

**« THE TURN OF THE SCREW » ET
LES RÉSERVES DE L'ÉCRITURE
JAMESIENNE :
« MY VALUES ARE POSITIVELY
ALL BLANKS »**

Only make the reader's general vision of evil intense enough, I said to myself [...]. Make him *think* the evil, make him think it for himself, and you are released from weak specifications. [...] There is not only from beginning to end of the matter not an inch of expatiation, but *my values are positively all blanks*, save so far as an excited horror, a promoted pity, a created expertness – on which punctual effects of strong causes no writer can ever fail to plume himself – proceed to read into them more or less fantastic figures.¹

En vantant la stratégie narrative qui consiste à laisser au lecteur de « The Turn of the Screw » la responsabilité d'une interprétation projective du Mal, Henry James désigne avec une netteté exemplaire le principe de retournement où s'origine pour

¹Préface au volume XII de l'édition de New Nork (1908), in *The Art of the Novel*, ed. R.P. Blackmur, New York : Charles Scribner's Sons, (1934) 1962, pp. 176-177.

lui le travail d'écriture. Qu'il le fasse en s'appropriant les résonances polysémiques du visuel et du pictural reste conforme à sa pratique habituelle². Ainsi la « valeur » qui renvoie, en peinture, à la qualité d'un ton – plus ou moins foncé, plus ou moins saturé –, évoque de prime abord des registres autres qu'esthétiques³. De même, si le « blank » des graveurs et des peintres sert à désigner les parties du fond laissées intactes (à titre temporaire ou définitif), la mémoire linguistique ne cesse de réactiver les connotations négatives dont le mot anglais reste porteur, différant en cela du « blanc » français : « *white* renvoie à une couleur mais aussi à une substance, une corporéité [...]. *Blank* en revanche renvoie à une négativité, c'est l'absence de couleur, la réserve »⁴. Du fait, peut-être, de la proximité phonétique (voire étymologique) de « black », « blank » implique toujours confusément l'éclipse de la vision, l'aveuglement du regard, l'avidité du néant, cela même que Melville faisait apparaître, dans *Moby-Dick*, sur l'envers de toutes les blancheurs mythiques. Car le vide du « blank » n'est qu'en apparence inerte, et l'usage français de la « réserve »⁵, dans le registre pictural, le désigne bien comme le lieu d'une attente. Pour James, et même s'il feint à l'occasion de décrier le pouvoir de représentation de « *The Turn of the Screw* » – « an

² E.Labbé, « Henry James : l'in(dé)fini du tableau », *Polysèmes*, n° 4, *Le Tableau*, Paris : Presses de la Sorbonne Nouvelle, pp.77-85.

³ In *L'Art de la fiction : Henry James*, éd. M. Zéraffa, Paris : Klincksieck, 1978, pp. 203-222, « L'écriture comme placement, ou de l'ambiguïté de l'intérêt », d'H. Cixous, où l'écriture jamesienne est décrite comme « une entreprise de faire-valoir » (p. 216).

⁴ J. Clair, « Lucian Freud, la question du nu en peinture et le destin du moderne », in *Le Champ visuel, Nouvelle Revue de Psychanalyse*, n°35, Paris : Gallimard, 1987, p. 216.

⁵ « Réserve : Partie, espace laissés intacts (sans ornement, ou en blanc) dans un ouvrage, une aquarelle, etc. Toute surface qu'une couche protectrice soustrait à l'action d'un acide, d'un colorant, et qui peut ainsi rester en relief, ou en blanc » (définition du Petit Robert).

inferior, a merely *pictorial*, subject »⁶ –, l'attente sera celle des ombres qui viendront cerner les contours du vide – « a [...] process of *adumbration* »⁷.

Un soupçon de triomphe pervers traverse donc, jusque dans son renversement implicite, l'affirmation d'une équivalence de la valeur et du vide : de « my values are all blanks » à « all my blanks are values », le tour de vis sans fin qui figure, pour le lecteur, l'impossible saisie du sens serait lui-même le produit d'une maîtrise consommée du secret. Secret absolu, illocalisable, comme le suggère l'une des réponses elliptiques du prologue :

« The story *won't* tell, said Douglas. Not in any literal vulgar way. » (TS 3)

En effaçant l'objet premier de la question – « Who was it she was in love with ? », l'esquive étend ainsi la réticence à l'ensemble du récit, qui, tout entier, refuse de dire.

Une partie du travail d'écriture a donc manifestement consisté à concevoir un langage susceptible de voir ses réserves inverser leur valeur, passer du blanc au noir. Au seuil même du récit de la narratrice, une prolepse énigmatique place d'emblée les événements de Bly – nom où s'esquissent ensemble, dans le suspens de l'inachèvement, les connotations réversibles de « blithe » et de « blight » – sous le signe de la diabolie et du renversement : « in the light, or the gloom, of other and subsequent matters » (TS8).

Les ténèbres, on le sait, seront celles des « horreurs » associées aux silences du récit : annonce inexplicquée du renvoi de Miles, puis surgissement d'apparitions muettes.

Leurs évocations, souvent tronquées par les syncopes de la narration, font généralement disparaître l'objet du voir dans le

⁶ Lettre à F.W.H. Myers, 19 décembre 1898, in « The Turn of the Screw », Norton Critical Edition, New York : W.W. Norton & C^o, 1966, p. 123. Abrégé dans le cours du texte en TS.

⁷ *The Art of the Novel*, op.cit., p. 175.

miroir vide de la tautologie – « while I took in [...] what I did take in » (TS16) ; « I faced what I had to face » (TS30) –, quand le discours ne les ensevelit pas sous la prolifération de surcharges figurales. La troisième des apparitions de Quint (section 9), introduite par « I knew that there was a figure on the stair » (TS41), ne donne ainsi littéralement rien d'autre à voir que le détournement d'un dos invisible sous l'accumulation des figures du monstrueux :

[...] the silence itself – which was indeed in a manner an attestation of my strength – became the element into which I saw the figure disappear ; in which I definitely saw it turn, as I might have seen the low wretch to which it had once belonged turn on receipt of an order, and pass, with my eyes on the villainous back that no hunch could have more disfigured, straight down the staircase and into the darkness in which the next bend was lost. (TS41)

Avec cette défiguration hypothétique culmine le processus de description qui, entre le vide et l'excès, a façonné les visions, par touches successives, à partir de négations et d'absences. On sait comment, dans la scène dite de l'identification de Quint par Mrs Grose, l'image mentale prend forme, selon la narratrice, autour d'un attribut manquant : « He has no hat » (TS23). Le seul mérite de ce détail, par rapport aux précédents efforts de définition – « he's like nobody » (TS23) – est de coder socialement la personne de l'intrus, et de faire entrer en consonance, dans l'esprit de Mrs Grose, le souvenir d'un disparu détesté et l'éventualité d'un revenant maléfique que le « What *is* he ? He's a horror » (TS22) de l'institutrice peut avoir connotée.

Car c'est bien sûr dans les vides de la dénotation que se déploie l'empire des connotations. Il contamine ainsi toutes les

« valeurs » morales du texte, grâce à la vacuité sémantique de la plupart des termes utilisés, notamment au cours des conversations avec Mrs Grose. L'ambiguïté de ses lapsus, silences ou regards alimente la réserve où un imaginaire sensible à la fascination des abîmes découvre d'emblée des profondeurs vertigineuses ⁸.

Les termes vagues – trait de prédilection du langage jamesien – tiennent aussi une place de choix dans les joutes verbales qui opposent Miles à l'institutrice. L'indéfini règne et s'hyperbolise à longueur de dialogues, relançant sans relâche la quête d'un sens univoque et stable. L'insignifiance de l'aveu final – « Well – I said things » (TS86) – retentit ainsi dans l'immense caisse de résonance savamment construite par le récit à partir de l'annonce (illisible) de son renvoi. Pour dérisoire qu'elle soit, la précision finalement arrachée à l'enfant – « "Yes, it was too bad. [...] What I suppose I sometimes said. To write home » (TS87) – n'en fait pas moins écho aux retours incessants de la narratrice, tout au long du texte, sur ce terme de « bad », dont l'extension sémantique, en anglais, va de l'espièglerie à la corruption morale, et offre ainsi à l'interprétation la plus grande latitude ; en témoignent d'ailleurs les quiproquos des premières conversations avec Mrs Grose (section 2) ou l'aporie des inquisitions de l'institutrice, confrontée au but avoué des escapades de Miles – « just exactly in order that you should do this. [...] Think me – for a change – bad ! » (TS47). De même, l'envers diabolique d'énoncés plus tardifs – tel le « l've never been so free » (TS82) de Miles, laissé seul après le départ précipité de Flora et de Mrs Grose – n'apparaît qu'en écho virtuel aux évocations répétées d'un Quint aux libertés équivoques : « "Quint was much too

⁸ La conception du personnage est à cet égard si magistrale qu'on a pu interpréter sa duplicité comme l'explication unique, et définitive, de tous les événements de Bly : cf. E.Solomon, «The Return of the Screw » (1964), in « The Turn of the Screw », Norton Critical Edition, *op.cit.*, pp. 237-245.

free". "Too free with *my* boy?" "Too free with everyone" » (TS26). Enfin, la référence aux « autres » que sont effectivement, et sans ambiguïté possible, dans cette dernière scène, les domestiques – « "Well – so were're alone ! "[...] "Of course we've the others" » – suscite un effet de reprise textuelle en faisant employer par Miles l'expression même dont l'institutrice désigne à l'occasion, dans son for intérieur, les revenants. Renversant sa proposition initiale, « He was there or was not there : not there if I didn't see him » (TS21), celle-ci a en effet désormais acquis la conviction qu'ils peuvent être présents, invisibles, dans l'harmonie fallacieuse de ses rapports avec les deux enfants : « Then it was that the others, the outsiders, were there » (TS53).

D'un dialogue à l'autre, d'un interlocuteur à l'autre, James multiplie ainsi échos et rappels, de sorte qu'aucune des valeurs sémantiques initialement laissées en blanc ne peut jamais être totalement exempte, pour le lecteur, de la trace de son passage par d'autres contextes. Il n'y a cependant là rien qui puisse résister à l'analyse rigoureuse des niveaux de l'énonciation⁹. L'effet de lecture (de première lecture surtout) est indéniable, mais il ne s'agit que d'un effet méthodiquement calculé :

I need scarcely add after this that it is a piece of ingenuity pure and simple, of cold artistic calculation, an *amusette* to catch those not easily caught (the "fun" of the capture of the merely witless being ever but small), the jaded, the disillusioned, the fastidious.¹⁰

Quelque chose, cependant, échappe au calcul, ainsi que le suggère la suite immédiate du propos :

⁹ Cf. en particulier l'étude exemplaire de C. Brooke-Rose dans *A Rhetoric of the Unreal*, Cambridge : Cambridge University Press, 1981, pp. 128-229.

¹⁰ *The Art of the Novel*, op. cit., p. 172.

Otherwise expressed, the study is of a conceived « tone », the tone of suspected and felt trouble, of an inordinate and incalculable sore – the tone of tragic, yet of exquisite, mystification.¹¹

« Otherwise expressed », tout comme « in other words », est une de ces formules qui masquent d'ordinaire, chez James, l'existence de quelque hiatus essentiel. Ici, un brusque glissement propose non seulement d'assimiler le « calculé » (« cold calculation ») à l'« incalculable », mais aussi de relier le travail du « ton » – la plus insaisissable des marques de l'énonciation – à la blessure que, contre toute attente, cet « incalculable » vient qualifier. Dans l'incohérence de l'image, dont l'évocation laisse entendre, en retour, l'écho d'un « incurable » effacé, ainsi que dans la plainte même de « sore », qui vient rompre la froide séquence des abstractions latines, la voix semble rejoindre quelque mystère douloureux, *faire* littéralement *corps*, à nouveau, avec quelque en-deçà du langage de l'ordre de l'*in-fans*.

Ce sont ces résurgences archaïques que je voudrais maintenant suivre à travers une autre forme du travail du texte – cet « inconscient » auquel fut naguère associé, par une coïncidence heureuse, la polysémie de la « réserve » : dans un article où il choisit, pour figurer le secret du texte, la conjonction du clos et du disclos offerte par l'oméga, B. Pingaud décrit en effet le lieu du travail inconscient du texte comme un « espace tendanciellement clos [...] jamais tout à fait clos pourtant, de telle sorte que quelque chose, en effet, nous atteint par là ; chaque lecteur profite de cette étroite fissure pour repérer une trace, tirer un fil, prêter l'oreille à un écho : on pourra utiliser toutes les images que l'on voudra, l'important étant qu'à la lecture simple [...] se superpose toujours une autre lecture, complexe, répétitive, une lecture du « déjà su ». Ce déjà su

¹¹ *Ibid.*, pp. 172-173.

n'est pas un discours personnel que me tient l'auteur par l'intermédiaire du récit. C'est [...] la réserve où je puise pour l'interpréter »¹².

Le fil que je voudrais tirer aujourd'hui est celui qui relie certains évidements ou interstices de la représentation à l'obsession de l'Un, du Neutre et du Même ; valeurs, évidemment, d'un narcissisme auquel renvoient toutes les structures en miroir du récit¹³.

L'exemple princeps, en la matière, est fourni dès l'introduction du prologue par la représentation associée au premier « tour d'érou » mentionné dans le texte. Il s'agit d'une scène au statut narratif quelque peu ambigu, puisque l'anecdote rapportée dans le prologue – un enfant, puis sa mère, se voient confrontés à la même apparition – est présentée comme tout à la fois marginale et matricielle, simple faire-valoir d'un récit à venir dont elle est pourtant l'amorce et le premier moteur imaginaire.

Un enfant et sa mère... Dans le récit principal, la présence de deux enfants sera si centrale, et la Mère, si manifestement absente¹⁴, que ce retour aux formes de l'Un, à l'orée et à l'origine du texte, semble porter ostensiblement la marque du désir du sujet. D'ailleurs, bien que le cadre du prologue rappelle un peu celui qu'invitent à reconstruire, plus ou moins

¹² B.Pingaud, "Ω", in *Du Secret, Nouvelle Revue de Psychanalyse*, n°14, Paris : Gallimard, 1978, p. 258.

¹³ Cf. l'ensemble des travaux d'André Green sur le narcissisme, et tout particulièrement *Narcissisme de vie, narcissisme de mort*, Paris : Minuit, 1983, où il revient sur les figures d'un Neutre « intenable », catégorie par lui conceptualisée « sous l'auspice du blanc, de l'anglais *blank* » (p. 57).

¹⁴ Quelques pères (ceux des enfants et de la narratrice) étant mentionnés, l'effacement des mères n'en paraît que plus radical. La figure de la Mère toute-puissante hante évidemment les visions idéales de l'institutrice. Mais les mirages mortifères de l'Imaginaire ont aussi partie liée, plus obscurément, avec les regards médusants des apparitions, dont le retrait, plus encore que le surgissement, semble néantiser l'image du moi que celle-ci s'efforce de fixer, jusqu'à perte de vue, dans le regard d'autrui.

fictivement, les divers récits de genèse de « *The Turn of the Screw* », ce n'est pas dans la réalité qu'il faut chercher la trace de cette scène doublement originaire. James, on le sait, aurait en effet trouvé le « germe » de son sujet – l'ombre d'une ombre (« *this shadow of a shadow* »)¹⁵ – dans une anecdote relatée un soir d'hiver par l'archevêque de Canterbury : « *the story of young children (indefinite number and age)* », précise-t-il dans ses Carnets à la date du 12 janvier 1895¹⁶ ; dans la préface, il évoquera encore « *a couple of small children* »¹⁷, mais peut-être le souvenir de la fiction reflue-t-il déjà, à quelque vingt ans de distance, sur celui des faits. La décision d'inscrire dans le texte cette première réduction du pluriel à l'unique semble donc bien avoir répondu à quelque nécessité de l'imaginaire.

L'effet de la scène est cependant d'autant plus trouble, et troublant, qu'on voit la syntaxe ménager, dans l'image même qu'elle construit, des blancs ou des réserves qui en délient les articulations manifestes :

The case, I may mention, was that of an apparition in just such an old house as had gathered us for the occasion – an appearance, of a dreadful kind, to a little boy sleeping in the room with his mother and waking her up in the terror of it ; waking her not to dissipate his dread and soothe him to sleep again, but to encounter also herself, before she had succeeded in doing so, the same sight that had shocked him. (TS1)

¹⁵ *The Art of the Novel*, op. cit., p.170.

¹⁶ *The Complete Notebooks of Henry James*, eds. L. Edel et L.H. Powers, New York / Oxford : Oxford University Press, 1987, p. 109.

¹⁷ *The Art of the Novel*, op. cit., 170.

Si l'on s'en tient au pouvoir imageant¹⁸ des mots, la scène s'élabore, de manière presque trop évidente, autour de ce « blanc » essentiel qu'est l'indétermination de l'apparition. Dans la phrase précédente, « visitation » avait certes introduit une amorce de surnaturel, mais il s'agissait d'un propos rapporté ; « apparition », « appearance », et « sight » restent en deçà de toute figuration, et le vide de la représentation, comme le souligne la reprise pronominale, s'inscrit naturellement dans le texte sous la forme du neutre (« it »).

Un autre blanc de la phrase centrale, déjà moins visible, procède du déictique par lequel le lieu de la vision est désigné comme « the room » : entre « his » room, ou, selon toute vraisemblance, « her » ou « their » room, le vide de la référence ouvre sur l'effacement d'un tiers exclu, dans lequel il est évidemment tentant de voir, s'agissant d'un scène où sont représentés deux générations et deux sexes, une figure du père, (re) venant à sa place pour interrompre quelque rêve d'inceste.

A l'écoute du texte, pourtant, le découpage de la syntaxe donne à entendre, fugitivement, autre chose : le pronom « it », déjà mis à distance de son référent ostensible par la longueur de l'apposition (« sleeping in the room with his mother and waking her up in the terror of it »), se lit en fait comme solidaire de ce bloc compact. D'où un effet de « double blanc » qui fait vaciller le référent possible, au point d'en inverser la valeur : le temps de cet écart, la source de la terreur cesse d'être (ou d'être *seulement*) la faille ouverte par l'irruption d'un « autre » dans l'unité première, pour renvoyer à la proximité même des dormeurs. Se dévoile un instant, sur le versant noir des valeurs du narcissisme archaïque, la force mortifère de la captation imaginaire, la terreur du sujet placé au *lieu* même du père par le désir maternel.

¹⁸ Cf J. Bellemin-Noël, *Interlignes, Essais de Textanalyse*, Presses Universitaires de Lille, 1988 : « les mots comme tels [...] ont tendance à faire écran et [...] seule la syntaxe ne ment pas » (pp. 34-35).

Le reste de la phrase, qui achève le récit sans dénouer la crise, remet en jeu sous une autre forme la question de la confusion des sujets. La série des « to » qui enchaînent les différentes actions à partir de « waking her up » réserve quelques possibilités d'hésitation supplémentaires : entre, par exemple, l'intention ou la simple consécution – et ce, d'autant plus qu'à la faveur de ce remaniement syntaxique, les verbes, de « dissipate his dread », et surtout « encounter the same sight » à « soothe him to sleep again », ont changé de sujet apparent. Mais dans le silence nocturne d'une scène hors parole, le récit fige l'action dans le registre du même : dans le partage des regards, ou la fusion d'une unique vision – « the same sight » – les signifiants reconstituent encore une forme d'unité.

En faisant résonner ensemble, sous l'image du couple mère-*infans*, la nostalgie et la terreur de l'Un, cette anecdote liminaire inaugure en fait une longue série de scènes où le désir d'image, à peine affirmé, fait affluer à nouveau l'angoisse qu'il tendait à exclure. Au seuil même du récit de l'institutrice, par exemple, l'image qui fixe Flora dans sa toute-puissance fait ressurgir, dans un sillage de dénégations et d'hyperboles, tout ce contre quoi elle se construit : la perte d'un Tout insaisissable, l'opposition du dehors et du dedans, la voix – et la vie – du corps :

But it was a comfort that there could be no uneasiness in a connexion with anything so beatific as the radiant image of my little girl, the vision of whose angelic beauty had probably more than anything else to do with the restlessness that, before morning, made me several times rise and wander about my room to take in the whole picture and prospect ; [...] to listen, while in the fading dusk the first birds began to twitter, for the possible recurrence of a sound or two, less natural and not without but

within, that I had fancied I had heard. There had been a moment when I believed I recognised, faint and far, the cry of a child. (TS8)

Que l'obsession de l'unité et de la complétude – sensible jusque dans la multiplication injustifiée de l'adjectif « whole » – passe par la négation de toutes les différences, c'est ce que manifestent aussi les dérives d'un système descriptif en trompe-l'œil. Tenter, par exemple, de se représenter l'architecture de Bly, c'est découvrir que toute description tend à se décentrer pour permettre à la narratrice de tenir un discours sur l'indifférenciation. Ainsi l'un des hauts lieux du récit, la tour où se produit la première apparition fantastique, à tous égards « déplacée » par rapport au rêve de l'institutrice – « Some one would appear there at the turn of a path and would stand before me and smile and approve » (TS15), fait l'objet d'une pause descriptive marquée, qui scinde le récit de l'apparition. Mais elle signale surtout emblématiquement un espace dont l'unicité est porteuse, pour l'institutrice, d'une différence déclarée invisible :

This tower was one of a pair – square incongruous crenellated structures – that were distinguished, for some reason, though I could see little difference, as the new and the old. They flanked opposite ends of the house and were probably architectural absurdities, redeemed in a measure indeed by not being wholly disengaged nor of a height too pretentious, dating, in their gingerbread antiquity, from a romantic revival that was already a respectable past. (TS16)

La métaphore d'incorporation sous-jacente à la description fait écho à une évocation quelque peu antérieure de la demeure – « a big ugly antique but convenient house, embodying a few features of a building still older, half-displaced

and half-utilised » (*TS*, p. 6). Savoir qu'une précédente version décrivait cette partie archaïque comme « half-replaced » permet de mieux mesurer comment la vacuité de la représentation réaliste du lieu reporte toute sa valeur sur les signifiants de la symétrie et du partage, cadre des déplacements et des remplacements qui seront au principe même de la dynamique du récit.

Plongée dans les mirages de la captation imaginaire, « *The Turn of the Screw* » fait surgir à l'occasion, dans les intervalles de ses jeux de miroirs, les implications archaïques du narcissisme primaire. On sait par exemple qu'avant de se renverser dans son contraire – l'opacité absolue que connote d'ailleurs le « blank » des regards –, l'illusion de la transparence est la première figure d'une pulsion scopique omniprésente :

I had seen him on the instant, without and within, in the great glow of freshness, the same positive fragrance of purity, in which I had from the first moment seen his little sister. (*TS13*)

Mais si Flora est d'emblée hors histoire, celle de Miles – ses « antécédents » supposés – doit faire l'objet d'un effacement dont les interstices des figures et du discours laissent entrevoir la valeur fantasmatique :

If he had been wicked he would have « caught » it, and I should have caught it by the rebound – I should have found the trace, should have felt the wound and the dishonour. I could reconstitute nothing at all, and he was therefore an angel. (*TS19*)

En dissociant le syntagme figé « caught it », les guillemets réactivent à la fois l'indétermination de « it » et le sémantisme de « catch » (saisie physique ou intellectuelle, mais aussi

contamination). Dans le passage au blanc-neutre qui aboutit à la conclusion angélique de la narratrice, la trace du passé fait en outre un détour par la métaphore corporelle : au fil d'une structure appositive lâche, le « it » dérive ainsi pour venir à nouveau désigner, dans un transfert de corps à corps où s'effaceraient les limites de l'un et de l'autre, une blessure devenue illocalisable.

En une phrase, la valeur de « caught it » est donc passée de l'image d'un regard tout-puissant à celle d'un corps pour deux, et la tonalité ludique, le ton enjoué, du passage ne masquent pas tout à fait la violence sous-jacente de cette rhétorique du Même et de l'Un. Son articulation à la fascination du Neutre est d'autant plus frappante que James a ostensiblement choisi de marquer les deux enfants du sceau de la différence : prénoms aux connotations sans équivoque (Miles et Flora) et, peut-être, aux initiales emblématiques (Masculin/Féminin) ; différence d'âge, aussi, redoublée par leurs entrées différées sur la scène du récit.

Or toutes ces singularités sont, dès le début, prises dans le miroir de questions sur la ressemblance – « And the little boy – does he look like her ? » (TS8) –, référées tantôt au code tautologique de l'art et de la beauté – « the deep sweet serenity indeed of one of Raphael's holy infants » (TS4) –, tantôt au fond commun de la croyance populaire – « They were like those cherubs of the anecdote who had – morally at any rate – nothing to whack » (TS19). Les assertions de degré sont parmi les traits syntaxiques récurrents des énoncés – « You might as well believe it of the little lady » (TS11), et sans relâche, le discours de la narratrice tend à invalider toute distinction, à montrer que deux reviennent au même, et l'autre à l'un.

Conjoints sous le régime de l'un et du même, interchangeables dans l'image qui nie le temps du corps et le devenir du désir, pris au gel figural du miroir et de la transparence, les enfants sont de surcroît longtemps exclus du champ de la parole, *in-fans*, en fait, jusqu'aux sections 10 et 11 du récit. Mais dès l'irruption du dialogue, la question de la

différence fait retour avec une violence accrue. Dans l'un des échanges les plus tendus qui opposent Miles à l'institutrice, un « blanc » caractérisé fait d'abord vertigineusement osciller l'interprétation du social au spectral, pour imposer un parcours des différences à partir d'une requête formulée – faut-il le souligner ? – comme un désir du même :

« I want my own sort ! »

It literally made me bound forward. « There aren't many of your own sort, Miles ! » I laughed. « Unless perhaps little Flora ! »

« You really compare me to a baby girl ? »

This found me singularly weak. « Don't you then *love* our sweet Flora ? » (TS56)

Curieuse logique selon laquelle revendiquer la différence, et singulièrement la différence des sexes, équivaudrait à nier l'amour même. Mais il s'agit bien de cela, de maintenir l'image intenable d'un monde soustrait à la différence, comme il s'agit de réparer ou de compléter une image de soi entamée par l'altérité du réel.

Si le refus de la fixation à l'identique, dans le cas de Miles, passe par la parole, ce sont les gestes silencieux de Flora qui miment, du moins par leur retentissement dans l'esprit de l'institutrice, sa sortie du miroir de l'Imaginaire. De l'univers des copies conformes du Même et du Neutre – « Flora [...] established in the schoolroom with a sheet of white paper, a pencil, and a copy of nice "round O's" » (TS11) – aux jeux de la première scène du lac – « sticking in another fragment that might figure as a mast » (TS30) –, l'image angélique se trouble. Elle deviendra infernale aux yeux de la narratrice lorsqu'elle lui donnera à voir, trop manifestement, dans la reconnaissance de la perte, l'éventualité de sa propre castration, en faisant d'une fougère flétrie cueillie, puis abandonnée par Flora lors de la deuxième scène du lac, le point focal d'une signification intime : « [...] nothing more passed between us save that Flora had let

her foolish fern again drop to the ground. What she and I had virtually said to each other was that pretexts were useless now » (TS70). Le récit démultiplie ici la valeur du geste sans avoir besoin de gloser sur le déjà-su de la lecture. Prélude à un affrontement que l'institutrice appellera « Flora's rupture » (TS74), cette mise en scène (et en jeu) du *détachement* de l'objet renvoie aux enjeux imaginaires de son maintien dans l'espace du face-à-face, ou du corps à corps, avec la Mère.

Perdue aux yeux de la narratrice, Flora sort du champ du récit, et de son emprise. Miles y demeure, retenu par le geste salvateur qui le soustrait définitivement à l'altérité, par la mort :

I caught him, yes, I held him – it may be imagined with what a passion ; but at the end of a minute I began to feel what it truly was that I held. We were alone with the quiet day, and his little heart, dispossessed, had stopped. (TS88)

*

Avant de placer l'œuvre sous le signe dédoublé de « l'amusette » et de la blessure, James avait déjà esquissé, dans sa préface, une double version de sa conception du sujet : il s'agissait d'opposer, à l'attrait d'une liberté absolue – « allowing the imagination absolute freedom of hand »¹⁹ –, la nécessité d'une forme compacte, laquelle avait fait ressurgir, par le détour familier d'« autres » termes, une référence inattendue à l'univers des contes :

The exhibition involved is in other words a fairy-tale pure and simple – save indeed as to its

¹⁹ *The Art of the Novel*, op. cit., p.170.

springing not from an artless and measureless,
but from a conscious and cultivated credulity.²⁰

Une page plus loin, l'image fait retour pour être retournée sur son envers, dans un mouvement spiralé qui lui-même parle de tour (ou de retour) sur soi :

It is an excursion into chaos while remaining, like Blue-Beard and Cinderella, but an anecdote – though an anecdote amplified and highly emphasised and returning upon itself ; as, for that matter, Cinderella and Blue-Beard return.²¹

Un blanc plane sur la nature exacte de ce qui, dans « Cendrillon », « Barbe Bleue » ou « The Turn of the Screw », fait ainsi retour entre transparence et chaos : rien d'autre, sans doute, que la *torsion* même du fantasme autour de son noyau de désir indicible « né avec l'origine », et dont les contes offrent leurs représentations à la fois « immémoriales et actuelles »²².

Evelyne LABBÉ

²⁰ *Ibid.*, p.171.

²¹ *Ibid.*, p.172.

²² J. Bellemin-Noël, *Les Contes et leurs fantasmes*, Paris : P.U.F., 1983, p. 182. A propos du droit spécifique de «*fantasmer pour le plaisir*» octroyé par le conte, on trouve cette remarque, qui rappelle la référence jamesienne à la blessure : «le geste de fantasmer, en ce sens, revient à *panser* une blessure en même temps et du seul fait qu'on la *pense* sur un mode primaire» (p. 112).