles, définissent une temporalité banale et sémantiquement faible. Elisor active un autre moment, miraculeux, approfondi dans le premier, en son abîme : un temps d'une très forte intensité pulsionnelle, qui dérange par sa puissance créatrice le quotidien et le mue en scène hallucinatoire, offerte aux affects, et vraisemblablement, à l'éprouvé inconscient. Dans cette image, le refoulé (c'est la tension psychique qui définit Elisor d'emblée et c'est par là toute la dynamique de ce récit où il apparaît) circule en image, c'est-à-dire certainement incomplètement mais avec de somptueux détours, auquel aucun conteur (Dagoucin), aucun écrivain (Marguerite de Navarre) ne reste insensible.

Quant au coup de foudre, son intensité critique est recherchée par Elisor car cette énergie arrache l'anamnèse, forcément passionnelle, du fantasme. La non réciprocité érotique n'a guère d'importance dans la réussite de ce moment : que la Reine ne réagisse pas, en tout cas pas comme Elisor l'espérait, n'altère en rien l'excitation qui a présidé au montage d'une opération cherchant avant tout l'élaboration à partir de soi d'un espace corporel et la mise en place d'une temporalité subjective. C'est d'abord le formidable investissement pulsionnel de toute cette machination qui intéresse Elisor : il l'aide au surgissement de sa scène. Le miroir rabat spéculairement le sujet sur son désir, mais en y introduisant la donnée supplémentaire de la Reine, ce tiers-image regardé comme parfaitement juste pour la scène rêvée : l'irruption de sa présence dans le champ de forces dégagé à partir du miroir conducteur déclenche la violence d'une décharge. Ainsi parvient à se découvrir le fantasme.

*Je passe par le diagramme pour cela :  
effondrement de la ressemblance,  
production de l'image.*

Le diagramme : un tourbillon ou un labyrinthe de signes-forces (chapeau à enseigne, manteau traité en rideau, cabrioles, frisures, épée, poignard, pierreries, arabesques noires et or, le beau parcours de lignes, de traits périphériques, courbés, plissés ; les reflets aussi, miroitements et scintillements). Ce

tourbillon tourne, il bouge les formes, complique, déréalise et fragmente. Il révèle des interactions nouvelles il produit des circulations et affole les sens. Il impose son mouvement contre l'image fixe, reçue ou bloquée par le réel. Le réel alors se fracture en pans et en turbulences. Une provocation, sans anarchie. Bien au contraire : le diagramme ne brouille pas le visible, il n'agit pas de manière arbitraire. Il relance les dés et remotive toutes choses entre elles d'une autre façon, inattendue, charmante quoique parfaitement calculée, sans quoi, il n'y aurait pas cette intensité d'expression.

Elisor réunit les pièces de son système : les éléments choisis sont ajoutés comme dans un tableau. Son œuvre s'appuie sur des rythmes, elle multiplie des contrastes de lumière, croise des qualités sensorielles, tactiles, visuelles, auditives sans doute ; elle accorde aux modes de la matérialité une libre circulation et elle provoque leurs rapports : mou, dur, lustré, léger, aigu, couvert, lourd... Elisor se rend sensible aux rimes, aux allitérations des tissus et des couleurs : il introduit des zones d'éclats, plus ou moins larges (points ou grappes de pierreries, à-plats de métal poli).

*Il vous flanque là devant un fait pictural.*

Alors comment la Reine, pour sa part, s'y retrouverait-elle vraiment ? Et est-ce même encore un portrait qui se pose sur ce miroir digne des artistes de Venise ? Une peinture, une figure, un foisonnement ou un embrasement de signes plutôt, un état d'âme ou un état du désir dont le reflet est l'occasion. La ressemblance n'a plus aucune importance au final : elle entre dans le processus fantasmatique pour l'animer, pour appeler la scène originare. Grâce à la ressemblance, s'opère la mémoration ; elle fait contact. Elle est essentielle, centrale (c'est sa place dans le décor monté), parce qu'elle agit comme un déclic. Elisor fait tout pour que ce soit exactement ça qu'il veut : cette scène-là et il a besoin par-dessus tout du portrait. Pourtant, indispensable sur le moment même, la Reine n'est que le pré-texte imaginaire, la chance du fantasma qui s'associe à elle pour se faire jour. La ressemblance n'a plus d'importance : elle se défait dans l'ensemble du dispositif pour ne plus compter qu'en

son sein. Elisor emploie la ressemblance afin de faire jaillir la présence, qui, elle, n'a plus rien à voir avec la ressemblance.

*La représentation c'est l'avant,  
l'avant peindre. La présence c'est ce  
qui sort du diagramme, ou bien je  
dirai aussi bien défaire la  
ressemblance pour faire surgir  
l'image, mais à ce moment là ce qui  
surgit ce qui sort du diagramme, c'est  
l'image bien. L'image sans  
ressemblance.*

Une image de cette nature, si amoureusement soignée, est, à n'en pas douter pour Elisor, d'une très grande vérité sur lui-même, d'une très grande profondeur à sa surface. Mais, du point de vue de la Reine qui ne veut pas voir cette vérité ou qui la voit justement trop hors d'elle, ce vertigineux pouvoir d'abstraction et d'énigme n'est pas acceptable. Le palimpseste imaginaire lui est inaccessible, par trop d'invisible ; ou il la dépossède dangereusement. Aussi, pense-t-elle : « cette image ne doit pas me concerner ». Il faut qu'elle ne la regarde pas, malgré le reflet. Elle quitte la chasse ; elle repousse l'image et se défend d'elle. Elle renie son effet spéculaire, qui n'est effectivement pas elle et dans lequel elle ne s'appartient plus.

Elisor et la Reine ne s'aimeront donc pas, puisqu'ils ont glissé entre eux afin, croyaient-ils, de mieux se séduire, le désir entêtant du romanesque. Il n'existe plus rien de l'un à l'autre que ce désir-là qu'Elisor a voulu confondre avec son désir d'image. En a-t-il été autrement dès le commencement ? L'histoire n'est-t-elle pas venue d'un défi lancé au visible (l'enténébrement excitant d'Elisor) plus que de la volonté de simplement s'aimer ?

Après la scène, la Reine refuse de faire paraître ses sentiments. Elle quitte la chasse sans mot dire. Puis, de retour en son château, elle convoque Elisor, lui reproche d'avoir menti, fait la sourde oreille à son explication. Elle feint de

n'entendre que la littéralité des signes : « [...] qui vous ay-je monsté, en vous descendant de cheval ? – Rien, dist la Reine, sinon ung mirouer devant votre estomach ». Obligé de déclarer ses sentiments et d'expliquer l'énigme, Elisor commente la performance de la forêt : il affirme qu'il n'aime personne d'autre que la Reine et que c'est bien son image, et elle uniquement, qu'il porte dans son cœur. De ce secret découvert, il espère ne pas avoir à mourir. Mourir, ce serait pour lui ne plus faire venir l'image de son cœur comme reflet de la Reine. Aussi digne d'un amant parfait soit-il, le discours d'Elisor confirme le fondement narcissique de sa passion et l'idolâtrie qu'il cultive à la fois inséparable de la présence réelle de la femme aimée et éloignée de son identité incomparable. Entretenir la flamme du désir consiste pour Elisor à pouvoir entretenir, à l'envi, le foyer de l'image, fût-ce au prix d'un amour non partagé : « au moins ne m'ostez la vie, qui consiste au bien que j'ay de vous veoir comme j'ay accoutumé ».

Une épreuve en réponse attend Elisor. Sous prétexte de vérifier la constance de son amant, puisque, dit-elle, tous les hommes sont volages, la Reine relance le rapport de forces du désir : elle impose un terrible défi à celui qui a besoin de la présence de l'autre pour construire ses objets d'enfance. Elle l'oblige à partir pendant autant de temps qu'il a retenu le secret de son amour : 7 ans. Elle lui confie la moitié d'un anneau afin de pouvoir le reconnaître au bout du délai d'épreuve, au cas où son visage aurait changé. De toutes les explications qui justifient ce supplément de tourment infligé par la Reine, l'on peut en retenir une que le conteur mentionne : « pour expérimenter à la longue l'amour qu'il luy portoit ». L'absence permet d'évaluer le deuil possible de l'image : alors qu'Elisor ne peut se passer du visage de la Reine qui lui est indispensable pour compléter son montage optique, la Reine propose un autre dispositif, de nature symbolique : les deux parties de l'anneau qui, une fois, réunies, identifieront les amants et, en leur absence, maintiendront dans l'attente patiente les retrouvailles. L'autre y prend la forme abstraite d'un morceau de bague, sans ressemblance de forme ni comparaison de trait.

*Le plus insupportable dans la perte,  
serait-ce la perte de vue ?  
Annoncerait-elle, chez l'autre,*

*l'absolu retrait de l'amour et, en nous, l'inquiétude d'une infirmité foncière : ne pas être capable d'aimer l'invisible ?*

Elisor accepte cette retraite forcée. Il part comme s'il mourrait déjà. Le récit ne dit rien de ces années d'exil passées dans l'ennui. De nouveau, la vie d'Elisor s'enfonce dans le secret. Mais de nouveau encore, elle se révèle. Devenu ermite, le visage couvert de barbe, Elisor revient incognito vers la Reine. Il renoue avec elle le langage des dispositifs : il lui remet une requête contenant sa part de l'anneau. Il remplace le manteau qui masquait le miroir par une lettre enveloppant l'anneau. Pour la première fois, qui rompt la répétition des scènes, Elisor écrit, dans l'autre langue des vers.

Sa longue lettre narre quel fut en lui le travail du temps et la certitude qu'il en a retirée. Elle décrit un deuil : deuil de la fausse image accouchée de son amour, de son cœur dupé dont il fait voir la mue. Elisor témoigne de la conversion de son regard ; il dit avoir lâché la chimère de la beauté réelle, aveuglante de la Reine, pour un amour de plus haute estime : « Le temps m'a fait veoir l'amour veritable ».

Les années passant, la beauté de la Reine s'est effacée faute pour Elisor de pouvoir en nourrir ses yeux. N'est plus apparue alors que la cruauté couverte autrefois par la beauté. Dévoilée tout à fait, la « rigueur cruelle » a éloigné l'amant, enfin dessillé, conscient désormais que ses sentiments n'ont guère été plus denses que le « vent ».

Il est bien difficile de savoir si l'épreuve de la dame, parce qu'elle a vérifié la solidité de l'amour de loin, a été salutaire. Sans doute a-t-elle trop parié sur l'absence mais, comme elle l'a vu, Elisor n'aimait d'elle qu'une image, il n'adorait que sa faculté à lui dispenser son simulacre à la place d'attente de son cœur, comme une nourriture substantielle.

Elisor met sur le compte de la rudesse de la Reine son désamour : la cruauté renomme la frustration de l'idole intime que s'était fabriquée l'amant, pris par la toute-puissance des choses que l'on refuse à tout prix de quitter, derrière soi. Asservi en premier lieu à cette fascination, traduite par Elisor en termes de service (« Mort

me donnez pour vous avoir servye»), il s'en détache au nom de « l'autre amour parfaite et pardurable » que remplit Dieu. Il revient alors vers la Reine pour la quitter. Sa lettre est d'adieu, elle met définitivement fin aux battements des images : « Sans nul espoir ou que je soys ou soyez/Que je vous voye ne plus me voyez ».

La Reine a prouvé le risque du dispositif imageant qu'Elisor avait conçu, puisqu'il exigeait d'elle la plus grande docilité et le don assuré de sa présence éternelle. Repoussant cette présence dans l'absence de sept ans, réveillant l'angoisse qu'Elisor converti par réaction en haine, elle a disparu définitivement à ses yeux ; elle est, il faut en convenir, remplacée par une idole plus sûre.

Le Diable était dans le miroir : la Reine ne voulait pas rester dans l'image, elle coupait les bagues. Avec elle, tout était séparé ou, pire, séparable. Dieu habite désormais le cœur d'Elisor, revenant permanent, image invisible et cependant infiniment fidèle.

Intéressé sans doute à accuser par l'intermédiaire de sa fiction les rigueurs féminines, Dagoucin adhère au sermon d'Elisor qui voit en son ancienne amante un résumé de toutes les perversions (cruauté, peine, torment, desdaing, haine). Parmi celles qu'il avait mentionnées, il valide finalement l'hypothèse de la cruauté, puis il montre la Reine en pénitente, punie de ses passions, il souligne l'impression pathétique de cette histoire qui fait de l'inhumaine « la plus pauvre et miserable dame du monde » et de l'ermitte une créature protégée en son paradis par Dieu.

Dame Oisille voit plus juste : « il retourna entièrement son cueur à Dieu ». Il s'agit en effet de ce geste, monté en réseau : Elisor tourne son halecret vers sa dame pour contourner sa déclaration ; retournée, la dame s'en « retourne » à son château. Elisor après sept ans fait retour mais pour signifier que son cœur désormais est le miroir de Dieu, *speculum dei*. Elisor interprète cette révolution intérieure comme la conquête d'un vrai regard, aussi dépouillé que le lieu solitaire où il vit (en contraste avec l'endroit fantasmagorique de la forêt, hérissée de passions). Enfin, il voit vraiment, exactement et complètement : la réflexion méditative a remplacé la folie du voir. Mais n'est-ce pas changer l'arrangement imparfait d'une image finalement angoissante en une autre composition, définitive ; n'est-ce pas retourner le miroir, sans changer d'intention, en remplaçant un objet incertain par un substitut admirable ? Du portrait de sa dame (miroir ardent où brûle l'image abusivement



aimée) à la véronique tirée sur le cœur, du visible inconstant à l'invisible éternellement proche, de la catoptrique profane à la catoptrique spirituelle, Elisor ne s'est pas seulement élevé à la hauteur d'une vérité supérieure en se dévêtant des illusions miroitantes du monde. Il ne renonce pas à ce qui retient son désir, cela même qui a fait vouloir la rencontre avec la Reine. Avec l'image de Dieu en lui, Elisor gagne de ne plus jamais rien perdre de vue.

\*Jean Baudrillard, *De la séduction. L'horizon sacré des apparences*

\*Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*

\*Jean-Claude Rolland, *Les Yeux de l'âme*

\*Gilles Deleuze, cours de Nanterre 1981

\*J.-B. Pontalis, *Perdre de vue*