

## ***The Portrait of a Lady*, de Henry James : du descriptif à l'indescriptible ?**

La préface de *The Portrait of a Lady*<sup>1</sup>, écrite par Henry James pour l'édition de New York, convoque, en les métaphorisant, des éléments qui semblent appartenir au même système descriptif que celui du roman français du dix-neuvième siècle, tel que le théorise Philippe Hamon<sup>2</sup>. En même temps, la préface de James paraît marginaliser le descriptif, et même définir un type de roman dans lequel le descriptif n'aurait pas sa place. A cet égard, le discours critique contenu dans la préface est plus radical et plus explicite que le texte du *Portrait*, mais il ne semble pas qu'il le contredise, ni qu'il formule un contrat de lecture autre que celui qui est implicite dans le roman. On voit apparaître dans la préface de l'édition de New York la métaphore de la maison et de l'activité de bâtisseur ; on y rencontre aussi le magasin qui, en régime réaliste-naturaliste, comme l'a montré Philippe Hamon, contient les objets, produits et denrées mis en circulation et dont on peut faire l'inventaire ; on peut enfin y repérer les moyens de transport, voiture attelée, chemin de fer et bateau qui déplacent marchandises et voyageurs. Mais, devenue concept littéraire jamesien, la maison est celle de la fiction, aux innombrables fenêtres : « The house of fiction has in short not one window, but a million – a number of possible windows not to be reckoned, rather ; every one of which has been pierced, or is still pierceable, in its vast front, by the need of the individual vision and by the pressure of the individual will. » (pref., p. 7). La fenêtre n'est pas ici un « technème »<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> L'édition utilisée ici est celle de la *Norton Critical Edition*, 2nd ed. Bamberg, Robert D. (ed.), New York and London : 1995. Elle reproduit le texte de l'édition de New York (1908). Elle inclut également la préface de Henry James, et rassemble en appendice certaines des variantes par rapport au texte de la première édition (1881). Les chiffres entre parenthèses, à la suite des citations, renvoient aux pages de cette édition, pour le texte comme pour la préface.

<sup>2</sup> Hamon, Philippe, *Du Descriptif* [1981], Paris : Hachette, 1993.

<sup>3</sup> L'expression est de Philippe Hamon. La pertinence de son approche se confirme dans le cas du roman britannique, de Jane Austen à Hardy, et dans celui du roman des Etats-Unis, chez T. Dreiser, Norris ou J. Dos Passos :

réaliste-naturaliste, mais une ouverture (« aperture ») par laquelle une vision individuelle, singulière, regarde « the human scene », c'est-à-dire la comédie et la tragédie humaines. Il s'agit d'une vision unique passant par une ouverture singulière, d'où la conscience de l'artiste observe le monde<sup>4</sup>. La « maison de fiction » désigne aussi la structure de l'œuvre littéraire qui va abriter le personnage singulier (« my young woman »), dont le romancier ne dira pas ici (dans la préface du *Portrait*) comment il l'a conçue. La jeune femme est la « pierre d'angle » à partir de laquelle le romancier a bâti l'édifice, “a square and spacious house” (pref., p. 8). Les briques de l'édifice (pref., p. 14) désignent en fait les “little touches and inventions and enhancements by the way”, que l'écriture a rassemblés, ajustés, pour constituer « the modest monument ».

La « figure » initiale, terme par lequel Henry James désigne l'idée de la jeune femme, a été placée dans l'arrière-boutique d'un commerçant circonspect (« a wary dealer »), qui préfère garder sous clef l'objet précieux plutôt que de le mettre entre des mains vulgaires. La balance intervient aussi dans la préface après l'image de l'arrière-boutique, non pour peser, mais pour mettre en déséquilibre les deux plateaux : « [...] put the heaviest weight [the young woman's own consciousness] into *that* scale, which will be so largely the scale of her relation to herself [...] Place meanwhile in the other scale the lighter weight (which is usually the one that tips the balance of interest) : press least hard, in short, on the consciousness of your heroine's satellites, especially the male ; make it an interest contributive to the greater one » (pref., p. 11). L'image de la balance désigne un (dés)équilibre fondamental inscrit dans la structure du roman : l'intérêt suscité par l'héroïne doit peser beaucoup plus lourd que celui suscité par ses « satellites », notamment les personnages masculins.

Quant aux moyens de transport, le train apporte à Henry James l'ensemble de son « personnel romanesque »<sup>5</sup>, vu comme « the group of attendants and entertainers who come down by train when people in the country give a party » (pref., p. 12). Dans la voiture attelée toute métaphorique que la pré-

---

fenêtres, portes et dispositifs architecturaux y ont des fonctions comparables à ce que l'on observe dans le roman français. Mais chez Henry James, il semble que nous ayons à faire à une nouvelle écriture de fiction, dont on peut cependant apercevoir les signes annonciateurs chez George Eliot ou Herman Melville (par exemple).

<sup>4</sup> *Ibid.*

<sup>5</sup> Hamon, *op. cit.*

face introduit, en lui donnant les apparences d'un carrosse royal, seuls doivent prendre place le héros et l'héroïne, ainsi que les « privileged officials » – formule qui n'est pas explicitée. Il est seulement précisé que Henrietta Stackpole peut courir à côté du carrosse, mais n'a pas sa place à l'intérieur. Quant au bateau (pref., p. 14), il n'est pas moins métaphorique, et il fonctionne en relation avec le « frère vaisseau » qui désigne, par l'intermédiaire d'une citation de George Eliot, les « Isabel Archer » : « In these frail vessels is borne onward through the ages the treasure of human affection » (pref., p. 9). Nous sommes ici en dehors du système descriptif, bien que le texte de la préface et celui du roman le gardent en mémoire, et le « contrat de lecture »<sup>6</sup> n'est pas celui du roman réaliste-naturaliste. Le texte du *Portrait* réfère certes à des maisons, au chemin de fer, à des déplacements par mer, à des hôtels et à la salle Drouot (à défaut de lieux commerciaux plus ordinaires), mais cette référentialité allusive n'inscrit pas un système descriptif. Il existe à l'évidence un fort « reste descriptif » dans *Portrait*, mais « le centre du sujet », au sens où Henry James emploie l'expression dans la préface (p. 11) n'est pas de l'ordre du descriptible ni même du visuel. Par ailleurs les effets de tableau, annoncés dès le titre, sont problématiques dans la mesure où ils interviennent à la limite du visible et de l'invisible, à la frontière de l'irreprésentable.

Le « reste descriptif » constitue l'ancrage de Henry James, et notamment du *Portrait*, dans la fiction du dix-neuvième siècle. On rencontre des descriptions de personnages qui fonctionnent comme en régime réaliste ou lisible. Une porte s'ouvre, et il s'ensuit une description. Ainsi à Gardencourt, Isabel Archer fait sa première apparition dans le roman, aperçue par Ralph dans l'embrasure d'une grande porte qui ouvre sur le parc. Avant que Ralph l'aperçoive, Isabel a eu le temps d'observer Ralph (ce que le texte dit sans en faire du descriptif) ; et avant que le regard de Ralph se fixe sur Isabel, c'est le chien de Ralph, dont les déplacements occupent l'espace, qui a le premier aperçu l'héroïne, ce qui diffère le descriptif qui, après ce temps de retard, constitue l'image d'Isabel : « [Bunchie's] master now had had time to follow and to see that Bunchie's new friend was a tall girl in a black dress, who at first sight loo-

---

<sup>6</sup> Le terme anglais « contract » se trouve dans la préface (« the contract for carrying the party on »), à propos du travail du romancier, qui « reçoit » les personnages en sa maison (pref., p. 12).

ked pretty. She was bare-headed, as if she were staying in the house [...] » (p. 25). De même, dans la maison d'Albany, Mrs. Touchett, dont Isabel a d'abord entendu les pas, apparaît dans l'embrasement d'une porte : « [...] in fact the doorway of this apartment was presently occupied by a lady who paused there and looked very hard at our heroine. She was a plain, elderly woman, dressed in a comprehensive waterproof mantle ; she had a face with a good deal of rather violent point. » (p. 34) Ici aussi on retrouve la structure traditionnelle du descriptif, sauf que la description atteint presque aussitôt ses limites. On en sait davantage sur Mrs. Touchett par le texte de ses télégrammes et par les images métalliques qui lui sont associées : elle est tranchante comme un couteau (p. 30, p. 191) ; elle est honnête comme un compas (p. 191). Ces objets sont visualisables, mais l'expression agressive, comme en coup de poing, qui se lit sur son visage (« a good deal of rather violent point »), défie la visualisation. Autre exemple, Henrietta Stackpole, décrite à la descente du train qui l'amène à Gardencourt, donne l'occasion de faire fonctionner le descriptif :

The train presently arrived, and Miss Stackpole, promptly descending, proved, as Isabel promised, quite delicately, even though rather provincially, fair. She was a neat, plump person, of medium stature, with a round face, a small mouth, a delicate complexion, a bunch of light brown ringlets at the back of her head and a peculiarly open, surprised-looking eye. (p. 79)

Ses grands yeux fixés sur Ralph sont perçus par lui comme de larges boutons métalliques qui réfléchissent le monde. Arrivée d'Amérique, Henrietta Stackpole vient promener ses « réflecteurs » le long des routes d'Europe, ce qui la définit comme un personnage « porte-regard »<sup>7</sup>, mais en même temps met en cause la fiabilité référentielle du descriptif. Ce voir descriptif en perpétuel éveil, ces yeux immenses comme les marquises d'une gare londonienne ou parisienne (p. 407), voient beaucoup, et souffrant d'un excès de voir, ils déforment le monde. Le voir descriptif de Henrietta est ce qui sous-tend les chroniques européennes qu'elle écrit pour une publication américaine, *The Interviewer*, et la fiabilité de ses représentations de la vie européenne est problématique. D'ailleurs sa voix retentissante, qui résonne dès sa descente de train, suscite

---

<sup>7</sup> Hamon, *op. cit.*

chez Ralph l'image d'horribles manchettes de journal, genre que l'on n'associe guère à la fiabilité descriptive.

Un autre reste descriptif est constitué par les paysages, sans doute beaucoup moins nombreux et moins étendus que ne le permettraient les lieux visités par le roman. Tandis qu'elle parcourt la campagne anglaise, les collines toscanes et la campagne romaine, l'écriture produit du paysage, mais à chaque fois s'inscrit en décalage par rapport à la description fictionnelle du dix-neuvième siècle. S'agissant de la campagne anglaise, à proximité de Gardencourt, le paysage apparaît moins comme une représentation de l'Angleterre que comme un assemblage de clichés, soulignant la littérarité ou la conventionalité des images juxtaposées. Parcourant la campagne dans le phaéton aux grosses roues de son oncle Touchett jusqu'à l'heure du thé,

Isabel enjoyed it largely and, handling the reins in a manner which approved itself to the groom as "knowing," was never weary of driving her uncle's capital horses through winding lanes and byways full of the rural incidents she had confidently expected to find ; past cottages thatched and timbered, past alehouses latticed and sanded, past patches of ancient common and glimpses of empty parks, between hedgerows made thick by midsummer. (p. 64)

Les nominations successives font défiler comme les images d'un calendrier illustré, et ne constituent pas une expansion descriptive. En même temps le paysage vient coïncider avec les souvenirs livresques d'Isabel Archer qui bovarise quelque peu : « they took a boat on the river, the dear little river, as Isabel called it... » (p. 64). Il se produit ici autre chose que cette délégation du regard au personnage étudiée par Philippe Hamon, et les images se succèdent comme au fil d'une rêverie : le bovarisme ne produit pas du descriptif.

S'agissant de la Toscane, du paysage de collines qui se déploie depuis la terrasse de Gilbert Osmond, on reconnaît la stratégie réaliste. Le personnage (Isabel) a été amené jusqu'à un lieu en surplomb d'où l'on découvre une vue, ce qui motive la description et fait d'Isabel Archer le porte-regard dont la pose exige une pause dans le narratif pour que le descriptif puisse advenir :

The sun had got low, the golden light took a deeper tone, and on the mountains and the plain that stretched beneath them the masses of purple shadow glowed as

richly as the places that were still exposed. The scene had an extraordinary charm. The air was almost solemnly still, and the large expanse of the landscape, with its gardenlike culture and nobleness of outline, its teeming valley and delicately fretted hills, its peculiarly human-looking touches of habitation, lay there in splendid harmony and classic grace. (p. 226)

Le paysage est suffisamment vague pour référer, au gré du lecteur, à un nombre indéfini de vues toscanes. Ce qui est ici singulier, c'est l'effet du paysage sur Isabel Archer, son pouvoir d'envoûtement qu'exerce aussi sur elle Gilbert Osmond, qui se tient à ses côtés et lui fait découvrir la vue. Ce n'est pas la divagation onirique d'Emma Bovary se voyant emportée avec Rodolphe dans des paysages fantasmatiques, mais le charme du paysage toscan fait partie de la stratégie séductrice – comme Donwell Abbey a un effet séducteur sur l'autre Emma, celle de Jane Austen.

Enfin, le long passage descriptif, le plus étendu du *Portrait*, qui donne à voir la villa d'Osmond, avant qu'Isabel ait découvert la vue depuis la terrasse, est, plus qu'une description, une représentation d'Osmond le collectionneur, et du piège auquel va se prendre Isabel Archer. La description (195 sq) comporte une liste qui inventorie la collection d'Osmond :

[The room] was moreover a seat of ease, indeed of luxury, telling of arrangements subtly studied and refinements frankly proclaimed, and containing a variety of those faded hangings of damask and tapestry, those chests and cabinets of carved and time-polished oak, those angular specimens of pictorial art in frames as pedantically primitive, those perverse-looking relics of mediæval brass and pottery, of which Italy had long been the not quite exhausted store. (p. 196)

La liste compose l'intérieur d'un esthète peu fortuné, décadent et machiavélique. La représentation de l'extérieur de la maison, dont les fenêtres sont de nobles proportions et « extremely architectural » (on remarque ici encore l'importance du vague dans le descriptif), dit en fait la duplicité de l'occupant inscrite dans la structure du lieu. La maison porte un masque, donc on n'en voit pas le visage ; le masque a de lourdes paupières, mais on n'y voit pas d'yeux. Le descriptif, ou ce qui en tient lieu, est ici utilisé à d'autres fins que celles du roman du dix-neuvième siècle, et dans certains des emplois qui en sont faits dans le *Portrait*, le terme « description » désigne une re-

présentation délibérément trompeuse, ou l'objet d'une intention trompeuse. Lorsque Mme Merle dit à Isabel : « you exhaust the description when you say he's Mr. Osmond who lives *tout bêtement* in Italy » (pp. 171-2), elle occulte en fait le cynisme du personnage et de la stratégie qu'elle met en œuvre pour le servir. Lorsque la même Mme Merle dit à Osmond, à propos d'Isabel Archer, "she corresponds to your description" (p. 206), elle la désigne comme la jeune proie fortunée dont souhaite s'emparer Osmond, l'objet approprié d'une intention machiavélique.

A côté de cet important reste descriptif, le « centre du sujet » est énoncé sans ambiguïté dans la préface, tandis que Henry James se parle à lui-même : « 'Place the centre of the subject in the young woman's own consciousness,' I said to myself, 'and you get as interesting and as beautiful a difficulty as you could wish. Stick to *that* – for the centre' [...] » (pref., p. 10). Le roman raconte les aventures d'une conscience, dans le double sens de « conscience » et de « consciousness », les aventures européennes d'une conscience américaine. Ainsi défini, « le centre du sujet » se prête à une présentation narrative, mais laisse peu de prise au descriptif. Le mouvement narratif conduit de l'immaturité initiale à l'intensité d'une vision lucide par laquelle Isabel Archer prend conscience de son parcours et de ses erreurs. La conscience d'Isabel n'en reste pas moins assez longtemps opaque. Ce que le descriptif tente de rendre concerne les vibrations de la conscience et les impressions qui l'affectent, en les traduisant par des tremblements corporels ou des ondulations sans support matériel distinct, ce qui fait peu en termes d'expansions descriptives, mais constitue dans le roman des moments d'intensité particulière. A Londres, après qu'Isabel Archer a éconduit une fois de plus Caspar Goodwood, on la voit s'agenouiller devant son lit et cacher son visage dans ses mains : « She was not praying ; she was trembling – trembling all over. Vibration was easy to her, was in fact too constant with her, and she found herself now humming like a smitten harp. » (p. 144). L'image de la harpe figure ce qui ne peut pas se décrire, cette résonance interne/intime qui accompagne un tremblement visible. De même, à Rome, quand après un affrontement avec Osmond, Isabel s'enfonce dans un fauteuil, ferme les yeux, s'abandonne à sa méditation et songe à Lord Warburton, elle perçoit des vibrations profondes qui sont à la fois la résonance prolongée des paroles que vient de dire Osmond et le retentissement intime de ce qu'elle découvre sans encore le formuler :

She had answered nothing because [Osmond's] words had put the situation before her and she was absorbed in looking at it. There was something in them that suddenly made vibrations deep, so that she had been afraid to trust herself to speak [...] Yes, there was something – something on Lord Warburton's part. When he had first come to Rome she believed the link that united them to be completely snapped ; but little by little she had been reminded that it had yet a palpable existence. It was as thin as a hair, but there were moments when she seemed to hear it vibrate. (p. 354)

Ce qui vibre à la fois dans la conscience d'Isabel et dans l'air qui l'environne, en écho aux paroles et aux menaces d'Osmond, n'a d'abord d'autre désignation que « it » et « something », puis devient un lien brisé (« the link [...] had completely snapped ») avant de devenir un lien d'une autre nature, peu à peu explicité par la découverte d'un dessein retors et maléfique qui vise à rapprocher Lord Warburton de sa belle-fille Pansy : le Machiavel tisse d'autres rets pour prendre une autre victime. En attendant la longue élucidation narrative de cette nouvelle machination, l'intuition douloureuse qu'en a Isabel est rendue par cette vibration qu'elle perçoit, et le cheveu ténu qui en est ici le support immatériel a la même fonction que la corde de harpe dans l'exemple précédent.

Les « impressions » qui affectent la conscience d'Isabel sont en quelque sorte l'équivalent visuel de ces vibrations sonores. Les impressions proviennent du paysage anglais ou toscan, de la présence de Mme Merle ou de Gilbert Osmond, et de tout ce qui égare Isabel Archer. Mais c'est une impression singulière qui conduit Isabel de l'aveuglement à la lucidité, et cette impression la frappe depuis le seuil d'une porte, ce qui évoque le fonctionnement du descriptif réaliste, mais l'impression dépasse les limites du visuel :

Just beyond the threshold of the drawing-room she stopped short, the reason for her doing so being that she had received an impression. The impression had in strictness nothing unprecedented ; but she felt it as something new, and the soundlessness of her step gave her time to take in the scene before she interrupted it. Madame Merle was there in her bonnet, and Gilbert Osmond was talking to her ; for a minute they were unaware she had come in. Isabel had often seen that before, certainly ; but what she had not seen, or at least not noticed, was that their colloquy had for the moment converted itself into a sort of familiar silence, from which



she instantly perceived that her entrance would startle them. Madame Merle was standing on the rug, a little way from the fire ; Osmond was in a deep chair, leaning back and looking at her. Her head was erect, as usual, but her eyes were bent on his. What struck Isabel first was that he was sitting while Madame Merle stood ; there was an anomaly in this that arrested her. Then she perceived that they had arrived at a desultory pause in their exchange of ideas and were musing, face to face, with the freedom of old friends who sometimes exchange ideas without uttering them. (pp. 342-343 ; mes italiques)

Une scène est ici représentée : deux personnages surpris dans un face-à-face dissymétrique, où l'échange des regards s'effectue selon une trajectoire oblique, entre la femme debout, en tenue de sortie, et l'homme enfoncé dans le fauteuil – scène d'intimité sans mouvements et sans paroles. Le discours qui rapporte ici la scène n'en effectue pas à proprement parler la description, mais tente de rendre compte de l'impression qu'en reçoit Isabel, la perception de l'inconnu dans le familier. Ce que rend l'intensité de l'impression n'est pas même une vibration, mais une tension qui fige le mouvement d'Isabel face aux deux complices immobiles, tandis qu'elle découvre la profondeur insoupçonnée des desseins ourdis contre elle. « L'impression » ne sera explicitée que par la comtesse Gemini, cet oiseau tropical qui fait étrangement partie du milieu florentin et de sa faune, dans un passage narratif qui révèle le passé commun de Madame Merle et de Gilbert Osmond (pp. 449-51). L'impression proprement dite ne peut être ni narrativisée ni décrite, et elle tient tout entière dans la prise de conscience qui immobilise le corps d'Isabel. Le passage énonce, circonscrit et contextualise "l'impression" d'Isabel Archer, qui n'est pas davantage descriptible qu'elle n'est visible.

Si le "centre du sujet" se situe par delà les limites du visible, il y a lieu dès lors de s'interroger sur le statut des effets de tableau qui, dans le texte, depuis son titre, font appel au registre du visible. Le roman est donné comme tableau, et son titre peut en convoquer beaucoup, notamment ceux qui figurent en page de couverture de certaines éditions : pour l'édition Norton, *The Mirror*<sup>8</sup> (1890), de Dennis Miller Bunker, représentant une jeune femme assise qui, de profil, se regarde en oblique dans un

---

<sup>8</sup> Daniel J. Terra Collection, Terra Museum of American Art.

miroir à main ; pour l'édition Penguin (1987), *Reverie*<sup>9</sup> (1913), de Edmund C. Tarbell, où une autre jeune femme, le corps tourné, a les coudes posés sur le dossier de sa chaise et le menton appuyé sur les mains, tandis que son regard est absorbé dans sa méditation. Le « portrait de femme » est un genre très représenté dans l'histoire de la peinture, et notamment chez les peintres américains contemporains de Henry James, comme John Singer Sargent et James McNeill Whistler. Toutefois, comme dans le cas des portraits de Bunker et Tarbell, "Portrait de femme" n'est pas le titre le plus usité. Chez Sargent, les titres des portraits de femme indiquent le plus souvent le nom de la figure représentée ou une désignation cryptée, *Madame X.*<sup>10</sup> (1884), *Madame Paul Poirson*<sup>11</sup>, *Millicent, Duchess of Sutherland*<sup>12</sup> (1904) ; le titre peut aussi référer à un objet dans le tableau (comme le miroir chez Tarbell) : *Italian Girl with a Fan*<sup>13</sup> (1881). Whistler intitule parfois ses portraits de femme du nom du modèle ; plus souvent il substitue au nom (ou parfois lui ajoute) une référence aux tons et aux couleurs : *Symphony in White N° 1 : The White Girl* (1872)<sup>14</sup> ; *Harmony in Grey and Green : Miss Cicely Alexander*<sup>15</sup> (1872) ; *Arrangement in White and Black*<sup>16</sup> (env. 1876). Tandis que Whistler souligne, dans ses portraits de femme, l'agencement de leurs composants visuels, le titre du roman de James, en même temps qu'il fait référence à la peinture, n'inscrit aucun motif visualisable, détourne le pictural vers l'invisible et désigne implicitement son « portrait » comme ce qu'il est en fait : le récit d'une conscience.

La préface de l'édition de New York, qui explicite « le centre du sujet » convoque le pictural, mais en le détournant à chaque fois pour lui faire désigner métaphoriquement du textuel : tandis qu'il se représente à Venise, travaillant au *Portrait*, et cherchant parmi l'animation du Grand Canal « the next true touch for my canvas », Henry James ne parle de rien d'autre que du travail d'écriture et de la quête d'une formulation plus heureuse (« the ship of some right suggestion, of some better phrase », p. 3). Les « peintres » dont il reconnaît la compétence sont tous des

---

<sup>9</sup> Boston Museum of Fine Arts.

<sup>10</sup> The Metropolitan Museum of Art, New York.

<sup>11</sup> The Detroit Institute of Art.

<sup>12</sup> Thyssen-Bornemisza Collection, Lugano.

<sup>13</sup> Cincinnati Art Museum.

<sup>14</sup> The National Gallery of Art, Washington.

<sup>15</sup> Tate Gallery, Londres.

<sup>16</sup> Freer Gallery of Art, Washington.

romanciers : « many an expert painter, as for instance Dickens and Walter Scott, as for instance even, in the main, so subtle a hand as R. L. Stevenson » (pref., p. 9). Ce sont d'autres « peintres » que Henry James se reconnaît ici comme modèles, Shakespeare et George Eliot, qui, l'un dans *Romeo and Juliet*, l'autre dans *Adam Bede*, *The Mill on the Floss*, *Middlemarch* et *Daniel Deronda*, ont su représenter des héroïnes plus crédibles que Scott, Dickens ou Stevenson. Par le détour de la citation de George Eliot, la métaphore picturale désigne en fait la représentation de la conscience féminine, que ne savent pas, ne peuvent pas ou ne veulent pas représenter les autres romanciers cités. Le titre du roman, la préface et les effets de tableau qui surviennent dans le corps du texte, renvoient en fait à la représentation d'une conscience :

The interest was to be raised to its pitch and yet the elements to be kept in their key ; so that, should the whole thing duly impress, I might show what an "exciting" inward life may do for the person leading it even while it remains perfectly normal. [...] I had, within the few preceding days, come to live in London, and the "international" light lay, in those days, to my sense thick and rich upon the scene. *It was the light in which so much of the picture hung.* (pref., pp. 14-15 ; mes italiques)

Les références à la peinture sont trop présentes, trop insistantes pour qu'il soit possible de les occulter, ou de les lire comme un discours purement métaphorique sur le roman. Il s'agit ici, au terme de cette étude, d'analyser le statut paradoxal de ces effets de tableau additionnés, qui fonctionnent à la limite du visible et de l'invisible.

Les portes et les fenêtres peuvent à l'occasion servir de cadre à certains de ces effets de tableau. A Florence, dans la maison de Mrs. Touchett, Isabel Archer est représentée en « femme à la fenêtre », tournée vers l'extérieur, tandis que les volets entrouverts laissent entrer la chaleur et le parfum de l'air florentin :

The tall window was open, and though its green shutters were partly drawn the bright air of the garden had come in through a broad interstice and filled the room with warmth and perfume. Our young woman stood near it for some time, her hands clasped behind her ; she gazed abroad with the vagueness of unrest. (p. 270)

La composition de l'image ressemble, pour ce qui est de son encadrement, à la *Femme à la fenêtre* de Friedrich, mais la fenêtre est sans vue, l'extérieur est en partie masqué par les volets à demi-clos, et le jardin sur lequel donne la fenêtre n'est pas accessible de la rue : aussi Isabel ne peut-elle, comme la jeune femme de Friedrich, observer le monde depuis la fenêtre ni guetter l'arrivée du visiteur attendu, Caspar Goodwood. L'effet de tableau se remarque, mais il oriente la lecture, non vers le visible, mais vers le trouble d'une conscience inquiète. Un même détournement de l'image picturale du visible vers l'invisible s'observe lorsque, dans le palais romain d'Osmond, Isabel passe dans l'encadrement d'une porte et s'offre aux regards de Ted Rosier, le collectionneur de porcelaine : « She was dressed in black velvet ; she looked high and splendid, as he had said, and yet oh so radiantly gentle ! We know what Mr. Rosier thought of her and the terms in which, to Madame Merle, he had expressed his admiration. » (p. 309). L'image donne à voir le velours noir dont Isabel est habillée, puis la scène se dérobe à la visualisation, absorbée dans l'enthousiasme admiratif du collectionneur, dont le comportement renvoie le lecteur à un autre collectionneur, moins inoffensif et plus retors qu'admiratif : Gilbert Osmond.

D'autres effets visuels interviennent dans le texte, convoquant des œuvres d'art, non comme des effets de texte, mais comme des présences effectives. Isabel, pendant son séjour à Florence, est représentée face à des tableaux et des statues, qui toutefois ne sont pas nommés, pas plus que le musée qui les abrite. Quand Henrietta va aux Offices, on sait devant quel tableau elle s'arrête : son Corrège, une Vierge à l'Enfant (p. 382) ; on le sait aussi dans le cas de Madame Merle, qui décrit de mémoire son Pérugin (p. 211). S'agissant d'Isabel, il en va autrement, et le texte représente un face-à-face indéchiffrable entre l'héroïne et les œuvres qu'elle regarde : « She went to the galleries and palaces ; she looked at the pictures and statues that had hitherto been great names to her, and exchanged for a knowledge which was sometimes a limitation a presentiment which proved usually to have been a blank. » (p. 212). En l'absence de toute référence muséale, le parcours d'Isabel parmi les tableaux et les statues interdit toute autre visualisation que celle du grand musée de l'Europe, où sa conscience muette cherche à s'orienter parmi ses connaissances lacunaires et ses pressentiments obscurs.

Quand l'imagination d'Isabel suscite un tableau, ou quand le texte représente un moment de conscience d'Isabel par une

composition de structure picturale, le regard (celui de l'héroïne, du lecteur, du narrateur) est confronté à une étendue indistincte débouchant sur de l'invisible :

The working of this young lady's spirit was strange, and I can only give it to you as I see it, not hoping to make it seem altogether natural. Her imagination, as I say, now hung back : there was a last vague space it couldn't cross – a dusky, uncertain tract which looked ambiguous and even slightly treacherous, like a moorland seen in the winter twilight. But she was to cross it yet. (p. 265)

Composée picturalement comme un paysage vague aux lointains invisibles, cette image indistincte, hivernale et crépusculaire, représente l'étendue que l'héroïne doit encore parcourir avant de parvenir à un « autre côté » qui échappe à la représentation.

Tout aussi crépusculaires que ce paysage personnel, les brefs tableaux londoniens qui surgissent sur le chemin d'Isabel confinent au nocturne à la Whistler :

It was perfectly still ; the wide quadrangle of dusky houses showed light in none of the windows, where the shutters and blinds were closed ; the pavements were a vacant expanse, and, putting aside two small children from a neighbouring slum, who, attracted by symptoms of abnormal animation in the interior, poked their faces between the rusty rails of the enclosure, the most vivid object within sight was the bright red pillar-post on the southeast corner. (p. 129)

La scène réunit dans le jardin central d'une place de Londres, lors de la première visite de l'héroïne à Londres, Isabel Archer et Ralph Touchett, que viennent de quitter Henrietta Stackpole et Mr. Bantling. Dans le crépuscule d'un soir de septembre, cette image de la ville est constituée par un lieu fermé (les grilles du jardin), entouré de rues vides, et de maisons aux ouvertures obturées, et ce tableau sans lumières, avec pour seule couleur le rouge sombre de la boîte aux lettres, conduit la représentation jusqu'au bord de l'opacité noire, où se devinent des silhouettes sans contours. D'autres tableaux londoniens sont plus éclairés, comme ces images qui se constituent sur le chemin d'Isabel, de Euston Station à Piccadilly, après qu'elle a accompagné sa sœur au train de Liverpool :

The early dusk of a November afternoon had already closed in ; the street-lamps, in the thick, brown air,

looked weak and red [...] She was so fond of the spectacle of human life that she enjoyed even the aspect of gathering dust in the London streets – the moving crowds, the hurrying cabs, the lighted shops, the flaring stalls, the dark shining dampness of everything. (p. 273)

Contrairement au passage précédemment cité, la lumière intervient d'abord comme un piqueté rouge dans l'épaisseur de l'air chargé de brouillard, puis vers Piccadilly, les éclairages découpent des zones visibles dans l'obscurité luisante. Comme chez Whistler, la lumière vibre dans les interstices du noir ou dans les ouvertures qui trouent l'air fuligineux, et inscrit des représentations qui sont à la limite de l'invisible. Mais l'écriture du nocturne jamesien peut aller jusqu'à inscrire du sombre dans de l'obscur, en un dégradé de tonalités invisibles qui composent la représentation opaque de l'absence ou du vide, au delà de toute visualisation possible. Le texte défie le noir en le représentant.

\* \* \*

Le nocturne jamesien jouxte sans doute le fantômal, l'occulte. Dans *The Portrait of a Lady*, les morts hantent invisiblement la grande maison d'Albany : « A great many people have died there ; the place has been full of life » (p. 35). Dans cette maison double (« a large, square, double house », p. 31), une porte condamnée – c'est-à-dire, selon une lecture réaliste, l'une des deux portes d'entrée) ouvre, dans l'univers fantasmagique d'Isabel Archer, sur un « autre côté » :

She knew that this silent, motionless portal opened into the street ; if the sidelights had not been filled with green paper she might have looked upon the little brown stoop and the well-worn brick pavement. But she had no wish to look out, for this would have interfered with her theory that there was a strange, unseen place on the other side – a place which became to the child's imagination, according to its different moods, a region of delight or of terror. (p. 33)

En Angleterre, un « fantôme » hante Gardencourt (p. 50), et Isabel croit en percevoir confusément la présence lorsqu'elle est dans la galerie de tableaux en compagnie de Ralph ; du moins en croit-elle l'apparition possible sinon probable. Ralph de son côté non seulement ne nie pas l'existence du fantôme, mais dit l'avoir vu : « I saw it long ago » (p. 52), en ajoutant qu'il

faut avoir beaucoup souffert pour voir le fantôme de Garden-court. Le matin de la mort de Ralph Touchett, Isabel Archer voit ou croit voir le spectre du lieu, sous la forme d'une ombre blanche et vague qui aussitôt s'efface (p. 479). De son côté, Ralph, seul dans la grande maison vide de son père, à Winchester Square, fait l'expérience d'une présence fantomale, celle des convives des dîners d'autrefois, conversant autour de la table (pp. 124-5). Aucun ordre de référence n'est assigné à ces "présences" inexplicables, qui ne peuvent toutes se réduire au bovarisme d'Isabel Archer, car elles appartiennent à un domaine de conscience où se rencontrent Isabel Archer et Ralph Touchett.

Dans le roman du dix-neuvième siècle, le descriptif est un mode de représentation qui rend la matérialité du monde. Dans le *Portrait*, « le centre du sujet », c'est-à-dire la visée centrale de l'écriture, est de l'ordre de l'indescriptible, car elle concerne l'expérience intime de la conscience, confrontée à l'absence, au vide, ou à une forme occulte d'existence.