



Varia 2

- **Andrea Schincariol**

Malheur à ceux qui ratent une photographie. Ou *Le Horla*¹ comme dispositif photographique

Analyser une séquence textuelle à la lumière de la notion de dispositif photographique tout en sachant que, dans cette même séquence, le mot « photographie » est absent, peut paraître paradoxal, voire dangereux. Car le risque est toujours celui de « torturer » le texte et de lui faire « dire » beaucoup plus de choses qu'il n'en dit en réalité. Par ailleurs, comme cela a été maintes fois souligné, c'est dans la logique même d'une critique des dispositifs d'amener à une lecture qui déborde les limites d'un texte donné et qui en force, à la fois, le cadre et le(s) sens qu'on lui attribue habituellement². Conscients des dangers qu'une application « sauvage » du « filtre » photographique risque d'impliquer, mais confiant dans les outils dont nous nous servons pour notre analyse, nous avancerons avec une certaine fermeté, notre hypothèse de lecture de la célèbre scène du miroir de la nouvelle *Le Horla* de Guy de Maupassant : nous croyons que la scène du miroir pourrait être lue comme la mise en scène d'une séance de prise de vue photographique ratée.

¹ Nous nous référons à la version de 1887 de la nouvelle. Les indications des pages renvoient à l'édition établie par T. Ozeald contenue dans *Le Horla et autres nouvelles fantastiques*, Paris, Hatier, « Classiques & Cie », 2006, pp. 129-161.

² Pour une introduction à la critique des dispositifs, voir l'avant-propos de P. Ortel dans *Discours, image, dispositif. Penser la représentation II*, textes réunis par P. Ortel, Paris, L'Harmattan, « Champs visuels », 2008, ainsi que la bibliographie à la fin du volume.

Cette hypothèse est légitimée par la disposition géométrale de la scène ainsi que par sa signification symbolique. Notre lecture permet en outre de mettre en perspective le texte de notre auteur avec l'imagerie de son époque³ et de sortir ainsi de l'impasse d'une lecture biographique de la nouvelle qui verrait dans *Le Horla* une simple mise en scène des symptômes de la maladie de Maupassant et tout particulièrement des épisodes d'autoscopie dont plusieurs commentateurs se servent pour interpréter certains de ses textes (« Lui ? » et « Lettre d'un fou » notamment). Nous pensons déceler, derrière la nouvelle de Maupassant et bien au-delà de la transposition littéraire d'un épisode d'autoscopie, la présence du dispositif photographique : son mécanisme, sa logique scopique, ses effets d'optique. De ce dispositif qui, à maints égards, apparaît comme l'un des éléments majeurs concourant au régime de visibilité⁴ de l'époque.

Faut-il rappeler l'histoire que Maupassant nous raconte dans *Le Horla* ? Le héros, personnage anonyme dont aucun portrait nous est délivré, se croit hanté par un être mystérieux, invisible et impalpable, qui s'installe dans sa maison et rend ses journées et ses nuits des véritables cauchemars. Le lecteur assiste à la lente descente du personnage vers les abîmes de la folie, à travers les pages de son journal intime. Un jour, poussé par son instinct de survie, le héros décide de prendre au piège l'être invisible : dans sa chambre, assis à son bureau, il fera semblant d'écrire, il laissera que l'être s'approche jusqu'au moment où il pourra l'attraper et le tuer. Mais les choses ne se passent pas comme prévu car le héros, après s'être retourné brusquement pour saisir le Horla, demeure pétrifié devant l'énorme armoire à glace placée juste derrière son ennemi : pétrifié, devant la disparition de son propre reflet. Voilà ce qu'à juste titre on pourrait définir – avec Henri Cartier-Bresson – comme l' « instant décisif » qui a rendu célèbre celle que nous avons désignée comme la « scène du miroir ».

³ Voir Ph. Hamon, *Imageries, littérature et image au XIXe siècle*, édition revue et augmentée, Paris, José Corti, 2007.

⁴ Voir R. Debray, *Vie et mort de l'image. Une histoire du regard en occident*, Paris, Gallimard, « Folio Essais », 1992.

La séance d'hypnose, thématization de l'objet photographique

Le journal intime, en la journée du 16 juillet, débute sur cette exclamation : « J'ai vu hier des choses qui m'ont beaucoup troublé » (140). Le narrateur se trouve à Paris, chez sa cousine, Mme Sablé, en compagnie de deux autres jeunes femmes dont l'une est l'épouse du docteur Parent. Ce dernier « s'occupe beaucoup des maladies nerveuses et des manifestations extraordinaires auxquelles donnent lieu en ce moment les expériences sur l'hypnotisme et la suggestion » (140). Le médecin raconte aux autres invités ses expériences d'hypnotisme et illustre les résultats que, depuis les dernières années, cette pratique a obtenu et qu'il n'hésite pas à qualifier de « surprenants ». Le narrateur et sa cousine expriment leur scepticisme vis-à-vis de ce genre d'expériences. Mme Sablé sourit. Le Dr Parent s'aperçoit de sa manifestation d'incrédulité et il lui lance un défi : « "Voulez-vous que j'essaie de vous endormir, madame ? – Oui, je veux bien." [...] Au bout de dix minutes, elle dormait » (141-142).

La scène de l'hypnose s'ouvre ainsi, aux yeux du lecteur, dans l'instant même où ceux de Mme Sablé se ferment. Le Dr Parent s'installe en face de Mme Sablé et intime au narrateur de prendre place derrière celle-ci. Mme Sablé se retrouve donc au centre d'une aire délimitée, d'un côté, par son cousin et, de l'autre côté, par le médecin hypnotiseur. C'est justement à l'intérieur et tout le long des frontières de cette aire de jeu que les enjeux de la scène vont ressortir. Le Dr Parent met dans les mains de Mme Sablé dormante une carte de visite, en affirmant que c'est un miroir, et il lui demande ce qu'elle voit dedans : « – Je vois mon cousin.– Que fait-il ?– Il se tord la moustache.– Et maintenant ?– Il tire de sa poche une photographie.– Quelle est cette photographie ?– La sienne » (142). Le narrateur est bouleversé. Ce que Mme Sablé affirme avoir vu correspond à la vérité.

Or, cette thématization de l'objet photographique joue un rôle majeur dans l'économie de la nouvelle. Copie parfaite de par sa posture (le personnage est debout, avec son portrait à la main tout comme dans la photographie il a son chapeau à la main) et de par sa mise (le portrait est tiré « le soir même », 142 ; on peut bien supposer, sans trop de risques, qu'il porte les mêmes vêtements), la

photographie que le narrateur sort de sa poche et montre à Mme Sablé via le miroir/carte de visite représente sa réplique fidèle. Elle est la copie exacte du héros tel qu'il participe à la séance hypnotique dirigée par le Dr Parent et résulte être, par conséquent, la copie exacte de l'image du personnage se reflétant sur le miroir/carte de visite. Autrement dit, le petit feuillet recouvert de sels d'argent fonctionne, ni plus ni moins, comme la carte de visite que Mme Sablé garde entre ses mains et qui se transforme, sous l'impératif du Dr Parent, en miroir.

La séance d'hypnose se présente ainsi comme la mise en scène d'un jeu de miroirs. Elle fonctionne telle une espèce de « machine à réfléchir ». Mme Sablé voit dans la carte de visite/miroir le reflet de son cousin, debout avec son portrait bien en évidence. Ce portrait, comme nous l'avons avancé, fonctionne lui aussi comme un miroir. L'image du narrateur, projetée une première fois sur la carte de visite/miroir, rebondit sur celle-ci et finit par s'inscrire sur le portrait/miroir que le héros garde dans ses mains. Le reflet du personnage paraît « voyager » d'un « miroir fictionnel » à l'autre indéfiniment, comme s'il était pris au piège. Qui plus est, tout comme il advient dans une « galerie des glaces », la réflexion à l'infini de l'image du narrateur sur la surface des deux miroirs fictionnels produit un autre effet optique, celui de la mise en abîme qui contraint l'image à se rapetisser au fur et à mesure qu'elle rebondit d'un miroir à l'autre. Mme Sablé est donc littéralement emprisonnée dans un va-et-vient infini d'images qui se rapetissent à l'infini. La métamorphose fictionnelle de la carte de visite est donc double : de simple carton blanc à miroir et de simple miroir qui renvoie une image plate à un abîme sans fond dans lequel sombre le portrait photographique du narrateur, traînées par le mouvement infini d'une espèce de maelström optique. Mais si le portrait représente le double identique du narrateur, la mise en scène de sa disparition ne peut être que le présage de la future disparition du personnage lui-même. La perte de son corps « en représentation » annonce la cannibalisation de son reflet par le Horla pendant la « scène du miroir ».

La « scène du miroir » – la chambre noire de la nouvelle⁵

J'étudierai la scène en partant du niveau de sa construction géométrale⁶. Le héros/narrateur décrit dans le détail la disposition dans l'espace des objets et des sujets présents dans sa chambre. Il montre au lecteur comment son dispositif cynégétique – son « piège à Horla » – se présente à ses yeux et, du coup, à nos yeux et ceux de l'être qui le hante :

19 août – Je le tuerai. Je l'ai vu ! je me suis assis hier soir, à ma table (...).

J'avais allumé mes deux lampes et les huit bougies de ma cheminée, comme si j'eusse pu, dans cette clarté, le découvrir.

En face de moi, mon lit, un vieux lit de chêne à colonnes ; à droite, ma cheminée ; à gauche, ma porte fermée avec soin, après l'avoir laissée longtemps ouverte, afin de l'attirer ; derrière moi, une très haute armoire à glace, qui me servait chaque jour pour me raser, pour m'habiller, et où j'avais coutume de me regarder, de la tête aux pieds, chaque fois que je passais devant (157).

Le personnage est vraisemblablement au centre de la chambre, assis à sa table. Sur celle-ci, son journal intime ouvert ; ce même journal intime que nous sommes en train de lire. Il fait semblant d'écrire : la page demeure blanche. En face, le lit de chêne. À droite, la source de lumière principale, la cheminée, à laquelle il faut ajouter les huit bougies allumées. À gauche, la porte d'entrée de la chambre. Derrière le narrateur, la fameuse armoire à glace. L'une des lampes est appuyée sur la table, comme on peut le déduire de la scène décrite dans la journée du 17 août⁷. La position de l'autre lampe n'est pas mieux précisée, quoiqu'on

⁵ Je reprends ici le titre de l'article fondateur d'A. Buisine, « Les Chambres noires du roman », dans *Zola en images. Les Cahiers naturalistes*, 38^{ème} année, 66, 1992, pp. 243-267.

⁶ La terminologie que nous utilisons ici est celle élaborée par S. Lojkine dans *La Scène de roman. Méthode d'analyse*, Paris, Armand Colin, 2002. Selon le critique, « on établit la dimension géométrale du dispositif en faisant le plan de la scène, en mettant en évidence la répartition des personnages et des objets dans l'espace de la scène. La dimension géométrale assure la *profondeur* de la scène » (p. 262). L'espace restreint est « le lieu de l'action, qui contient les éléments symboliques dont la scène est porteuse. Lieu du symbolique, l'espace restreint s'oppose à l'espace vague, qui est le lieu du réel. (...) La délimitation de l'espace restreint est à la fois matérielle (géométrale) et symbolique » (p. 261). Enfin, l'espace vague est « l'espace qui indique le réel, à la marge de la scène proprement dite. L'espace vague n'a rien à voir avec le hors-scène, qui demeure invisible : il ne correspond pas aux coulisses du théâtre, mais au décor du fond. Il marque la profondeur géométrale, ou profondeur de champ » (p. 262).

⁷ Le héros, d'un bond furieux, cherche à attraper le Horla, assis sur le fauteuil de sa table de lecture, en train de lire. Le Horla s'enfuit, en sautant sur la table, renversant ainsi une lampe qui se trouvait sur cette dernière : « ma table oscilla, ma lampe tomba et s'éteignit » (153).

puisse imaginer qu'elle se trouve soit sur la même table soit sur une autre table de la chambre ; en tout cas, sa fonction, comme celle de sa jumelle et des bougies, est d'illuminer la scène de la manière la plus efficace et homogène possible. La lumière joue en effet un rôle capital dans l'économie du piège préparé par le héros, comme on le verra plus tard et comme le protagoniste lui-même le fait comprendre quand il dit qu'il croyait pouvoir « dans cette clarté, le [le Horla] découvrir » (157).

Le piège se montre tout d'abord dans son aspect spatial. Bien délimité, restreint, l'espace de la chambre s'oppose à l'espace vague qui s'ouvre au-delà de la porte de la chambre du héros et, en même temps, il communique avec celui-ci. Le personnage, dans un premier temps, laisse ouvert le seuil qui permet le passage d'un espace à l'autre, pour le refermer, dans un second temps, derrière le Horla, au moment où celui-ci est dans l'espace restreint de la chambre. La circulation de l'« être nouveau » d'un espace à l'autre n'est pas anodine; qui plus est, ce détail n'est pas chargé de produire un quelconque « effet de réel », bien au contraire. Le Horla est en effet un sujet chimiquement hors-norme : invisible, intangible, il est aussi doué de la propriété de traverser les objets, comme l'épisode où il boit l'eau contenue dans une carafe sans souiller le mouchoir qui l'enveloppait le démontre (34). Il pourrait donc traverser les parois de la chambre, sans que la porte en soit ouverte. Toutefois, ici, le franchissement du seuil est significatif car il advient à la lisière de deux espaces caractérisés moins par leurs qualités physiques que par leur signification psychologique : le dehors, l'espace vague, ouvert, inconnu ; le dedans, espace restreint, clos, connu. D'un côté le Réel ; de l'autre côté la Réalité⁸. Autrement dit, le narrateur ouvre la porte pour faire déplacer son ennemi d'un espace qui se présente comme « ingérable », à un espace qui peut être géré. C'est justement ce que le personnage fait, ou tente de faire, dans sa chambre : il organise un piège par l'aménagement et la gestion de cet espace. Il gère l'espace de son piège en re-plaçant les objets *devant* ses yeux, *pour* ses yeux ; ainsi, il

⁸ Voir le concept lacanien de Réel : « L'idée même de réel comporte l'exclusion de tout sens » (J. Lacan, *Séminaire XXIV*, 10 mai 1977, cité dans P.-L. Assoun, *Lacan*, Paris, P.U.F., « Que sais-je ? », n°3660, 2003, p. 58).

prend connaissance de son piège. En effet, le système épistémologique de notre héros est fondé sur une équivalence stricte entre l'acte de voir et l'acte de connaissance. Quelques pages auparavant, le protagoniste relate sa visite au Mont Saint-Michel. Il pose une question à un moine, qu'il a rencontré lors de sa visite :

S'il existait sur la terre d'autres êtres que nous, comment ne les *connaîtrions-nous* point depuis longtemps ; comment ne les auriez-vous pas *vus*, vous ? Comment ne les aurais-je pas *vus*, moi ? (31. Nous soulignons).

Voir aboutit à connaître.

Dès lors, la chambre du narrateur apparaît, à tous les égards, à la fois comme un véritable piège optique et comme un instrument de connaissance. Évidemment, cela ne va pas sans rappeler le piège optique de la chambre noire, cette boîte à attraper les apparences des choses, qui est aussi un instrument de connaissance, ou mieux de reconnaissance des formes visibles. Le mouvement d'ouverture et de fermeture de la porte d'entrée trouverait alors son correspondant dans le mouvement homologue de l'obturateur, qui permet à l'« image » véhiculée par la lumière d'entrer dans la chambre noire et de se fixer sur la plaque photosensible. La comparaison est légitimée et même suggérée par l'importance que la question de l'image – de l'image de soi et de l'autre – recouvre dans l'économie de la nouvelle⁹.

L'image de l'autre, menaçante en soi car elle porte atteinte à l'intégrité du sujet, glisse à travers la porte/obturateur dans le piège/chambre noire, où elle sera déposée, fixée et plus tard vue, connue, gérée. Ou si l'on veut, dans les termes du narrateur, attrapée, capturée et enfin tuée. L'idée de superposer l'image de la chambre du héros à celle de la chambre noire nous semble ici pertinente, d'autant plus qu'on retrouve, peu avant de la scène du miroir, un passage qui à maints égards pourrait lui aussi être interprété de la même manière. Il s'agit d'une scène qui se déroule dans la chambre du narrateur et qui annonce, d'une certaine

⁹ Voir l'article de R. Pujade, « Du miroir aux images : autoportrait photographique et dispositif du regard fantastique », dans F. Dupeyron-Lafay (éd.), *Le livre et l'image dans la littérature fantastique et les œuvres de fiction*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, « Regards sur le fantastique », 2003, pp. 161-174.

façon, le renversement des rôles chasseur/chassé si significatif dans la scène du miroir :

17 août – Donc, ayant lu jusqu'à une heure du matin, j'ai été m'asseoir ensuite auprès de ma fenêtre ouverte pour rafraîchir mon front et ma pensée au vent calme de l'obscurité.

(...) Je m'assoupis en rêvant ainsi au vent frais du soir.

Or, ayant dormi environ quarante minutes, je rouvris les yeux sans faire un mouvement, réveillé par je ne sais quelle émotion confuse et bizarre. Je ne vis rien d'abord, puis, tout à coup, il me sembla qu'une page du livre resté ouvert sur ma table venait de tourner toute seule. Aucun souffle d'air n'était entré par ma fenêtre. Je fus surpris et j'attendis. Au bout de quatre minutes environ, je vis, je vis, oui, je vis de mes yeux une autre page se soulever et se rabattre sur la précédente, comme si un doigt l'eût feuilletée. Mon fauteuil était vide, semblait vide ; mais je compris qu'il était là, lui, assis à ma place, et qu'il lisait. D'un bond furieux, d'un bond de bête révoltée, qui va éventrer son dompteur, je traversai ma chambre pour le saisir, pour l'étreindre, pour le tuer !... Mais mon siège, avant que je l'eusse atteint, se renversa comme si on eût fui devant moi... ma table oscilla, ma lampe tomba et s'éteignit, et ma fenêtre se ferma comme si un malfaiteur surpris se fût élancé dans la nuit, en prenant à pleines mains les battants.

Donc, il s'était sauvé (152-3).

Tout comme pour la scène du miroir, il est question ici d'espace, de places et de lumière. La chambre est illuminée par les lampes. Le narrateur est près de la fenêtre ouverte ; autrement dit, il est sur le seuil qui sépare le dedans du dehors. Le Horla a pris sa place, dedans, sur son fauteuil, *et* usurpé son rôle de lecteur. D'où la révolte du héros qui veut reconquérir sa propre place, son propre espace. D'où le bond furieux du personnage qui tente de récupérer l'image qu'il a de soi, assis sur son fauteuil, plongé dans la lecture qu'il vient d'abandonner pour « rafraîchir son front et sa pensée ». Ce qui nous frappe dans cette scène et qui nous pousse à la rapprocher de celle du miroir *via* la métaphore commune de la chambre noire comme piège optique, est le traitement narratif de la fenêtre et de la lampe.

Au début de la séquence, la fenêtre est ouverte ; et la lampe est allumée, elle illumine la chambre. À un « dedans » rempli de lumière s'oppose un « dehors » plongé dans les ténèbres (« j'ai été m'asseoir ensuite auprès de ma fenêtre ouverte pour rafraîchir mon front et ma pensée au vent calme de l'obscurité »), tout comme la chambre noire est en fin de compte une boîte

obscur s'ouvrant, pour quelques instants, au jour qui vient de l'extérieur. La séquence se termine *avec* l'extinction de la lumière et la fermeture violente de la fenêtre. Si nous soulignons « avec », c'est pour mettre en évidence la simultanéité des deux faits : la description s'arrête au moment où la lampe s'éteint et que la fenêtre se referme. On pourrait aller plus loin : la description s'arrête *parce que* la lampe s'éteint et la fenêtre se referme. Il s'agit alors de beaucoup plus qu'une simple simultanéité : ici, on est face à une causalité. La mécanique discursive est subordonnée à une autre mécanique, qui est celle de l'ouverture et de la fermeture des objets « fenêtre » et « lampe ». À ce moment, si on lit le texte à travers l'interprétant photographique, en substituant à la fenêtre l'obturateur et à la lampe la lumière, on s'aperçoit que la séquence entière, fortement encadrée par le redoublement du terme « donc », est structurée selon les principes mêmes de fonctionnement de la chambre noire : ouverture/capture/fermeture.

La présence du dispositif photographique dans la scène du miroir nous est signalée, en outre, par certains indices textuels disséminés tout le long de la séquence, et qui renvoient au médium photographique. Nous tenons à souligner que, pris singulièrement, ces petits indices recouvrent une importance mineure dans l'économie de la scène. Pourtant, une fois mis en perspective, une fois liés les uns aux autres, et en référence à la métaphore de la chambre noire, tous ces éléments « font signes ». Ils nous suggèrent la présence d'un modèle, ou mieux d'une matrice figurative, caché derrière le texte, qui concourt à la construction du sens. Ce sont les symptômes d'un glissement, les points de passages marquant un phénomène d'osmose entre la logique discursive et celle de l'acte photographique.

Autres symptômes du photographique

1. Lumière(s). La lumière d'abord. Elle se pose comme l'un des facteurs-clé pour le bon fonctionnement du piège tendu par le héros : « J'avais allumé mes deux lampes et les huit bougies de ma cheminée, comme si j'eusse pu, dans cette clarté, le découvrir. » (157)

Étant donné que chez Maupassant les deux verbes « voir » et « connaître » deviennent équivalents, on comprend l'importance, du point de vue

de l'interprétation textuelle, de cette brève annotation descriptive. La lumière est la source d'énergie du piège optique, source de connaissance dans le système cognitif du héros. Aucune nuance métaphysique dans cette image ; bien au contraire, dans le mécanisme du piège, tout est matériel, tout est physique, tout est régi par des rapports de cause-effet. Dès lors, le fait que la position et l'orientation de cette source de lumière soient minutieusement décrites par le narrateur, ne peut pas être un détail anodin ou un énième « effet de réel ».

Revenons donc au passage concerné :

J'avais allumé mes deux lampes et les *huit bougies de ma cheminée* (...).
En face de moi, mon lit (...); à droite, *ma cheminée* (...); derrière moi, une très haute armoire à glace (157. Nous soulignons).

La source de lumière principale, la cheminée, est orientée de façon latérale par rapport au personnage. En effet, c'est l'une des conditions techniques fondamentales pour que la plaque photosensible reçoive la juste quantité de lumière. Le *Grand dictionnaire universel du XIXe siècle*, à l'entrée « Photographie » :

Avant d'indiquer les procédés matériels de la photographie, nous allons indiquer sommairement les conditions d'un bon atelier et les principaux appareils photographiques. Un atelier de photographe doit comprendre : (...) un salon de pose bien éclairé, situé autant que possible au nord et dans lequel *la lumière pénètre de côté* et par le haut à travers des verres d'un bleu clair, colorés au cobalt¹⁰.

Un premier indice de la présence du modèle photographique est donc l'orientation de la lumière au sein du dispositif cynégétique fabriqué par le héros. Ce dernier semblerait ainsi tenir compte de ce que les professionnels du médium désignent comme les « commandements du photographe » ... En tout cas, il est conscient qu'une illumination efficace est l'élément-clé pour « capturer l'image »

¹⁰ P. Larousse, *Grand dictionnaire universel du XIXe siècle : français, historique, géographique, mythologique, bibliographique...*, Paris, Administration du grand Dictionnaire universel, 1866, t. XII, p. 887. Nous soulignons. Voir aussi G. Tissandier, *Recettes et procédés*, cité par P. Edwards dans *Je hais les photographes ! Textes clés d'une polémique de l'image*, Paris, Anabet, 2006 ; A. Bertillon, « Éclairage du modèle », cité par M. Frizot et F. Ducros dans *Du bon usage de la photographie. Une anthologie de textes*, Paris, Centre National de la Photographie, « Photo poche », 1987.

de son ennemi. En outre, l'une des deux lampes est placée sur la table de lecture où le héros est assis. Or, au moment topique de la scène du miroir, quand le personnage se tourne en direction de l'armoire à glace, les mains tendues, pour attraper le Horla, cette même lampe se trouve derrière le dos du héros et projette sa lumière de façon frontale par rapport au miroir. Si, comme on le verra plus loin, on transforme métaphoriquement ce dernier en plaque sensible, alors cette projection frontale et, bien sûr, l'illumination latérale de la cheminée et des bougies correspondent à l'orientation idéale pour une séance de pose photographique.

2. Le bain révélateur. L'extrait qui suit se situe juste après la description de la « dévoration » du reflet du narrateur par le Horla :

Comme j'eus peur ! Puis voilà que tout à coup je commençais à m'apercevoir dans une brume, au fond du miroir, dans une brume comme à travers une nappe d'eau ; et il me semblait que cette eau glissait de gauche à droite, lentement, rendant plus précise mon image de seconde en seconde (158).

Le héros assiste, encore sidéré par l'absence de son image dans l'armoire à glace, à la réapparition de celle-ci. Or, la modalité de cette récupération optique est tout à fait remarquable : son reflet resurgit, lentement, progressivement, comme s'il était enveloppé par une substance hybride que le narrateur traduit par l'oxymore « une sorte de transparence opaque ». Cette hybridité chimique renvoie au statut indécidable de l'être nouveau qui hante le héros. Le corps du Horla est une brume, c'est-à-dire un voile de vapeur, un écran constitué par un amas de fines gouttelettes d'eau en suspension dans l'air. La présence de cette brume explique le phénomène étrange que le héros est en train de vivre – la disparition de son reflet – et, en même temps, synthétise le statut du Horla en tant qu'être hybride. Phénomène, lui aussi, tout à fait physique : le Horla, être liquide et gazeux, est une brume qui fait écran, qui cache aux yeux du héros la saisie, la capture de sa propre image. Bien évidemment, le mot brume est utilisé aussi dans son sens métaphorique. Maupassant joue avec les différents niveaux de lecture, tout en utilisant un vocabulaire extrêmement simple. Son écriture est une écriture de la transparence... mais d'une « transparence opaque », qui recèle sous sa

surface des mystères insoupçonnés. Or, le sens figuré du terme « brume » renvoie à ce qui est vague, peu clair, incertain ; mais aussi à ce qui empêche de voir, de comprendre clairement quelque chose. Voilà qu'on retrouve dans le substantif « brume » la question épistémologique fondatrice de la nouvelle, à savoir la question de la vue et de la connaissance, de la vue comme connaissance.

La brume est ensuite comparée à une nappe d'eau, qui glisse lentement, « rendant plus précise » l'image du narrateur. On a ainsi l'impression que cette brume, état gazeux de la matière, se solidifie partiellement, en devenant de l'eau. Ce phénomène de condensation et le mouvement d'eau permettent la résurrection de l'image perdue (il s'agit bien d'une résurrection car le personnage, pétrifié par le choc de la perte de sa propre image, meurt, ne serait-ce que pour le temps d'une prise de vue...). Le reflet du héros, invisible au départ car caché complètement par cette substance indéfinissable, resurgit à travers la nappe d'eau et grâce à celle-ci. C'est comme si l'image du héros remontait à la surface du fond de ce liquide, à la fois transparent et opaque, qu'est le Horla. Comme si la redécouverte de sa propre image advenait grâce à l'être invisible.

Or, si dans la dimension symbolique de la nouvelle, ce mouvement d'émersion trouve son corrélatif dans la connaissance, de la part du personnage, d'une partie cachée dans son moi le plus profond¹¹, sur un plan figuratif ce même mouvement renvoie à un élément éminemment photographique, qui s'ajouterait aux indices jusqu'ici étudiés, et qui nous permettrait de définir la scène du miroir comme la mise en texte d'une séance de prise de vue : le bain révélateur. Dans le vocabulaire photographique, on appelle « bain révélateur » cette solution liquide dans laquelle on plonge le papier photosensible afin de révéler l'image latente. C'est bien ce qui arrive au reflet du narrateur qui, à travers la nappe d'eau glissant de gauche à droite, devient de plus en plus précis. La révélation se fait de façon

¹¹ Un titre sur tous, qui servira de base pour un éventuel approfondissement : P. Bayard, *Maupassant juste avant Freud*, Paris, Éditions de Minuit, 1994.

progressive, tout comme l'image latente apparaît peu à peu sur le papier photosensible immergé dans le bain révélateur¹².

3. Le temps chronométré. Maupassant traduit l'effet de cette lente réapparition avec une notation très significative ; il dit que l'image devient « de seconde en seconde » plus nette. Ce détail, à l'apparence anodin, s'ajoute aux autres symptômes photographiques jusqu'ici relevés et nous pousse à figurer la scène du miroir à travers l'interprétant photographique, car on connaît l'importance de la mesure scientifique du temps – une fois encore dans le sens le plus concret du mot – dans la pratique photographique, à tel point que les caricaturistes de l'époque s'amusaient à représenter les photographes comme de simples « hommes chronomètres »¹³. C'est ce que Rouillé affirme, dans son précieux volume *La Photographie. Entre document et art contemporain* : « la "ponctualité" est intrinsèque à la photographie, qui est la première image dont le processus soit totalement chronométré »¹⁴.

Il existe d'ailleurs un nombre surprenant de manuels à l'usage des amateurs qui souligne, en l'occurrence, l'extrême importance du mesurage du temps d'exposition et de l'immersion du papier photosensible dans le bain révélateur¹⁵. Bien évidemment, le rapprochement entre la pratique photographique

¹² Valéry parle de l'image latente dans des termes qu'on pourrait tout à fait intégrer au texte de Maupassant : « Mais est-il émotion plus philosophique que celle qu'on peut éprouver sous cette lumière rouge assez diabolique, qui fait du feu d'une cigarette un diamant vert, cependant que l'on attend avec anxiété l'avènement à l'état visible de cette mystérieuse *image latente* sur la nature de laquelle la science ne s'est pas encore définitivement accordée. Peu à peu, çà et là, quelques taches apparaissent, pareilles à un balbutiement d'être qui se réveille » (P. Valéry, « Discours du centenaire de la photographie », dans *Études photographiques*, 10, Novembre 2001, URL : <http://etudesphotographiques.revues.org/index265.html>).

¹³ H. Daumier intitula *La Patience est la vertu des ânes*, l'une de ses lithographies les plus connues. La caricature, publiée dans *Le Charivari* du 2 juillet 1840, représente un photographe en train de regarder sa montre, calculant le temps d'ouverture de la chambre optique. Voir http://www.bm-lyon.fr/expo/08/daumier/affichage_image.php?img=images/estampes/09/grande/29-LD0805.jpg.

¹⁴ A. Rouillé, *La Photographie. Entre document et art contemporain*, Paris, Gallimard, « Folio essai », p. 50.

¹⁵ Il suffit d'entrer le mot « photographie » dans le moteur de recherche de Gallica pour s'en rendre compte. Deux titres parmi les plus explicites : H. Boursault, *Calcul du temps de pose en photographie*, Paris, Gauthier-Villars et fils, 1896 ; G. Brunel, *Variations et détermination des temps de pose en photographie : manuel élémentaire de posochronographie*, Paris, Mendel, 1897. Voir aussi l'impressionnante bibliographie établie par A. Rouillé dans *La Photographie en France*.

et le texte de notre auteur ne se borne pas à une correspondance point par point. Il est néanmoins intéressant de mettre en perspective tous les indices qu'on a jusqu'ici repérés dans le texte en les confrontant avec les discours de l'époque – la presse humoristique, la presse spécialisée, les revues, les manuels etc. – pour affirmer, sans trop de risques, que certaines notions de la pratique photographique pénétrèrent dans l'air du temps, devinrent des images partagées par une large couche de la population, même chez les non-spécialistes du métier et entrèrent enfin dans une imagerie collective. Parmi ces images partagées, on retrouve celle de la photographie comme image révélée et celle du temps comme collaborateur du photographe. Le texte de Maupassant contient en creux ces deux images.

4. Instantanéité et fixation. La séquence objet de notre étude met en scène la métamorphose du personnage en statue de sel :

Je me dressai, les mains tendues, en me tournant si vite que je faillis tomber. Eh bien ?... on y voyait comme en plein jour, et je ne me vis pas dans la glace ! (...) Et je regardais cela avec des yeux affolés ; et je n'osais plus avancer, je n'osais plus faire un mouvement, sentant bien pourtant qu'il était là, mais qu'il m'échapperait encore, lui dont le corps imperceptible avait dévoré mon reflet (157).

Morceau de bravoure, remarquable par son rythme qui reproduit le souffle saccadé du héros, son halètement, c'est-à-dire les symptômes physiologiques produits par l'instant de terreur qu'il est en train de vivre : la terreur due à la dévoration de son propre reflet.

Si on poursuit dans le mouvement de va-et-vient entre ce qui nous est donné à lire et ce qui nous est donné à voir par le texte, il nous semble qu'on pourrait lier l'instant, à maints égards décisif, où le personnage s'immobilise, terrorisé, face à l'armoire à glace avec cet autre instant décisif qui est la fixation instantanée de l'image sur la plaque sensible de l'appareil photographique.

Au XIXe siècle, affirme André Rouillé,

l'instantanéité apparaît comme un des principaux objectifs assignés à l'invention nouvelle. (...) Et de nombreuses recherches, dans les années 1840 (prolongées

Textes & controverses : une anthologie 1816-1871, Paris, Macula, « Histoire et théorie de la photographie », 1989, pp. 504-524.

jusqu'aux années 1880), tenteront d'améliorer la vitesse d'« impressionnement » – laquelle est d'emblée perçue comme une condition de l'exactitude dans un monde en pleine mutation, en constante accélération¹⁶.

Nombreux sont les défenseurs de la nouvelle invention qui soulignent dans leurs textes, dès les débuts de l'histoire de la photographie, les qualités d'impressionnabilité immédiate de la plaque photosensible. Ainsi, Jules Janin décrit la prise de vue tel un « prodige [qui] s'opère à l'instant même, aussi prompt que la pensée, aussi rapide que le rayon de soleil qui va frapper là-bas l'aride montagne ou la fleur à peine éclore »¹⁷. On retrouve encore, dans les revues spécialisées de l'époque, plusieurs comptes rendus des séances photographiques expliquant qu'il faut garder « une indispensable immobilité, pendant la durée de l'insolation de la plaque »¹⁸.

Or, l'instant, en photographie, n'est pas seulement question de temps. Comme André Rouillé le souligne dans ses réflexions concernant la différence qualitative entre pose et instantané,

la pose soumet les choses et les corps à l'ordre des formes préalables, tandis que les coupes instantanées sont en prise sur le monde. La part d'éternel et de transcendance que, d'un côté, les images portent en elles, leur donne une gravité étrangère à celles qui, de l'autre côté, sont ouvertes au monde et au nouveau¹⁹.

Ce qui pourrait qualifier l'instant photographique est donc cette ouverture vers le monde et vers le nouveau. En d'autres termes vers le réel, l'inconnu, l'autre. L'instant topique de la scène du miroir serait alors, dans notre perspective d'analyse, la textualisation de l'instant « photographique » où le héros « ouvre les yeux » sur le réel, le connaît comme « autre », c'est-à-dire le reconnaît comme une partie cachée de son « moi ». La vision du Horla apparaît donc comme ce moment effrayant – d'une « inquiétante étrangeté » dirait Freud – où le personnage entre en contact avec le réel, avec la « chose ». L'être transparent devient à ce moment à la fois le médium et l'un des deux pôles d'un

¹⁶ A. Rouillé, introduction à « Premiers rêves d'instantanéité » (1841), dans *La Photographie en France, Op. Cit.*, p. 79.

¹⁷ J. Janin, « Le Daguerotype [*sic*] », dans *L'Artiste*, nov. 1838-avr. 1839, pp. 145-148.

¹⁸ Anonyme, « Des nouveaux procédés de la photographie », *L'Artiste*, juill.-déc. 1841, pp. 244-245.

¹⁹ A. Rouillé, *La Photographie. Entre document et art contemporain, Op. Cit.*, pp. 303-304.

contact scopique annonçant – pour paraphraser l’une des définitions les plus célèbres du « photographique » – l’avènement du Nouveau²⁰ : ce Nouveau « irregardable » qui est l’absence de son propre reflet, l’image de sa propre mort. On ne peut pas, ici, ne pas renvoyer aux réflexions de Barthes sur les rapports qui lient la photographie à la mort. Dans son célèbre essai, au chapitre 4 « Operator, Spectrum et Spectator », où il distingue les trois « pratiques » liées à l’image photographique, Barthes définit l’objet visé par l’objectif en ces termes :

Et celui ou cela qui est photographié, c’est la cible, le référent, sorte de petit simulacre, d’*eidôlon* émis par l’objet, que j’appellerais volontiers le *Spectrum* de la Photographie, parce que ce mot garde à travers sa racine un rapport au « spectacle » et y ajoute cette chose un peu terrible qu’il y a dans toute photographie : le retour du mort²¹.

Et quelques paragraphes plus loin : « la Photographie, c’est l’avènement de moi-même comme autre : une dissociation retorse de la conscience d’identité »²².

Spectacle du retour du mort (spectacle de la mort), avènement d’une dissociation du moi, l’instant de la prise de vue photographique pourrait donc bien être la métaphore de cet instant terrible que Maupassant nous montre dans la scène du miroir, lorsque le héros devient l’objet d’un spectacle de l’égarement, du vertige, de la perte d’identité. Et nous, les lecteurs, nous en devenons les spectateurs. Autrement dit, nous sommes appelés à regarder la mise en scène de la mort du héros : sa représentation « photographique ».

4.5 Le négatif. Nous terminerons notre parallélisme entre texte et dispositif photographique par un dernier objet à même de figurer le rapport entre le personnage de la nouvelle et le Horla. Cet objet est le négatif photographique. L’image négative est une image aux valeurs inversées par rapport à l’épreuve définitive, qu’on appelle le positif. Or, images négative et positive forment un système : l’une ne va pas sans l’autre. L’une est le double inversé de l’autre. C’est

²⁰ R. Barthes, dans les premières pages de sa célèbre « note sur la photographie », définit l’essence de la photographie comme « le Nouveau dont elle a été l’avènement », *La Chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Cahiers du cinéma/Gallimard/Seuil, 1980, p. 15. Nous soulignons.

²¹ *Ibid.*, pp. 22-23.

²² *Ibid.*, p. 28. Sur la photographie « mortifère », voir aussi les chapitres 13, 38 et 39.

justement à travers le caractère de réversibilité du système négatif-positif que nous voudrions relire le rapport entre le narrateur et le Horla, rapport que plusieurs commentateurs ont analysé sous le signe du « double »²³. La figure rhétorique de l'oxymore tout d'abord (« transparence opaque »), qui marque la conjonction de deux termes de sens opposé, est bien une figure homologue à celle du négatif-positif. Ensuite, le statut complémentaire des deux personnages, chacun des deux possédant des traits physiques et psychologiques qui renvoient à l'autre, ne va pas sans rappeler les valeurs inversées du négatif-positif. Enfin, le fait que la vraie image du héros, sa partie cachée, soit révélée à travers l'interposition du corps liquide du Horla, nous confirme la légitimité de la comparaison avec le système négatif-positif dans lequel l'épreuve finale est produite grâce à la présence de l'image négative. Tout comme l'unité de chacun des deux êtres est seulement possible grâce à la présence de l'autre, l'image photographique est fondée sur le mécanisme de réversibilité qu'on vient de décrire brièvement. Comme Philippe Ortel l'affirme dans *La Littérature à l'ère de la photographie*, « un négatif pose un *cadre* d'existence dont il nie partiellement le *contenu* en le rendant fantomatique »²⁴.

Le système épistémologique du héros étant posé, qui veut que le « voir » corresponde au « connaître », le rapport entre les deux personnages se configure comme ce « *cadre* d'existence » fondé sur une distinction entre l'image de soi et celle de l'autre, où cette distinction est niée, annulée, autrement dit vidée de son *contenu*, et qui aboutit à une prise de conscience, par le narrateur, de l'ordre du fantomatique, de l'apparition.

²³ Parmi les plus connus, par ordre chronologique : M.-C. Bancquart, *Maupassant conteur fantastique*, Paris, Minard, « Archives des lettres modernes », 1976 ; M.-C. Ropars-Wuillemier, « La Lettre brûlée (écriture et folie dans Le Horla) », dans *Le Naturalisme*, colloque de Cerisy-La-Salle, Paris, Union Générale d'Éditions, « 10/18 », 1978 ; L. Forestier, introduction à « Le Horla », dans G. de Maupassant, *Contes et Nouvelles*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1979, t. II ; A. Schaffner, « Pourquoi Horla ? Ou le passage du miroir », dans *Les Temps modernes*, 499 (1988) ; A. Fonyi, « Le Horla, double indéterminé », dans *Le Double : Chamisso, Dostoïevski, Maupassant, Nabokov*, éd. J. Bessière, Paris, Champion, 1995. Nous nous permettons enfin de citer notre article, « Double reflet. Présence(s) du double dans la nouvelle *Le Horla*, de Guy de Maupassant », dans *Il Bianco e il nero*, 11, 2009, pp. 103-117.

²⁴ P. Ortel, *La Littérature à l'ère de la photographie. Enquête sur une révolution invisible*, Nîmes, Jacqueline Chambon, « Rayon-Photo », 2002, p. 225.

Chambre noire, lumière, bain révélateur, instantanéité, système négatif-positif. Autant de termes techniques qui font partie du vocabulaire photographique et que nous avons utilisés comme « interprétants » de la scène du miroir afin d'en dégager les quelques aspects jusqu'ici restés inédits. Certes, le texte de Maupassant condense toutes ces opérations dans un ordre qui n'est pas forcément celui de la réalité de l'acte photographique. Nous croyons avoir démontré cependant que, prises dans leur globalité, elles font système et que, toutes ensemble, elles concourent à la modélisation d'un dispositif photographique, intégré au texte et à sa thématique, qui vise à saisir l'au-delà de la réalité ordinaire. Cet hors-là invisible et effrayant qu'on ne peut pas vraiment capturer, qu'on ne peut pas comprendre jusqu'au fond. La photographie est ratée.