

**CENTRE DE RECHERCHES ANGLO-AMERICAINES**

**TROPISMES**

**N° 9**

***"L'Argent"***  
**comme échange symbolique**

Publié avec le Concours du Conseil Scientifique  
de l'Université Paris X - Nanterre

**UNIVERSITE PARIS X - NANTERRE**

**1999**

---

---

## **Echanges, perspective et reste dans « The Silver Mirror » de Sir Arthur Conan Doyle**

---

---

Le titre de la nouvelle de Doyle, « The Silver Mirror », propose une association entre deux termes et engendre ainsi une économie textuelle particulière dans laquelle argent et miroir circulent à l'occasion de changements de sens, de jeux de miroir, permettant des échanges symboliques et des réflexions idéologiques. Les jeux de miroir introduisent également le jeu des regards, arbitré par le cadre d'argent, ce seuil de passage dans lequel l'œil s'engage et plonge dans des abîmes inconnus où seule l'image est reine.

---

### **Un monde où l'argent est roi**

---

Le narrateur de la nouvelle est un comptable qui tente d'établir la preuve du délit de fraude dont serait coupable la firme « White and Wotherspoon ». L'argent est ainsi situé d'emblée au centre du monde dans lequel vit le personnage. Sa vie professionnelle repose entièrement sur l'étude des transactions financières qui fondent une société marchande. Pourtant, le narrateur nie, dès les premières lignes du texte, cet ancrage dans une réalité sociale matérialiste :

*Echanges, perspective et reste dans "The Silver Mirror"*

*There's drama in an accountant's life. When I find myself in the still early hours while all the world sleeps, hunting through column after column for those missing figures which will turn a respected Alderman into a felon, I understand that it is not such a prosaic profession after all.<sup>1</sup>*

Loin d'être une réalité sonnante et trébuchante, l'argent n'est pas une monnaie métallique et palpable. Tout au contraire, le comptable étudie des éléments abstraits qui représentent la réalité matérielle de la pièce de monnaie, mais cette pièce que l'on mord pour s'assurer du métal dans lequel elle a été fondue a totalement disparu de la scène. Les piles de pièces que banquiers, comptables et avaricieux avaient coutume de compter sont remplacées par des registres de compte qui renferment des colonnes et des colonnes de chiffres. Instrument de circulation, réalité purement transitive<sup>2</sup>, l'argent se traduit sous forme de chiffres, il n'est plus simplement une monnaie d'échange, il peut fuir, circuler, être manipulé, détourné, puis, à son tour recherché, vérifié, traqué, retrouvé. Il devient l'arme d'un autre criminel, le fraudeur, que traque le comptable, détective du chiffre.

*The rascal has covered his tracks well, but I pick them up for all that.<sup>3</sup>*

Le langage du narrateur est un autre symptôme du désir qu'il éprouve à se détacher d'une réalité pécuniaire matérielle. De même que l'on substitue à la pièce un symbole chiffré, le comptable a recours à un langage symbolique et métaphorique pour décrire son travail de vérification des livres de comptabilité de l'entreprise :

*On Monday I came on the first trace of defalcation. No heavy game hunter ever got a finer thrill when first he caught sight of the trail of his quarry.<sup>4</sup>*

1 Sir Arthur Conan Doyle, « The Silver Mirror », *The Great Tales of Sir Arthur Conan Doyle*, London, Magpie/Parragon, 1993, p. 716.

2 « False trading accounts, false balance sheets, dividends drawn from capital, losses written down as profits, suppression of working expenses, manipulation of petty cash-it is a fine record. », *Ibid.*, p. 722.

3 Sir Arthur Conan Doyle, « The Silver Mirror », *op. cit.*, p. 717.

4 *Ibid.*, p. 716.

*Hélène Crignon*

La métaphore de la chasse trahit par ailleurs l'aspiration du narrateur à un changement de statut social : comparer l'agent comptable ou le détective à un chasseur lui confère une aura de noblesse, puisque la chasse est le privilège du propriétaire terrien, et l'extrait de la réalité matérialiste d'un monde dans lequel sévit le crime et règne le profit. Dans le même état d'esprit, le narrateur passe ensuite de la métaphore cynégétique à la métaphore sportive. Le labeur devient un loisir, le privilège des oisifs :

*It's like a long-distance race. You feel queer at first and your heart thumps and your lungs pant, but if you have only the pluck to go on, you get your second wind.*<sup>5</sup>

Ainsi, le narrateur présente la tâche à accomplir comme une lutte avec les vingt registres de compte, mais au-delà du face à face entre le comptable et les colonnes de chiffres, le véritable combat est social et il oppose le « junior partner » au capitaliste florissant qui dirige la firme « White and Wotherspoon ». L'argent change dès lors de statut et il devient une mesure sociale à l'aune de laquelle on situe les êtres sur une échelle sociale ou autour d'une table :

*I saw the fat fellow once at a City dinner, his red face glowing above a white napkin. He looked at the little pale man at the end of the table.*<sup>6</sup>

Au terme d'un combat de l'ombre entre un Goliath du profit par fraude et un David frêle et chétif, attelé au labeur jusqu'au matin, c'est encore l'argent qui permet de récompenser le vainqueur ; non pas grâce à une prime particulière (ce qui impliquerait l'échange d'une tâche accomplie contre sa valeur estimée en numéraire), mais, bien plutôt, par une reconnaissance au sein de l'entreprise. Pour qualifier cette reconnaissance, le narrateur a de nouveau recours à un langage métaphorique qui fait intervenir l'argent comme mesure de la valeur de l'être humain :

5 *Ibid.*, pp. 716 & 717.

6 *Ibid.*, p. 716.

*Echanges, perspective et reste dans "The Silver Mirror"*

*I should gain some credit from the case*<sup>7</sup>

La mesure quantitative qu'est l'argent est déjà pervertie et transformée en mesure qualitative<sup>8</sup>. L'argent est devenu une monnaie d'échange qui circule à la fois dans une société régie par la loi du marché et ses possibles subversions, et dans les êtres sociaux, également susceptibles de perversion, qui le manipulent. Cette circulation de l'argent, dans une société où un matérialisme se traduisant par le profit et la manipulation financière est de rigueur, est critiquée par l'auteur. Nous retrouvons là l'un des chevaux de bataille de Doyle sur lequel nous allons revenir.

La circulation de l'argent ne se borne cependant pas à la société, mais passe également par les êtres humains. De même qu'il laisse des traces dans les registres de compte, l'argent appose sa marque flétrissante à celui qui le manipule. Le fraudeur est décrit en des termes qui impliquent tour à tour des connotations morales évidentes (« I'll follow the old sinner's slot ») ou bien qui le dépeignent sous les traits d'un homme lascif et repoussant (son corps est énorme, son visage écarlate luisant).

Le narrateur s'extirpe de cette contamination physique qu'entraîne l'échange d'argent en ayant recours à un langage métaphorique et symbolique. La métaphore lui permet d'anoblir, d'établir une distance entre lui et l'objet ; elle introduit une perspective différente qui, tout en gardant le premier plan tout matériel de la réalité prosaïque de la tâche à accomplir, autorise l'accès à un univers purifié de ces miasmes financiers et marchands.

7 Sir Arthur Conan Doyle, « The Silver Mirror », *op. cit.*, p. 722.

8 On retrouve ainsi chez Doyle un écho des critiques de Georg Simmel qui dénonce dans *Philosophie de l'argent* (1900) « la subordination de la qualité à la quantité, autrement dit, la domination de l'argent sur la vie sociale. Pour Simmel, en plus de tous les objets, ce sont des valeurs humaines (tels l'honneur, le talent ou la beauté) qui se transforment en marchandises, acquérant ainsi un "prix de marché" », Jean-Marc Lachaud, *Dictionnaire des philosophes*, Article Georg Simmel, Paris, PUF, p. 2383.

---

## Comment le miroir donne le change

---

Si la mise en perspective est déjà introduite dans le langage par la métaphore, elle prend sa véritable mesure avec le miroir. A l'argent comme « équivalent universel », symbole de l'échange qui fonde le monde matérialiste, s'oppose un miroir orné d'un cadre en argent massif. L'argent comme monnaie d'échange pervertie en représentations chiffrées que l'on peut changer, manipuler à son gré, s'oppose ainsi à la matière brute, telle qu'elle est extraite des entrailles de la terre. L'argent n'est plus avili par sa fonction sociale, il est encore à l'état de matière pure et noble.

Si le miroir d'argent reste un objet de valeur – qui a donc une valeur marchande – il acquiert cependant le statut d'œuvre d'art, ce qui lui confère la qualité d'un objet unique porteur d'une mémoire collective et historique. Contrairement à l'argent que l'on suit à la trace comme un criminel, l'argent du miroir va révéler toute sa valeur en tant que patrimoine artistique et historique par l'intermédiaire de traces qui font sens pour l'herméneute qui sait les déchiffrer. Le narrateur les décrit comme suit :

*I had observed that something was scribbled in crabbed old characters upon the metal work at the back. He examined this with a lens, but could make nothing of it. « Sanct. X. Pal » was his final reading of it, but that did not bring us any further.*

*I examined the mirror this evening under a good light, and besides the mysterious inscription « Sanct. X. Pal », I was able to discern some signs of heraldic marks, very faintly visible upon the silver. They must be very ancient, as they are almost obliterated. So far as I could make out, they were three spear-heads, two above and one below.<sup>9</sup>*

Nous verrons que ce n'est pas le comptable qui déchiffre ces signes mais le Dr. Sinclair, médecin qui s'intéresse tout autant au cas pathologique de son patient qu'à l'authentification de l'œuvre d'art.

9 Sir Arthur Conan Doyle, « The Silver Mirror », *op. cit.*, p. 721 & p. 723.

*Echanges, perspective et reste dans "The Silver Mirror"*

L'opposition entre un argent sali et un argent noble et pur est par ailleurs soulignée par l'intermédiaire de ce qui va apparaître dans le cadre du miroir. La femme et la lumière sont les deux derniers éléments symboliques qui placent définitivement le miroir hors du cadre de la réalité prosaïque et quotidienne. Cette femme, c'est Mary, Queen of Scots, la vierge fascinante dont seuls les yeux noirs se dessinent dans le cadre et envoûtent le spectateur. La lumière, c'est celle d'une révélation progressive qui s'opère dans le cadre du miroir et le transforme en scène sur laquelle se construisent la perspective, le mouvement, puis le sens.

Le miroir n'a cependant pas uniquement pour fonction de donner le change par rapport à l'argent comme monnaie d'échange ou comme mesure sociale : la notion même d'échange est mise en perspective grâce au miroir. En effet, plus le comptable avance dans son travail, plus le cadre s'anime. La première fois que le phénomène se produit, le narrateur voit apparaître deux yeux au milieu de volutes de fumée blanche. Ensuite, lors de la seconde révélation, il voit le corps entier de Mary ainsi qu'une main accrochée à sa robe. Enfin, une fois sa tâche achevée, lors de la dernière scène, il voit l'intégralité du drame se dérouler sous ses yeux. Tout se passe comme si le comptable échangeait progressivement une réalité matérielle et prosaïque contre l'accès à une « autre réalité », située au-delà du miroir.

L'argent en tant que valeur numéraire conférant un statut social particulier à celui qui le possède disparaît également. Ce qui conditionne l'échange entre le miroir et le spectateur, ce qui lui permet d'accéder à une autre dimension et de s'extraire de la réalité prosaïque, c'est le fait que ses analyses de comptable habitué à un environnement rationnel cèdent le pas à des pouvoirs psychiques, aux parties incontrôlables et non comptables de son esprit. Le miroir est une sorte de remède contre l'ancrage dans le matérialisme inhérent à la profession du narrateur (« the most prosaic of mankind »). Il est lié à toutes ces zones que la raison ne contrôle pas, au rêve, à l'imagination, et, bien sûr, à l'art :

Hélène Crignon

*The mirror in its silver frame was like a stage, brilliantly lit, in which a drama was in progress.*<sup>10</sup>

Ce miroir a deux qualités particulières. Le narrateur précise :

*The glass part projects (...) and has the magnificent reflecting power which is only, as it seems to me, to be found in very old mirrors. There's a feeling of perspective when you look into it such as no modern glass can ever give.*<sup>11</sup>

L'argent qui encadre le miroir sert à souligner, à mettre en valeur la scène qui se déroule à l'intérieur du cadre. De même que, par la métaphore, le langage introduit une perspective, les événements qui se reflètent dans le miroir sont symboliques et ouvrent une perspective idéologique. Lorsque le narrateur parle de pouvoir réfléchissant, il est possible d'entendre le terme dans ses deux acceptions : le miroir renvoie le reflet de la pièce dans laquelle le comptable travaille, mais il est aussi susceptible de révéler un autre espace, situé au-delà du miroir, qui n'est plus un reflet mais une véritable « autre scène » dont il s'agit de découvrir le sens, ou plutôt les sens. En effet, si cette scène s'explique par des phénomènes parapsychologiques et par l'histoire, elle est également symbolique du message idéologique cher à l'auteur.

« The Silver Mirror » est écrit en 1909, c'est-à-dire avant la conversion de Doyle au spiritisme (qui date de 1916), à une époque où il se sent non seulement de plus en plus interpellé par des manifestations auxquelles il s'intéresse déjà depuis des années, mais aussi de plus en plus préoccupé par l'évolution de la société dans laquelle il vit. Voyant dans le matérialisme social en plein essor une conséquence du matérialisme scientifique, l'auteur est tenté de remettre en question toute une formation scientifique rationaliste et s'intéresse de près au mouvement spirite. Il trouve en fait dans ce mouvement de quoi satisfaire à la fois des exigences rationalistes qui demeurent ancrées en lui (de Crookes à Richet, de nombreux hommes de science ont observé scientifiquement ces phénomènes) et, dans le

10 Sir Arthur Conan Doyle, « The Silver Mirror », *op. cit.*, p. 724.

11 *Ibid.*, p. 717.



*Echanges, perspective et reste dans "The Silver Mirror"*

même temps, le mouvement spirite apporte un message spirituel, une révélation à venir, qui lui semble devenir de plus en plus urgente dans ce monde régi par le matériel.

Le miroir d'argent se fait le porte-parole de l'auteur, puisque les premiers reflets anormaux que le narrateur observe dans le cadre sont constitués de volutes de fumée blanche pareilles à celles qui précèdent la matérialisation lors d'une séance spirite. Le médecin qui suit le comptable, et qui s'intéresse comme l'auteur aux phénomènes parapsychologiques, lui explique d'ailleurs que sa capacité à voir la scène qui se déroule dans le miroir provient du fait qu'il est médium sans le savoir. On pourrait même qualifier le phénomène : il s'agit de clairvoyance qui consiste en la perception d'objets ou d'événements non directement visibles dans l'espace, et de rétrocognition, qui consiste à percevoir des objets dans le passé.

Le spiritisme se disant une révélation scientifique, la scène qui se joue dans le miroir d'argent est minutieusement décrite, jour après jour, par le comptable qui tient un journal. Les faits et les phénomènes décrits reçoivent d'autre part la caution scientifique du psychologue, de l'homme de science, qui garantit ainsi une analyse rationnelle et empêche l'explication par la folie du narrateur.

Aussi le miroir d'argent est-il symbolique d'un échange, nécessaire selon l'auteur, qui devrait s'opérer entre le monde prosaïque et matériel dans lequel vit le comptable, et un autre monde, celui des esprits, qui est porteur d'un message spirituel indispensable pour freiner la course à la catastrophe dans laquelle est entraîné le monde.

---

### **Miroir et paradigme**

---

L'argent apparaît dès lors comme un terme investi d'une profondeur symbolique fondée sur l'ambivalence. Il est d'une part le moteur du monde de la réalité quotidienne et, de plus, il est partie intégrante d'un monde autre, puisqu'il est un élément constitutif du cadre, de cette fenêtre ouverte sur un ailleurs et une altérité qui font irruption dans le monde rassurant, explicable, contrôlable, nous serions tentés de dire comptable, du narrateur.

*Hélène Crignon*

L'argent est en outre l'objet d'une opposition entre deux espaces, chacun de ces espaces étant symboliquement associé à un sens du mot argent, qui est ainsi pris dans une dichotomie. Si cette dernière implique bien deux termes distincts, elle présente également la particularité d'entraîner un échange entre chacun de ces termes. A la manière de deux pôles magnétisés qui sont opposés mais s'attirent, un échange s'opère entre deux espaces que rien ne rapproche : celui des revenants et celui des revenus, pour reprendre un mot de Balzac.

Cette dichotomie fonde et structure la nouvelle en opposant des phénomènes, des traces, des signes qui apparaissent en surface, à une réalité plus profonde, un sens enfoui, une chose en soi qu'il n'est pas possible d'appréhender directement. Il s'agit là de ce que Carlo Ginzburg a nommé le paradigme de l'énigme<sup>12</sup> et que l'on retrouve, selon lui, aussi bien dans le travail du détective que dans celui de l'analyste ou du critique d'art à cette époque charnière du tournant du siècle. Pour reprendre très succinctement son analyse, nous pourrions dire qu'il établit une correspondance entre les méthodes appliquées par Sherlock Holmes dans la fiction, celle de Freud dans le traitement d'un cas et celle de Morelli dans l'authentification d'une œuvre d'art. Dans les trois cas, il s'agit de partir d'une trace, d'un signe, et de suivre la piste qui permet de remonter vers l'origine, la cause ou l'auteur de cette dernière.

Si Doyle s'inscrivait déjà parfaitement dans ce paradigme avec les méthodes utilisées par son détective, il nous semble que dans plusieurs de ses récits fantastiques, et plus particulièrement « *The Silver Mirror* », ce paradigme devient le principe fondateur du texte. Le comptable apparaît comme un détective du chiffre à la recherche des traces qui le mèneront à la preuve de la culpabilité du criminel.

Il est par ailleurs un lecteur perdu dans ces livres de compte, cherchant l'indice qui le placera sur la piste de la solution de l'énigme. Le parallèle s'applique donc non seulement à son travail mais s'étend à la mise en abyme, qui s'opère dans le récit policier, entre le travail de lecture et d'interprétation des traces, auquel se livre le détective, et celui du lecteur, qui lit et interprète les signes de la fiction.

12 Carlo Ginzburg, « Signes, traces, pistes. Racines d'un paradigme de l'énigme. », *Le débat* n° 6, Paris, Novembre 1980.

*Echanges, perspective et reste dans "The Silver Mirror"*

On retrouve ce même paradigme dans l'authentification du miroir d'argent qui est daté et dont on établit l'origine grâce à des traces que le narrateur découvre incrustées dans le cadre d'argent du miroir. Le docteur Sinclair, qui suit le narrateur pour surmenage, déchiffre ces marques qui lui servent à s'assurer de l'époque dont date le miroir, le XVIème siècle, et de son propriétaire d'origine, la reine Mary.

Enfin, le docteur Sinclair se livre clairement à une analyse sinon psychiatrique, du moins psychopathologique de son patient. Les phénomènes dont il est témoin sont causés par la stimulation de ces zones de l'esprit qui échappent à la raison. Il n'y a pas encore là d'opposition entre le conscient et l'inconscient, mais il s'agit déjà d'avancer que la raison et la norme ne sont pas la seule et unique réalité et qu'elles peuvent être dépassées, suppléées par des forces inconnues et enfouies sous les strates de surface que constitue la conscience. Le comptable utilise d'ailleurs l'image du baromètre et de la pression atmosphérique, introduisant une graduation verticale :

*The mirror should seem to be a sort of barometer which marks my brain pressure.*<sup>13</sup>

Ce dualisme entre la raison et la norme, d'une part, et la nature et la vie, d'autre part, se retrouve chez Freud comme chez Nietzsche qui renversent l'ordre établi et affirment que la vérité ne réside pas dans ce qui apparaît mais dans ce qui est plus profondément enfoui, dans l'inconscient pour l'un ou dans la nature pour l'autre. Le texte de Doyle porte la marque de cette logique du renversement qui vogue dans l'air du temps.

La dichotomie entre deux mondes symboliquement rattachés à un sens du mot argent permet certes l'ouverture d'une perspective structurelle de la pensée de l'époque, mais elle est également symbolique du mode de fonctionnement même du texte fantastique. Le fantastique a d'ailleurs été défini comme un mode d'écriture qui permet une proximité problématique entre les exigences de la raison positiviste

13 Sir Arthur Conan Doyle, « The Silver Mirror », *op. cit.*, p. 719.

et l'irréductible présence et résurgence de zones incontrôlables dans l'esprit humain<sup>14</sup>.

---

### **La perspective esthétique**

---

Le paradigme de l'énigme permet de délimiter deux espaces contigus et pourtant distincts, liés par des phénomènes d'action et de réaction qui ne sont pas toujours analysables, déchiffrables pour le non-initié. Ces deux espaces peuvent être décrits en termes archéologiques : l'un serait situé en surface et visible pour tous, l'autre en profondeur, reste caché et pourtant, c'est ce dernier qui déclenche les phénomènes visibles en surface. Ainsi, nous pourrions dire que le psychisme du narrateur crée la scène visible sur la surface du miroir d'argent.

L'argent qui encadre cette surface réfléchissante prend alors une dimension nouvelle car il délimite un seuil dont le rôle est fondamental : il est une des clés permettant de susciter le sentiment fantastique.

Pour mieux saisir toute la profondeur de la perspective introduite par le miroir d'argent, il nous faut revenir au mode de fonctionnement du fantastique. Roger Caillois est le premier à avoir posé le fantastique comme un échange entre deux espaces : il parle de l'irruption de l'inadmissible au sein de l'inaltérable légalité quotidienne<sup>15</sup>. Dans « The Silver Mirror », nous avons bien deux espaces, qui plus est des espaces-temps. Il s'agit tout d'abord du monde quotidien du narrateur : ce monde est celui de la légalité et de la norme, du familier régi par les lois rationnelles de l'économie de marché et de la science. Ce matérialisme est cautionné par le narrateur, comptable de son état, et par le Dr Sinclair, homme de science.

A ce monde rassurant, le texte oppose un monde passé depuis plusieurs siècles, éloigné dans le temps et dans l'espace puisque la scène du miroir se déroule à Holyrood en mars 1566. L'inadmissible

14 Voir la définition du fantastique proposée par Gwenhaél Ponnau, *La Folie dans la littérature fantastique*, Paris, Éditions du CNRS, 1987, p. 4.

15 Roger Caillois, *Cohérences aventureuses*, Paris, Gallimard, 1965, p. 174.

*Echanges, perspective et reste dans "The Silver Mirror"*

réside ici dans la subversion de deux lois : la première implique un déroulement continu et irrévocable dans le temps, et la seconde l'intégrité et la solidité d'un espace défini. Aussi le XVIème siècle ne peut pas côtoyer le XXème et la pièce dans laquelle travaille le narrateur ne doit pas s'ouvrir sur une résidence royale.

Avec le miroir d'argent, c'est un seuil de communication entre ces deux espaces-temps qui se matérialise, rendant ainsi possible l'impossible échange, la fluctuation entre le familier et l'étrange, le présent et le passé, soi et l'autre, le chez-soi et l'ailleurs, fluctuation qui est le fondement du sentiment fantastique. La « saisie vertigineuse »<sup>16</sup> de la dichotomie, l'abîme sans fond ouvert par la contiguïté, la proximité entre la raison et l'incontrôlable, suscitent chez le narrateur, et en abyme chez le lecteur, un vide qui ne se laisse pas combler. L'échange symbolique qui s'opère par l'ouverture d'une perspective dans le cadre d'argent est créateur du sentiment fantastique.

Pourtant le texte tente coûte que coûte de rendre compte du phénomène. Au-delà de l'hésitation entre une explication rationnelle et une explication irrationnelle qui est au centre de la définition du fantastique de Todorov, c'est l'impossibilité même de rendre raison<sup>17</sup> du phénomène qui crée le vide, ce reste irréductible à l'explication, quelle qu'elle soit. De ce fait, le texte semble lutter contre l'inachèvement que représenterait cette absence de causalité. Deux explications sont proposées, l'une que nous pourrions qualifier d'historique, et qui n'en est pas vraiment une, l'autre, qui est psychique, et qui, loin d'établir une cause, se contente d'affirmer l'existence de ce type d'influence. Cette tentative d'explication n'est d'ailleurs en soi pas rationnelle, puisqu'elle fait appel à des forces parapsychologiques non reconnues par la science de l'époque.

La nouvelle donne pourtant l'illusion de s'achever sur cette explication. Le texte neutraliserait ainsi le sentiment fantastique suscité par l'ouverture du miroir d'argent. En établissant une date et un fait historique, il transforme une origine en une cause et une scène en mouvement en un tableau figé auquel est accolée une légende. Il s'agit

16 Voir Jean Fabre, *Le Miroir de sorcière*, Paris, José Corti, 1992, p. 95.

17 Voir R. Bozetto, A. Chareyre-Méjan, P. et R. Pujade, « Penser le fantastique », *Europe*, n° 611, Paris, mars 1980.

là d'une tentative qui vise à rendre sa fixité au reflet en verrouillant par des mots autoritaires les ouvertures sur une perspective bien trop déstabilisante et vertigineuse.

Il nous semble que le miroir d'argent est cependant le vecteur permettant l'ouverture d'une perspective esthétique plus complexe, une ligne de fuite qui reste ouverte pour le lecteur même une fois la narration achevée, et l'illusoire tentative d'achèvement qui marque la fin du texte menée à bien.

---

### **Le reste**

---

La narration achevée, le texte clos, un déséquilibre fondamental subsiste. Ce reste, qui transcende l'axe temporel et achevé de la diégèse, est le résultat d'une « inscription du regard »<sup>18</sup>, d'un appel au scopique permettant l'expérience esthétique dont le miroir d'argent est le vecteur par lequel circule le sentiment fantastique. Ce reste, introduit par l'image, dépasse le texte en passant d'une dimension esthétique à une autre et place le lecteur face à un jeu de miroirs qui lui renvoie le reflet d'un autre lui-même.

« The Silver Mirror » est une illustration de la remarque bien connue de Hello qui déclare que le fantastique n'est pas dans l'objet mais dans l'œil. La nouvelle se situe d'emblée dans une dialectique du regard qui dominerait le réel en se posant sur lui. La première chose qui apparaît dans le miroir d'argent est en effet un regard, deux yeux qui pénètrent littéralement dans la pièce où est assis le comptable :

*(...) these were two eyes looking out into the room.*<sup>19</sup>

L'objet du regard se transforme en regard et le sujet regardant devient objet de ce regard qui s'imisce dans le miroir. Les rôles de sujet et

18 Voir l'article d'Ann Lecercle sur « The Oval Portrait » de Poe : Ann Lecercle, « L'inscription du regard », *Du fantastique en littérature : figures et figurations*, sous la direction de Max Duperray, Aix, Publications de l'Université de Provence, 1990, pp. 77-93.

19 Sir Arthur Conan Doyle, « The Silver Mirror », *op. cit.*, p. 718. C'est nous qui soulignons.

*Echanges, perspective et reste dans "The Silver Mirror"*

objet du regard sont inversés, renvoient l'un à l'autre de façon troublante. Par l'intermédiaire du miroir d'argent, le narrateur change donc symboliquement de fonction : de spectateur regardant, il devient personnage regardé. Ainsi, celui qui regarde est indissociablement lié à celui qui est regardé par une relation de commutativité.

Outre leur inscription dans une stratégie métonymique propre au fantastique, ces yeux ont par ailleurs une valeur métaphorique. Ils introduisent un niveau d'échange occulté par la narration, mais qui est central dans l'économie de la nouvelle. De fait, les yeux qui regardent le personnage enfermé dans le cadre d'une réalité fictive – celle de la diégèse – sont avant tout ceux du lecteur, et l'apparition du regard dans le miroir figure la position imaginaire de ce même lecteur. Il en résulte la traditionnelle mise en abyme grâce à laquelle le miroir devient l'instrument d'un échange entre le lecteur-spectateur et la scène du miroir, échange que nous pourrions qualifier de direct puisqu'il s'effectue comme par-dessus l'épaule du narrateur. Le regard du lecteur embrasse ainsi à la fois le plan diégétique et le plan enchâssé fantastique qu'ouvre le miroir.

Il nous faut maintenant en venir à ce spectacle que livre « l'autre scène »<sup>20</sup> au lecteur-voyeur. Si l'enchâssement est une caractéristique de l'écriture fantastique, l'originalité de « The Silver Mirror » réside sans conteste dans un enchâssement non plus narratif, mais visuel. La profondeur de champ introduite est remarquable par sa construction sur plusieurs niveaux qui s'étendent du lecteur jusqu'au cœur de la scène : l'ultime objet des regards qu'est Rizzio. Nous avons déjà décrit les deux cadres qui structurent le texte : celui du lecteur qui « regarde » le narrateur évoluant dans le plan diégétique, puis celui de narrateur qui regarde le miroir d'argent. Par une ouverture de l'espace qui s'accompagne d'un second enchâssement, nous passons alors de

20 Voir O. Mannoni, *Clefs pour l'Imaginaire ou l'Autre Scène*, Paris, Seuil, 1969, p. 97 : « Le principe de réalité cantonne, comme le rêve, les hallucinations sur une « autre scène ». (...) c'est comme si dans le monde extérieur s'ouvrait un autre espace, comparable à la scène théâtrale, au terrain de jeu, à la surface de l'œuvre littéraire – et tout cela en fin de compte, consiste en un certain usage du langage et de la négation qu'il comporte – et la fonction de cette autre scène, on peut aussi bien dire que c'est d'échapper au principe de réalité que de lui obéir. »

*Hélène Crignon*

l'extérieur à l'intérieur du miroir lorsque le regard du narrateur se porte sur Mary. Enfin, tous les regards, qu'ils soient situés hors scène ou sur scène, convergent et se fixent sur Rizzio lorsqu'il est sauvagement assassiné.

Il nous faut rappeler ici que la scène n'est entièrement révélée au spectateur qu'une fois son travail achevé ; alors seulement il ne voit plus des fragments, mais un drame complet. Or, en quoi consiste finalement cette tâche qui va lui apporter du crédit (au sens propre comme au sens figuré) ? Ne s'agit-il pas, en fait, de traquer l'animal fraudeur, de retrouver la trace d'une proie, de la cerner, puis de la livrer pieds et poings liés à ses bourreaux ? Comme le déclare métaphoriquement le comptable une fois sa tâche menée à bien :

*The hunt is over.*<sup>21</sup>

Si la métaphore cynégétique est ainsi filée d'un bout à l'autre du texte, une scène frappe par son absence : celle de la mise à mort du gibier traqué, « the kill », qui met réellement un terme à la chasse. Aussi la scène d'une rare cruauté au cours de laquelle les nobles écossais mettent à mort Rizzio nous semble-t-elle être cette scène manquante et occultée par le comptable.

Fasciné, horrifié, le narrateur contemple la mise à mort sans merci de cet être craintif et terrorisé qui s'accroche désespérément aux jupes de la reine :

*A dozen of them were round him - savage men, bearded men. They hacked at him with knives. All seemed to strike him together. Their arms rose and fell. The blood did not flow from him it squirted. His red dress was dabbed in it. He threw himself this way and that, purple upon crimson, like an over-ripe plum. Still they hacked, and still the jets shot from him. It was horrible - horrible!*

Horrible et délicieux spectacle où l'impossible à dire que trahissait déjà l'exclamation « the hunt is over » se projette dans le miroir et devient un scénario imaginaire qu'il est possible de voir un instant avant de

21 Sir Arthur Conan Doyle, « The Silver Mirror », *op. cit.*, p. 723.



*Echanges, perspective et reste dans "The Silver Mirror"*

somber dans le rassurant refuge de la perte de conscience. Et si l'on reprend ici le principe de commutativité établi entre celui qui regarde et celui qui est regardé, Rizzio se transforme en une figure double qui renvoie à la victime et au bourreau (c'est-à-dire au fraudeur et au comptable), mais aussi à tous les spectateurs, le narrateur comme le lecteur.

La scène brillamment illuminée par le miroir d'argent est donc finalement un reflet qui n'est pas si étranger au narrateur puisqu'il n'est que la représentation de son désir de tuer, la mise en action de cet autre lui-même fantasmatique qui pourrait s'abandonner au plaisir transgressif de la domination au lieu d'être ce sous-fifre, dominé et impuissant, qui se tue obscurément à la tâche en espérant ramasser les miettes de ce que son travail rapportera à son employeur.

Si la dimension fantasmatique du drame final est remarquable, elle est par ailleurs fondamentale parce qu'indissociable de la dimension esthétique, au point que les émotions suscitées par la scène ou sur la scène du miroir sont la clé de l'expérience esthétique dont il va maintenant être question. Dans un premier temps, le narrateur se déclare fasciné, happé par les fragments qui apparaissent dans le cadre. Cette fascination s'accompagne d'une paralysie du corps qui semble également toucher les personnages peuplant la scène. Par ailleurs, avant la révélation finale, les fragments sont vaguement illuminés d'un clair-obscur, le fond de la scène restant sombre et inquiétant car il cache des menaces d'autant plus terribles qu'elles sont exagérées par l'imagination.

Mais ce qui frappe avant tout le narrateur, ce sont les puissantes émotions dont les acteurs sont la proie. A propos de Mary, il déclare :

*The figure sits and leans forward in the chair, straining and rigid, cataleptic with horror.*<sup>22</sup>

Aux pieds de la reine, il distingue la main de son secrétaire qui trahit la même crispation de terreur :

22 Sir Arthur Conan Doyle, « The Silver Mirror », *op. cit.*, p. 720.

Hélène Crignon

*It was the hand of a man, clenched and knotted in agony, which held on with a convulsive grasp to the fold of the dress. (...) that strenuous hand shone clear on the dark background, with a sinister suggestion of tragedy in its frantic clutch. The man is frightened – horribly frightened. (...) What has terrified him so?*<sup>23</sup>

Esthétique du fragment, obscurité inquiétante, terreur paralysante, demeure royale construite à côté d'une abbaye médiévale, sont autant d'éléments qui nous autorisent à voir dans cette scène une résurgence du gothique. Le miroir deviendrait ainsi le cadre d'un échange esthétique et nous serions dès lors en présence d'une scène gothique surgissant dans le cadre d'un texte fantastique. Avec ce spectacle, c'est l'origine du fantastique anglais qui s'impose au lecteur : il ne lit plus un texte mais fait l'expérience du sublime. C'est là l'ultime échange qui s'opère par le miroir d'argent : l'art du fragment, propre au gothique, culmine dans une expérience esthétique, et nous pouvons alors dire avec Maurice Lévy qu'il semble que « la terreur ne soit plus envisagée sous l'angle de la catharsis, mais devienne émotion esthétique »<sup>24</sup>.

Le véritable sentiment fantastique n'est donc pas tant créé par le texte que par l'image. C'est l'image qui permet d'échapper à la fraude, à la trahison, aux jeux de pouvoir dont le monde est prisonnier, qu'il s'agisse de celui de Mary ou de celui du comptable. Dans ces mondes-là, où l'argent est synonyme de pouvoir et de domination, l'homme est écrasé, promis à une mort infamante. En revanche, ce qui reste une fois le texte clos, c'est une sublimation artistique : le miroir d'argent est le cadre qui permet cet échange entre deux esthétiques, celle du gothique et du fantastique, et celle du texte au profit de l'image. Cette dernière permet de dépasser, de transcender le texte et la mort pour établir l'éternité de l'expérience esthétique.

Si le miroir d'argent est le cadre qui donne de la richesse et de la profondeur à cette nouvelle à laquelle il donne son nom, c'est qu'en tant qu'objet et en tant que texte, il est le support d'une « écriture du

23 Sir Arthur Conan Doyle, « The Silver Mirror », *op. cit.*, p. 721.

24 Voir Maurice Lévy, *Le Roman « gothique » anglais, 1764-1824*, Paris, Albin Michel, 1995, p. 70.

*Echanges, perspective et reste dans "The Silver Mirror"*

regard »<sup>25</sup> permettant le déséquilibre du lecteur-spectateur qui est propre au fantastique.

L'errance de l'œil au-delà du cadre d'argent crée une dynamique par l'intermédiaire de laquelle le spectateur plonge dans les terrifiants délices du théâtre des fantasmes. La construction de ce parcours de l'œil passe par un esthétique du fragment et de la ligne de fuite, par la médiation de l'enchâssement et de la mise en abyme qui satisfont l'attraction du lecteur-spectateur tout en la frustrant, et le maintiennent dans un entre-deux propice au sentiment fantastique car fondé sur l'ambiguïté d'une perspective non unifiée où le regard prend plaisir à se perdre dans la mise en regard.

**Hélène Crignon**

**Université de Bretagne Occidentale**

<sup>25</sup> Voir Gaid Girard, *Aspects et construction du fantastique dans les nouvelles de Sheridan Le Fanu*, Thèse de doctorat d'état soutenue à Paris IV, le 14 décembre 1993, p. 534.