



Études écossaises

11 | 2008
L'Utopie

L'étrange et le miroir dans *The Fanatic* de James Robertson

Jean Berton



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/etudeseccossaises/102>
ISSN : 1969-6337

Éditeur

UGA Éditions/Université Grenoble Alpes

Édition imprimée

Date de publication : 30 janvier 2008
Pagination : 275-289
ISBN : 978-2-84310-110-6
ISSN : 1240-1439

Référence électronique

Jean Berton, « L'étrange et le miroir dans *The Fanatic* de James Robertson », *Études écossaises* [En ligne], 11 | 2008, mis en ligne le 30 janvier 2009, consulté le 22 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/etudeseccossaises/102>

Ce document a été généré automatiquement le 22 avril 2019.

© Études écossaises

L'étrange et le miroir dans *The Fanatic* de James Robertson¹

Jean Berton

Le héros du roman, Andrew Carlin, n'est pas le fanatique du titre. Historien de formation qui n'a pas terminé sa thèse, Andrew Carlin est un trentenaire au chômage qui se voit proposer un emploi de fantôme pour les groupes de touristes qui font des visites guidées du vieil Édimbourg. Andrew Carlin doit jouer, tous les soirs, le fantôme du Major Weir, un Covenantaire exalté et dépravé du XVII^e siècle. Le Major Weir n'est cependant pas le fanatique du titre car il s'agit d'un de ses amis et protégés, James Mitchel. Cette brève exposition introductive vise à montrer le modèle premier du jeu de reflets en opération dans ce roman.

- ¹ L'étrange est dans la perception des jeux de reflets : James Mitchel est dans son rôle de fanatique qui a attenté à la vie de l'évêque de Saint-Andrews et l'horreur de son exécution, et de la torture dont il a fait l'objet, est dénuée d'étrangeté. De même, l'hypocrisie de la vie de son ami et protecteur, le Major Weir, le dispute à l'étrangeté, puisque ce presbytérien fondamentaliste investi de charges militaires politiques et religieuses est un pervers qui viole les veuves et pratique l'inceste. L'étrange se rassemble sur Andrew Carlin, cet homme jeune qui revêt tous les soirs un déguisement qui le fait ressembler au Major Weir dans la semi-obscurité. L'aspect physique d'Andrew, sa maigreur et son visage blême, font qu'il est perçu comme étrange. Dès qu'il endosse le déguisement censé le faire ressembler au Major Weir, et pendant la durée de son emploi de « fantôme », Andrew Carlin éprouve un certain malaise comme si Weir était en lui. Cet apprenti-historien se met alors à faire quelques recherches sur le personnage qu'il joue tous les soirs mais auquel il ne s'identifie jamais. Le malaise persistant ne se transforme pas en schizophrénie, car Andrew Carlin garde toujours la distanciation critique acquise dans sa formation de chercheur.

- ² Le miroir d'Andrew Carlin est un objet central dans le récit. Au début du récit nous apprenons que Carlin a trois miroirs dans son appartement : un dans la salle de bains pour se regarder, un sur une armoire à glace pour s'habiller, et un troisième posé sur le manteau de la cheminée de la pièce centrale de l'appartement. Une fois cités, les deux

miroirs fonctionnels ne sont plus mentionnés. Reste le troisième dont on apprend qu'il est le seul objet, avec les deux chandeliers qui l'encadrent, qu'il a conservé de l'héritage de sa mère, collectionneuse compulsive. Il n'est pas indifférent de noter que ce miroir ancien déniché dans une brocante a un défaut (p. 22) : il est voilé – « with a buckle in it ». Cela suffit à justifier toutes les perceptions étranges que le héros reçoit de ce miroir. Mis à part ce défaut structurel, ce miroir ne sert pas à se regarder mais à se parler. Sur les onze occurrences de ce miroir dans le récit, la seule fois où Carlin s'y regarde, il n'est pas dans un état proche de la normalité : « When he stumbled back to the flat, hours later, and looked at himself, haggard, bubbly, wretched, the mirror was silent ».

3 Dans ce roman, il n'y a pas de traversée du miroir, donc pas de basculement dans un quelconque pays des merveilles ; il n'en demeure pas moins que le miroir sert à cristalliser l'étrange. Bien que voilé, c'est un miroir franc et honnête qui, comble de l'ironie, renvoie une image de la vérité et de la connaissance de soi, illustrant ainsi la théorie de Sénèque ; il est comme celui qui dit à la belle-mère de Blanche Neige qu'elle n'est pas la plus belle. Ce miroir contraint le héros à se voir tel qu'il est et à s'interroger sur son présent et son passé². On est en droit de se demander si tout se passe bien d'un même côté du miroir, à savoir, la réalité quotidienne du héros et sa découverte des Covenantaires – en particulier de Weir et de Mitchel, dont il prétend avoir découvert la biographie soit dans les livres et documents de la bibliothèque, soit dans sa documentation, soit encore dans son délire grippal. On ne saurait affirmer que le Major Weir et James Mitchel sont de l'autre côté du miroir à la seule raison qu'ils sont morts depuis plus de trois cents ans.

4 Réflexion faite, il est certain que le miroir est un élément central autour duquel s'articule l'ensemble du roman, *The Fanatic*, surtout parce que la surface voilée de ce miroir ne renvoie pas une image neutre et conforme, mais suscite l'étrange ou l'excentrique qui implique plus concrètement la notion de décalage.

Miroir et narration

Le miroir est agent de progression par décalage. Si le rôle du miroir est de créer une image qui soit un double, peut-être anamorphique si le miroir voilé est déformant, où est ce double d'Andrew Carlin ? Il n'est pas le double de lui-même puisqu'il ne se regarde pas et ne se voit pas : on ne peut donc se référer au double de Robert Wringhim & M'Gill dans *Les Confessions* de Hogg. Est-il le double du Major Weir, lui « the weird-looking guy » (p. 254) ? Même si son déguisement sommaire le fait ressembler dans la pénombre au Major Weir, Carlin ne s'identifie jamais à lui ; en revanche son intérêt va grandissant pour le fanatique James Mitchel, associé inséparable du Major Weir, bien que la paire Mitchel & Weir ne soit en rien comparable au tandem Jekyll & Hyde. Ainsi perçoit-on que la dialectique qui s'instaure entre Carlin et Weir dévie vers Mitchel et que se développe de la sorte un mouvement de progression. C'est pour cela que je considère qu'ici le miroir est un pivot structurel de la narration.

5 Les périodes historiques se réfléchissent et s'interpénètrent. En parallèle avec la paire Carlin & Weir déviant sur Mitchel, dans ce récit historique du dix-septième siècle, on glisse du Prévôt Lauder vers son gendre Lauderdale dont les carnets fournissent la biographie de Mitchel. Il importe peu ici que la réalité de ces carnets soit sujette à caution, car il reste que la paire Lauder & Lauderdale mène aussi à Mitchel.

6 Le roman est construit sur un va-et-vient du XX^e siècle au XVII^e siècle. Tout d'abord, les chapitres sont alternés, puis on trouve des chapitres doubles que l'on pourrait classer en trois catégories de temps mises en miroir : a) le présent ou le contemporain (p. 76) : « Edinburgh, April 1997/October 1987 » ; b) le passé (p. 92) : « Bass Rock, April 1677/Edinburgh, December 1666 » et c) le présent et le passé (p. 256) : « Edinburgh, 1 May 1997/January 1678 ». Ce qui est remarquable dans cette mise en miroir du présent et du passé, c'est que ces deux périodes – respectivement 1678 et les deux ou trois décennies précédentes, et 1997 et les deux décennies précédentes – se situent l'une avant la perte du Parlement d'Écosse, l'autre avant son recouvrement. L'une et l'autre périodes ont connu une agitation politique et sociale certaine, ce choix de l'auteur est celui d'éviter le cliché de la parenthèse et de créer par ces mondes parallèles entre le présent et le passé un effet de diptyque chargé de symbolisme. Parmi les interprétations possibles, on peut préférer celle de la volonté d'assumer le passé pour mieux vivre le présent malgré les difficultés de chacune des deux périodes.

7 La biographie prend la fonction de miroir. Andrew Carlin, le fantôme professionnel du Major Weir à temps partiel, par sa curiosité d'historien, fait renaître cette période historique particulière à l'Écosse qui est la montée en puissance des Covenantaires à partir de 1638 et leur déclin avant 1707 : le Major Weir et le fanatique James Mitchel en sont faits les figures de proue. Tout au long du récit, Andrew Carlin découvre leur vie et s'en ressent affecté. À la fin du récit, le lecteur apprend que le manuscrit de Lauderdale que consulte Carlin à la bibliothèque n'a jamais existé, pas plus que le bibliothécaire qui l'a recommandé. Ce document inexistant n'en demeure pas moins vraisemblable, comme en témoignent tous les autres documents d'histoire disponibles en bibliothèque. Cette biographie du fanatique et de ses associés n'est en fait qu'un faux reflet livré au regard du héros dans un miroir voilé orienté vers le passé. De même, au regard du touriste avide des fantômes du passé édimbourgeois Andrew Carlin reflète l'image évanescence du terrifiant Major Weir³, dont rien ne peut démontrer qu'il n'a pas pu exister.

8 Une mise en miroir d'une scène paradiégétique peut servir de mise en abyme. Il s'agit d'un double épisode a priori sans rapport avec le récit des Covenantaires, (p. 76-91) : le suicide du voleur de livres et la mort de la mère. L'épisode du jeune voleur de livres que parvient à confondre Andrew Carlin quand il était employé dans une librairie d'Édimbourg n'est pertinent que pour sa conclusion : le jeune homme qui volait pour pouvoir acheter sa drogue se suicide avant l'arrivée de la police ; en se supprimant il fait légalement disparaître et sa faute et la cause de sa faute. Carlin est bouleversé des conséquences imprévues de sa dénonciation à tel point qu'il démissionne de son emploi. Alors qu'il traverse une période de dépression, il reçoit l'annonce de la mort de sa mère qu'il avait oublié de contacter comme il avait l'habitude de le faire régulièrement.

9 La proximité temporelle du suicide du voleur et de la mort naturelle de la mère est soulignée par la juxtaposition narrative qui suggère un lien de cause à effet. Les deux événements se présentent comme une mise en miroirs contigus propre à développer un sentiment de culpabilité chez le héros. La mort paisible de la mère met en relief la violence du suicide du jeune voleur qui avait conscience d'avoir fait un choix de vie qui mène à une impasse. À part l'intérêt narratif de l'épisode concernant la fragilité psychologique du héros, cette anecdote n'est autre qu'un reflet manifeste de la situation dans laquelle se trouvait le fanatique James Mitchel, quelque trois siècles auparavant, alors qu'il était torturé avant d'être exécuté puisqu'il ne voulait pas abjurer son choix de croyance.

¹⁰ L'emploi de deux langues affines (sœurs ou cousines) crée un effet de mise en miroir. À l'anglais standard du narrateur s'oppose la langue écossaise des personnages, sans que l'on puisse déclarer l'une exogène et l'autre endogène, sauf à vouloir déclencher une polémique. Le reflet engendré est intéressant puisque à l'anglais du narrateur se distinguent d'une part l'écossais du ^{xx}^e que pratique Carlin et l'écossais du ^{xvii}^e siècle que parlent Mitchel, Lauderdale, etc. En effet, une caractéristique majeure de ce roman est l'emploi de la langue écossaise par la plupart des personnages, alors que le narrateur fait usage de l'anglais standard – peut-être pour les mêmes raisons qui ont poussé Walter Scott, dans ses romans historiques écossais, à faire s'exprimer ses narrateurs en anglais et en écossais ses personnages indigènes. L'emploi de l'écossais va de soi pour les personnages contemporains du fanatique, car leur langue est une imitation de celle de l'époque que ne renierait pas Walter Scott. Et parmi les personnages contemporains du héros, Andrew Carlin, vivant à la fin du ^{xx}^e siècle, nous trouvons une variété d'idiolectes correspondant à la réalité linguistique d'Édimbourg en 1997.

¹¹ On note, cependant, que Carlin s'exprime exclusivement en écossais vernaculaire alors qu'il est un des personnages les plus instruits. Par opposition, le personnage de Jackie, qui a presque le même âge que lui, ne fait pas usage d'une langue aussi « marquée » dont l'excuse est aisée à formuler. On en déduit d'abord que Carlin, l'historien, est un passeur linguistique entre le ^{xvii}^e siècle et le ^{xx}^e siècle, ensuite qu'il y a une mise en miroir délibérée de l'élément linguistique qui est une marque nationale écossaise. Il est manifeste que l'emploi de la langue anglaise est symbolique de la période de la perte de la souveraineté écossaise entre l'acte d'union de 1707 et le référendum de septembre 1997.

¹² La mise en miroir de la sexualité, comme effet de décalage, est un hommage implicite à Vélasquez. Dans *The Fanatic*, la sexualité est un élément qui relève du genre gothique pour ce qui concerne la période du ^{xvii}^e siècle alors que la frustration de Carlin et les interrogations de Jackie, dans la période du ^{xx}^e siècle, engendrent une réflexion sur le désir. Jackie éprouve quelque attirance physique pour Hugh et une répugnance certaine pour Andrew ; en revanche, tandis que son désir envers Hugh décroît au fil des semaines, elle ressent un intérêt trouble de plus en plus fort pour Andrew. On pourrait aller jusqu'à dire que le personnage de Jackie expose les hésitations, les refoulements, les interrogations d'une femme moderne et libérée. Cette situation triangulaire peu originale, Jackie-Hugh-Andrew, est mise en relief par un effet de miroir sur une autre situation triangulaire : Andrew Carlin, du temps où il était étudiant, éprouvait une forte attirance – jamais assouvie – pour sa logeuse ; mais c'est sa fille adolescente qui vient, une nuit d'été, le rejoindre dans son lit. Parce qu'il la rejette sans ménagement, (p. 226), il est mis à la porte.

¹³ Parallèlement, dans le récit du ^{xvii}^e siècle, le narrateur nous donne à voir, comme dans un jeu d'opposition, la sexualité des deux amis, le pervers Major Weir et le fanatique Mitchel. Celle de Weir est d'autant plus effrayante pour sa pratique du viol et de l'inceste, que celle de Mitchel est conforme à la norme sociale : il ne pratique que la sexualité conjugale. Entre Weir et Mitchel, le miroir est voilé, mais il nous donne aussi à voir le point de vue des femmes. La sœur du Major Weir, Jean, est une victime d'inceste résignée ; ce quasi-consentement la fait passer pour sorcière et permet d'assurer la dimension gothique du récit. Par contraste, l'épouse de Mitchel venue rendre une dernière fois visite à son mari prisonnier sur l'île de Bass Rock, consent à se donner à lui (p. 157) par charité plus que par désir ; et la récompense de sa générosité est d'être violée

(p. 159) par le chef des gardes avant que ne revienne le bac qui doit ramener la visiteuse à Berwick. Le miroir se place entre Elizabeth Mitchell et Jean Weir. Elles sont étrangères l'une à l'autre, mais elles reflètent séparément l'une les épouses légitimes accomplissant leur devoir, l'autre toutes les femmes victimes.

¹⁴ Le miroir fait office de mise en abyme du présent dans le passé : d'une part Jackie s'interroge sur la réalité de son désir pour Hugh et de son étrange attirance pour Carlin (il n'est pas pertinent ici de s'interroger sur l'effet d'un désir refoulé pour Carlin) d'autre part, Elizabeth est consciente de la mort de tout désir pour son Covenantaire d'époux, James Mitchel. Le lecteur a connaissance des pensées de ces personnages féminins – Jackie, Elizabeth et Jean – par les reflets indiscrets que lui montre le narrateur. De plus, on s'aperçoit qu'à nouveau, dans ce thème de la sexualité, se trouve la structure en décalage, ou en reflet, énoncée plus haut : 1) Carlin convoite sa logeuse, mais c'est sa fille qu'il trouve dans son lit ; 2) Jackie convoite Hugh, mais ressent une fascination pour Andrew ; 3) le Major Weir convoite les veuves de son district, mais doit souvent « se contenter » de sa sœur ; 4) Elizabeth se donne à son mari par compassion et se fait violer par le chef des gardes. La sexualité des personnages est l'objet d'ironie, si l'on s'en tient à la narratologie, ou de déflexion, si l'on se réfère à l'esthétique des images détournées.

Miroir et intertextualité

Le miroir n'imité pas, il ne crée pas, mais il reproduit mécaniquement en inversant l'image qui n'en reste pas moins reconnaissable. Ainsi, le roman de James Robertson, pour satisfaire à la nécessité tacite de références, donne à déceler une reproduction du récit du célèbre Deacon Brodie mis en abyme dans le roman de Stevenson, *Dr Jekyll et M. Hyde*. En effet, le Major Weir, homme d'ordre présumé respectable et respecté le jour, devient monstre dépravé et corrompu la nuit⁴.

¹⁵ De plus, à la manière du miroir dans le miroir qui reflète une image à perte de vue, on voit que les récits parallèles du Deacon Brodie et du docteur Jekyll sont comme pris en sandwich par le récit du Major Weir et celui de Carlin, chômeur le jour qui rejoue le fantôme de Weir tous les soirs. S'il fallait accorder quelque intérêt à la chronologie dans la fiction, on s'apercevrait que de temps à autre resurgit ce personnage ambivalent parce qu'il est accompagné de son double anamorphique, comme tout un chacun est accompagné de son ombre. Et cela amplifie l'effet d'intertextualité dans le genre du gothique, car le personnage d'Andrew Carlin, lui aussi affligé d'un visage étrange et d'un corps squelettique, est un grotesque⁵.

¹⁶ L'intertextualité est un jeu⁶ dans *The Fanatic* : l'auteur s'autorise à le révéler dans la scène du quiz où Carlin joue avec son miroir. À la question que le miroir est censé formuler, « In which of Sir Walter Scott's novels does 'a great ill-favoured jackanape' called Major Weir – » il répond sans réfléchir : « Redgauntlet. » (p. 165). Au fait intertextuel s'ajoute l'effet intertextuel, comme on le perçoit dans le récit du bibliothécaire fantôme et de son dossier fantôme avec qui Andrew Carlin pense avoir eu affaire ; on le ressent aussi dans le fait que la mère du héros était une collectionneuse compulsive, un peu comme Walter Scott. Au-delà de la réflexion que l'on peut mener sur l'apocryphe, le vraisemblable et l'historique, on pense à la dépouille du personnage de Robert Wringham et à son autobiographie prétendument découvertes à la fin du roman de James Hogg, *Les Confessions d'un pêcheur justifié*.

¹⁷ Par le reflet de l'histoire dans le présent, l'intertextualité cède le pas à l'hypertextualité. Parce que *The Fanatic* met en abyme le passé dans le présent peut-on mettre en avant l'évolution du genre du roman historique initié par Scott vers un sous-genre que l'on pourrait appeler « semi-historique » ? S'il faut énoncer une justification, on peut mettre en avant le fait qu'Andrew, en tant qu'historien non confirmé, a une certaine compétence à défaut d'une compétence certaine, et qu'il est dépendant de l'effet du miroir voilé.

Miroir et développement de soi

Le miroir parlant, qui représente l'essentiel de l'héritage que le héros a reçu de sa mère, entretient une relation conflictuelle avec le personnage de Carlin : le miroir ne cesse de houspiller Carlin comme le ferait son père ou sa mère, et son discours est celui du bon sens. Lorsque, enfin, Carlin dans un accès de colère s'apprête à détruire⁷ le miroir, on ne peut s'empêcher de penser que le héros s'émancipe de son autorité morale comme, si dans ce miroir voilé, Andrew Carlin reconnaissait l'autorité de sa mère. Dès la fin du récit, on constate qu'Andrew Carlin va mieux, et qu'il se reprend comme après une longue période de léthargie.

¹⁸ Pour cette raison, le miroir est aussi un agent de l'évolution psychologique du héros dont on pourrait dire qu'il franchit ce stade du miroir qu'a décrit Lacan. Le personnage de Carlin n'est plus un enfant qui entre 6 et 18 mois « reconnaît son image dans le miroir comme telle⁸ », mais on ressent que progressivement il traverse une période d'articulation de la structure du sujet. On peut interpréter le mouvement de destruction du miroir comme l'arrivée au terme de ce processus où Andrew Carlin ne peut que se reconnaître avec ses faiblesses. Le geste spontané, bien qu'interrompu, du héros illustre l'opinion de Françoise Dolto, selon laquelle « [l'image scopique] distord dans la mesure où [elle] ne montre qu'une seule face du sujet, quand en vérité l'enfant se sent tout entier dans son être [...] » : Andrew ne veut plus être grondé comme un enfant par son miroir, comme si celui-ci était sa mère, de même qu'il ne supporte plus d'être pris pour le Major Weir dans les venelles d'Édimbourg.

¹⁹ Il serait erroné de chercher à démontrer que l'auteur s'est contenté d'illustrer le stade du miroir. En effet, les jeux de miroir qui créent un mélange de réel et d'illusion nous entraînent vers un dévoilement qui peut s'analyser en nous référant au schéma optique que Lacan développait en 1953¹⁰. Avec son expérience du bouquet renversé menée avec un miroir convexe, il démontre « l'intrication étroite du monde réel et du monde imaginaire ». Avec son expérience résumée dans le schéma aux deux miroirs, Lacan montre qu'une image spéculaire (celle d'un vase à l'envers) peut compléter, et rendre plus plausible, une image directe¹¹ (celle d'un bouquet de fleurs à l'endroit) dans l'image virtuelle d'un bouquet de fleurs dans un vase visible dans un miroir.

²⁰ Dans *The Fanatic*, par l'emploi d'un miroir voilé qui joue un rôle important dans l'évolution du personnage principal, Robertson montre à son lecteur la force que peut avoir l'image virtuelle d'un Covenantaire historiquement plausible. James Mitchel, dit le fanatique, ne paraît exister que par la monographie vraisemblable mais fantomatique, donc factice, de Lauderdale et par la référence complémentaire à un personnage d'un roman de Scott. Ce personnage de Mitchel complète celui du Major Weir, parce qu'il le renforce en le doublant de manière virtuelle : si Mitchel et Weir n'ont jamais existé, leur image existe... de la même façon que, dans l'expérience de Lacan citée plus haut, le vase

complète l'image du bouquet : en effet, un bouquet qui se tiendrait debout sans le support d'un vase est hautement improbable...

Miroir et mise en abyme

Le miroir est un « outil de création esthétique » qui se manifeste par les reflets, les visions, les angles de vue, le regard de soi et sur soi qu'il offre. Pour Sabine Melchior-Bonnet, le reflet « déréalise le spectacle, et, à travers lui, le désir s'autorise à s'exprimer parce qu'il ne craint plus la sanction du réel. Il fait surgir une vérité délestée du poids de la sanction du réel¹² ».

21 Dans cette partie, je procède à un essai d'analyse comparée de l'usage du miroir dans la peinture et dans ce roman :

- 22 1. Dans un miroir plat, le sujet se voit de face, mais, comme l'écrit Soko Phay-Vakalis¹³ : « le miroir est falsificateur, car il renvoie l'envers de toute chose placée devant lui ». On sait que Carlin se regarde dans le miroir de sa salle de bains. Dans le miroir de la salle de séjour, Carlin peut se voir, mais il ne se regarde pas, il ne s'intéresse pas à son image. Puisque ce miroir-là est voilé, on peut se demander s'il se voit ou s'il refuse de se reconnaître dans ce portrait anamorphique de lui-même. Le narrateur et le lecteur le voient et directement de dos et indirectement de face, mais de face son image est inversée et décalée.

23 Techniquement, il faut deux miroirs pour rétablir l'image de la réalité : ainsi, l'image inversée est à nouveau inversée. Cependant, le reflet du reflet n'équivaut pas à la réalité pour autant.

- 24 2. Dans un miroir imparfait, convexe ou concave, le sujet se voit déformé, c'est-à-dire plus grand ou plus gros ou plus petit que la réalité. Cette déformation peut être amplifiée jusqu'à l'anamorphose qui le rend méconnaissable. Au début du récit (p. 22) le lecteur comprend que Carlin ne peut recevoir du miroir voilé qu'une image anamorphique. La notion d'irréel est énoncée dès la première scène du miroir où Andrew Carlin est présenté ainsi : « He inhabited his days like a man in a dream, or like a man in other people's dreams. » Cependant, il n'y aura pas de traversée du miroir parce que le miroir est personnifié (p. 22) : « It was like a mirror that hadn't had the courage to go the whole bit and join a travelling show, where it could turn those who looked in it into fully-fledged grotesques. » Le narrateur poursuit au paragraphe suivant : « This was the mirror Carlin talked with, mostly. » Quoi qu'il en soit, Andrew Carlin, tout au long du récit a l'impression d'être à côté de la réalité et ce n'est qu'à la fin du récit que Carlin prétend sortir de maladie (p. 257) « I had the flu. Or somethin ».
- 25 3. Lorsqu'il n'est pas en face du miroir le sujet ne se voit pas mais voit quelqu'un ou quelque chose d'autre. Si le sujet-personnage observe le spectateur-lecteur, l'usage de l'ironie paraît inéluctable. Quand il dialogue avec son miroir, Carlin se place face à celui-ci, on peut alors parler d'effet réflexif ; mais lorsqu'il y a un décalage, une forme d'humour, on peut parler d'effet déflexif. Et le personnage de Carlin, en qualité d'historien, sait voir des images du passé qui surgissent par un phénomène de déflexion – tout comme les images dites en 3D. Ses prétendus travaux de recherche sur le Major Weir et sur James Mitchel sont une illustration de la posture de l'historien qui doit interpréter des images reçues du passé qui, dans le présent, ne peuvent être que déformées.

26 4. Le décalage du reflet produit un effet de révélateur de fantasme. Diego Vélasquez a produit « *La Vénus au miroir* » (1630-35) : le personnage est sur un lit, il est nu, il est vu de dos ; sa hanche droite est au centre de l'image et elle est placée sous le miroir dans lequel on ne voit que le reflet de la figure de Vénus

27 Dans le roman de Robertson, la sexualité est abordée, mais pas sous la forme de l'érotisme. Vénus est remplacée par Jackie partagée entre l'attirance pour Hugh et l'attraction pour Andrew. Dans le jeu de déflexion, le personnage d'Andrew Carlin tient la première place. Parce qu'il a le physique de l'emploi selon son employeur, son image se superpose à celle de Weir. Qui plus est, Carlin se qualifie consciemment (p. 254) de « *weird-looking guy* » ; auparavant, (p. 36) il a déjà interrogé le miroir, « *Would you say I was weird ?* », qui lui répond « *Fuck aye, I would certainly say you was weird* ».

28 Le jeu de superposition catoptrique peut être complexe, il dépend de l'angle de vue, de l'angle de projection et des contrastes d'ombre et de lumière. Par exemple, voyageant dans un train moderne lorsque les conditions de lumière sont idéales, sur la surface d'une cloison de verre de l'autre travée, on voit parfois par transparence et de manière oblique le déroulement du paysage qui défile derrière une fenêtre située derrière cette cloison de verre ; par reflet et se superposant, on voit aussi ce même paysage décalé d'une vingtaine de mètres qui se déroule à l'envers sur cette même cloison de verre. Et en surimpression apparaît un autre reflet qui est celui du paysage qui se déroule de l'autre côté du train ; ces trois paysages différents se projettent par des angles différents sur un même écran. La fiction permet cette triple projection : dans le roman à la page 52, sur le présent de Carlin le narrateur projette le passé de Carlin dans des scènes de retour en arrière qui visent à renforcer le présent. À cela s'ajoute le passé antérieur des Covenantaires étudiés par Carlin, qui, rappelons-le, s'affuble régulièrement du déguisement d'un de ces Covenantaires, le Major Weir.

29 Un autre effet de superposition est celui que Magritte crée dans son tableau surréaliste intitulé « *La reproduction interdite* » qui montre un personnage vu de dos faisant face à un miroir, mais le miroir duplique le personnage vu de dos. Un livre posé devant le miroir prouve, dans le reflet inversé du titre, que ce miroir fonctionne normalement. En comparaison, on pourrait dire que la superposition du visage d'Andrew Carlin sur celui supposé de Weir est le reflet de ce que montre ce tableau de Magritte. Cela pose la question de la réalité et de la reproduction de son image.

30 5. Le miroir convexe peut refléter le sujet présenté dans le tableau et un décor qui peut être extérieur à l'image. Mais cela peut s'inverser : dans un décor construit peut surgir un sujet qui lui est extérieur. Dans le roman de Robertson, le personnage de Hugh Hardie (l'organisateur de visites nocturnes d'Édimbourg qui a employé Carlin) aimerait tant retrouver Andrew Carlin pour récupérer le déguisement prêté. Il croit parfois l'apercevoir déguisé en Major Weir au détour d'une rue (p. 296). L'attente suscite ce phénomène de projection d'une image virtuelle.

31 6. Dans le tableau de Jan Van Eyck (1434) intitulé « *Giovanni Arnolfini et son épouse* » les deux sujets regardent le peintre et le spectateur qui s'y substitue. Derrière eux, le miroir convexe les reflète de dos très naturellement et aussi deux autres personnages de face, dont l'un est le peintre.

32 La présence de l'artiste reconnaissable dans ce miroir est à la fois la signature de l'auteur du tableau et une autoreprésentation qui correspond dans la fiction à une forme d'autobiographie partielle. À n'en pas douter, dans le roman de Robertson, quelques

aspects de l'existence de Carlin sont le reflet de l'autobiographie de l'auteur, qui était un historien formé à Édimbourg. Dans le contexte de l'autobiographie, même en dehors de tout pacte convenu entre l'auteur et le lecteur, tel que le décrit P. Lejeune dans *Le Pacte autobiographique*, le tandem auteur/narrateur paraît relever de la notion du double. Mais dans le roman de Robertson, qui ne revendique pas de pacte autobiographique, prévaut une mise en abyme, car dans la biographie du héros, Andrew Carlin, s'incruste la biographie de Mitchel – je fais ici référence à la biographie résumée de Mitchel que fait Carlin à Jackie (p. 258). Cependant, l'auteur veille à détruire la réalité de la biographie que Lauderdale aurait faite de Mitchel, le héros vivant au XVII^e siècle ; cela, par rétroaction, induit la destruction de la biographie du héros du XX^e siècle, Carlin, et force à nier les quelques traces autobiographiques de l'auteur perceptibles dans le roman.

33 7. Le miroir brisé est un élément fréquemment rencontré en littérature. Par effet d'ironie, le miroir n'est pas brisé dans *The Fanatic*, même si le lecteur n'en est informé qu'indirectement bien plus tard dans le récit. Le miroir brisé a pour fonction de montrer une image fragmentée dont les éléments sont en décalage les uns par rapport aux autres : on trouve un exemple – devenu un classique – du miroir qui se brise, à la page 10, dans cet épisode des aventures de Tintin, *L'Affaire Tournesol*, publié en 1956 : la bande dessinée se situe à mi-chemin entre l'écrit et le visuel, et participe des deux. La première vignette montre dans le miroir le reflet du Capitaine Haddock qui rentre dans sa salle de bains en s'étirant ; il y a la tablette avec trois objets avec leur reflet naturellement inversé. Le spectateur est alors censé considérer le reflet de Haddock comme étant conforme à la réalité, il recrée l'image du vrai Haddock spontanément. Les trois images suivantes montrent le personnage de dos : il est devant sa glace et son reflet est vu de biais ; c'est conforme à la réalité, sauf que, à la deuxième image, le spectateur/lecteur est en face du miroir, il voit au centre du miroir le reflet du côté gauche du personnage qui est légèrement sur la droite, mais le spectateur ne se voit pas alors même qu'il est à la place de l'artiste – la situation est analogue à celle de Carlin devant son miroir. Toutes les images représentant le personnage et son reflet correspondent à la réalité technique de l'expérience quant aux angles de vue. La fiction est perceptible dans le fait de l'absence de l'image de l'artiste ou du lecteur, (qu'il est d'ailleurs impossible de représenter parce qu'inconnu de l'auteur) dans la deuxième image qui est la seule où l'artiste se positionne en face du miroir, comme l'atteste le parallélisme des côtés du miroir.

34 À l'image 4, la glace commence à se fendre. À l'image 5 la première fente parcourt la glace de haut en bas et traverse le reflet du visage : les deux parties du visage sont légèrement décalées. À l'image 7 toute la glace se fend à la manière d'un puzzle : les reflets du visage, de la main tenant la brosse à dents et du flacon sont décalés, provoquant ainsi un effet humoristique. À l'image 8 le miroir tombe en morceaux. À l'image 9, la dernière, le personnage terrifié s'enfuit. Je ne retiens ici que l'effacement délibéré de l'artiste-auteur à l'image 2 et la fragmentation de l'image reflet aux images 6 et 7. Ce miroir brisé est une métaphore de la fragmentation du récit. Picasso, en déconstruisant l'image figurative de la réalité, passe de la représentation en deux dimensions à la représentation en 3D et donne à voir à la fois la complexité de la réalité et la multiplicité des points de vue. Le roman de James Robertson présente une structure déconstruite. Le rôle du lecteur est de reconstruire les différentes biographies pour en apprécier l'enchâssement.

35 À titre d'exemple, on peut reconstruire, avec les éléments éparpillés dans la chambre en désordre de Carlin, ce tableau caractéristique du XVII^e siècle qui s'appelle une vanité et

qui doit comporter certains éléments. À la page 163, Carlin s'approche de son miroir, allume les deux chandeliers et le narrateur souligne le reflet de la lumière sur son visage et décrit une atmosphère de dépression extrême. On se rappelle avoir lu à la page 24 que Carlin aime l'obscurité, la lumière des chandelles et les ombres. Dans la pièce, il y a des livres, élément indispensable à la vanité. Le crâne, dans sa double image des morts et des vivants, symbolise la mort et le passage du temps. Le crâne se voit dans le reflet du visage du héros, car le narrateur a décrit la lividité spectrale du visage émacié de Carlin, d'où l'importance redoublée du miroir. Parmi les références artistiques concernant ce dernier point, on trouve ce détail de la vanité dans le tableau de Lucas Furtenagel : « Les époux Burgkmaier » de 1529. Madame Burgkmaier est au centre de l'image, elle est tournée vers la gauche, derrière elle (à droite) se tient son mari ; les deux personnages regardent le spectateur avec une profonde tristesse. La femme tient devant elle un miroir convexe (à gauche) dans lequel se reflètent leurs deux visages sous l'aspect de crânes.

³⁶ En considérant que le miroir vide (en cela conforme à la tendance du XX^e siècle) de Carlin est sa conscience rationnelle indestructible, on peut dire du héros ce que Jean Starobinsky, dans *La Mélancolie au miroir*, disait de Baudelaire :

[...] devenir miroir, c'est se réduire à n'être que surface réfléchissante¹⁴ : la conscience muée en miroir éprouve la réflexion sur le mode passif. Elle ne peut que subir, pour en renvoyer le reflet, les formes et les créatures qui se sont placées en regard, [...] Le Je-miroir figure un aspect extrême de la mélancolie : il ne s'appartient pas, il est pure dépossession. Baudelaire n'a pas été le seul à exprimer le désespoir de la passivité réfléchissante.

³⁷ S'il faut considérer le personnage de Carlin comme étant le vrai miroir parlant de sa salle de séjour, l'objet n'étant après tout qu'une présence imaginée, il est inévitable que son visage, voire son aspect physique complet, reflète le désespoir de ses héros, en l'occurrence Weir, Mitchel et leurs contemporains consternés.

³⁸ Le roman *The Fanatic* illustre la théorie sénèque¹⁵, évoquée par Jonsson¹⁶, selon laquelle le miroir a deux fonctions différentes : le miroir est d'abord un instrument de vision indirecte, qui permet à l'homme de voir ce qu'il ne peut pas observer directement ; le miroir est ensuite un instrument de la connaissance de soi, permettant à l'homme de voir qui il est et, partant de là, ce qu'il doit faire. En effet, d'abord le romancier procède par vision détournée à l'aide d'un miroir voilé : le titre annonce un fanatique alors que le reflet (ou l'image inversée) est celui d'un anti-héros fanatique ; ensuite, les reflets biographiques dans le miroir que perçoit le héros lui permettent d'accéder à la connaissance de soi.

³⁹ Jonsson présente sa théorie de la naissance du genre littéraire (p. 158-159) à partir du *Miroir* de saint Augustin et du concept du livre-miroir jusqu'au XII^e siècle où le titre inclut le mot miroir suivi d'un complément, tel que le *Miroir des vierges* qui serait « le point de départ de la tradition des 'miroirs' médiévaux [...] » (p. 171). Prolongeant ce genre littéraire, le roman de Robertson, dont le thème est les fanatiques presbytériens de la période covenantaire, nous en offre une possibilité d'évolution où le terme de miroir deviendrait implicite : ainsi *The Fanatic* pourrait-il s'entendre comme « Le Miroir du fanatique¹⁷ ».

⁴⁰ Le regard de Sénèque est de nature philosophique. Quelque vingt siècles plus tard, il n'est pas incongru de surajouter un regard esthétique qui nous autorise à nous demander si le miroir sert d'instrument d'écriture ironique, indirecte ou excentrique, en quelque sorte étrange. Et je me réfère ici à ce qu'a écrit Sabine

Melchior-Bonnet dans son *Histoire du miroir* : « L'homme s'adosse au reflet pour édifier sa vérité. Le miroir libère un espace de jeu entre le visible et l'invisible, entre le rêve et le réel grâce auquel le sujet prend sa mesure en se projetant dans des images et des fictions dont il maîtrise le dévoilement. » (p. 183). Pour l'adapter à la fiction et en référence au roman de Robertson, je complétera volontiers la citation en ajoutant que l'espace de jeu se trouve aussi dans les reflets fugaces entre le présent et le passé.

NOTES

1. James Robertson, *The Fanatic*, Londres, Fourth Estate, 2001 (2000). Toutes les références au texte renvoient à cette édition.
2. J.K. Rowling, dans le premier roman de la série, *Harry Potter and the Philosopher's Stone*, Londres, Bloomsbury, 2000 (1997), introduit le miroir dans le chapitre 12 « The Mirror of Erised ». Si ce genre de scène est inévitable dans un roman fantastique, on constate qu'il n'y a pas de traversée du miroir ici non plus. Le personnage Dumbledore donne d'abord à Harry, le jeune orphelin, une réplique convenue, p. 231 : « It shows us nothing more or less than the deepest, most desperate desire of our heart. », puis, afin de donner plus de force au genre fantastique, il détruit toute attente qui relèverait du merveilleux : « However, this mirror will give us neither knowledge or truth. » Le roman de Robertson est ancré dans le présent réaliste tout en flirtant avec le gothique dans sa dimension historique non fantastique.
3. L'horreur que fait naître la biographie du Major Weir se résume dans l'accusation de sorcellerie, mot fourre-tout qui permet d'englober des pratiques sexuelles déviantes réelles ou supposées. Ce personnage postérieur à la vision gémellaire de l'Écosse et de l'Angleterre du roi Jacques VI & I (discours devant le Parlement du 31 mars 1607) est antérieur à l'existence du célèbre Deacon Brodie — et R. L. Stevenson n'ignorait pas l'histoire de Thomas Weir lorsqu'il composa *Dr Jekyll & Mr Hyde*. Dans un article, intitulé « Thomas Weir, archétype écossais de l'inceste », à paraître aux PUSE pour le groupe de recherche EsTRADes (laboratoire du CIEREC, Université Jean Monnet de Saint-Étienne), j'étudie la dramatisation de l'inceste qui fonde la valeur archétypale du héros noir.
4. La biographie de Thomas Weir a inspiré un romancier de la période Kailyard, K.L. Montgomery, qui a mis en scène une victime du sorcier, la belle Crystal, que son preux mari, Gordon sauve de la potence in extremis : le roman s'intitule *Major Weir*, Londres, T. Fisher Unwin, 1904.
5. On lit à la page 22 « a mirror that [...] could turn those who looked in it into fully-fledged grotesques. »
6. Le roman de Robertson offre d'autres possibilités d'intertextualité. Les scènes du roman qui se déroulent à la prison sur le rocher de Bass rock sont mises en parallèle et en relation avec d'autres scènes situées à Édimbourg. Le lieu même de Bass Rock provoque un effet miroir intertextuel, car on ne peut s'empêcher de penser au récit fantastique de Tod Lapraik, dans le roman *Catriona* de R.L. Stevenson.
7. Mais le lecteur, qui complète mentalement le geste de Carlin, ne comprendra que plus tard que ce dernier n'a pas accompli le geste fatal et qu'il a reposé le chandelier sur la cheminée.

8. Jacques Lacan, « Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je telle qu'elle nous est révélée dans l'expérience psychanalytique (communication du 17 juillet 1949) » dans *Écrits*, Paris, Seuil, 1966.
 9. Françoise Dolto & J-D Nasio, *L'Enfant du miroir*, Paris, Rivages, 1987, p. 75.
 10. Le Schéma optique est présenté en 1953 dans le Séminaire Livre I, *Les écrits techniques de Freud*, Paris, Seuil, 1975.
 11. L'expression « image réelle » que l'on serait tenté d'écrire serait un oxymore.
 12. Sabine Melchior-Bonnet, *Histoire du miroir*, Paris, Hachette Littératures, 1994, p. 230.
 13. Soko Phay-Vakalis, *Le Miroir dans l'art, de Manet à Richter*, Paris, L'Harmattan, 2001, p. 167.
 14. Jean Starobinski, *La Mélancolie au miroir*, Paris, Julliard, 1989, p. 35.
 15. Cette théorie est exposée dans les *Questions Naturelles*, Livre I, ch. 17.
 16. Einar Mar Jonsson, *Le Miroir, naissance d'un genre littéraire*, Paris, Les Belles Lettres, 2004, p. 35.
 17. Dans un jeu purement spéculatif des correspondances entre l'art de la peinture et l'art de l'écriture où la fiction s'observe comme un miroir devant lequel l'auteur se dévoile en toute impunité et avec une impudeur qui prend le lecteur pour complice, peut-on avancer que les miroirs voilés offrent une possibilité quasi infinie de tropes ? Le miroir convexe spéculaire correspondrait à la métaphore ; le miroir concave inversant serait à l'image de l'oxymore ; les miroirs « en ligne », à la Magritte, représenteraient les rimes... Mais ce serait l'objet d'une autre étude.
-

AUTEUR

JEAN BERTON

Université de Saint-Étienne