

HENRY JAMES
L'IN(DÉ)FINI DU TABLEAU

Lorsqu'en 1907-1909 il préface le premier volume de l'édition de New York (réédition monumentale de ses principales œuvres), Henry James esquisse un double autoportrait : celui du jeune peintre qu'il fut, et celui du vieux maître qu'il est devenu, lequel s'arme de vernis, de pinceaux et d'une éponge humide pour retrouver dans les textes d'hier, ou raviver en les révisant, la trace des secrets enfouis :

The sunk surface has here and there, beyond doubt, refused to respond : the buried secrets, the intentions, are buried too deep to rise again, and were indeed, it would appear, not much worth the burying. Not so, however, when the moistened canvas does obscurely flush and where resort to the varnish-bottle is thereby immediately indicated.¹

Héritage du dix-neuvième siècle oblige : littérature et peinture restent «prises dans [la] réflexion hiérarchique» qui assure la «prééminence du code pictural dans la mimesis littéraire»². Mais l'érotisation latente du texte suffit à suggérer que le «rêve de peinture»³ de James trouve dans le registre pictural le support d'une représentation qui ne saurait

1 *The Art of the Novel: Critical Prefaces by Henry James*. éd. Richard P. Blackmur. New York & London : Scribner's (1934) 1962, pp.11-12. Abrégé en AN dans la suite de l'article.

2 Roland Barthes, *S/Z*. Paris : Éd. du Seuil, 1970, p. 62.

3 *ibid.*

se réduire aux analogies techniques invoquées avec insistance à titre de métalangage critique. Omniprésente — ce ne sont que cadres et toiles, points de vue, perspectives, raccourcis et glacis —, la référence au pictural fait en réalité l'objet d'un détournement perpétuel, qui organise subrepticement l'instabilité, le flottement, voire la dérive des signifiés. Car à l'encontre du tableau, le texte, loin d'arrêter la figure, témoigne d'une sorte d'incapacité à circonscrire et à fixer l'image. A peine est-elle apparue, que James travaille à en estomper ou à en dissoudre les contours, à déconstruire et reconstruire le vocabulaire de la picturalité, conformément au principe de réversibilité qui informe l'ensemble de son univers imaginaire, où tout tend toujours à se retourner sur soi-même : l'inerte, pour découvrir l'organique ; le clair, l'obscur ; le discret, le continu ; la forme, le chaos ; le fini, l'in(dé)fini.

Mon propos aujourd'hui sera d'interroger quelques-unes des dérives figurales de l'image du tableau dans le discours critique de James, puis de poursuivre, à travers un roman inachevé, *The Sense of the Past*, une réflexion sur leur rapport au temps et à la mort, ainsi que sur le secret de l'œuvre.

★

Le premier élément pris au jeu des oscillations métaphoro-métonymiques de l'écriture⁴ sera, bien sûr, la toile — «canvas» —,

⁴ Sur la notion d'«oscillation métaphoro-métonymique», cf. G. Rosolato, *La relation d'inconnu*. Paris : Gallimard, 1978, pp. 52-80.

d'abord synecdoque de la voilure qui promet l'écriture de *Roderick Hudson* à une navigation aventureuse (AN, p. 4), puis image ambiguë de la vie et de l'œuvre, conjoignant le fini et l'infini — «the canvas of life» (AN, p. 5). En même temps, une expansion figurale complexe commence à faire apparaître, derrière le «tableau», l'image de son double étymologique et originaire — la toile de la tapisserie :

a young embroiderer of the canvas of life soon began to work in terror, fairly, of the vast expanse of that surface, of the boundless number of its distinct perforations for the needle, and of the tendency inherent in his many-coloured flowers and figures to cover and consume as many as possible of the little holes. (AN, p. 5)

Ainsi le tout premier autoportrait perd-il lui-même ses contours initiaux, puisque derrière lui se profile, se jouant de la typologie sociale et de la différence des genres, un double du peintre bien différent du navigateur : le brodeur (voire la brodeuse), dont le geste — décrit avec un luxe de précisions notable — ne manque pas de laisser deviner, ici comme ailleurs, les arrière-plans fantasmatiques de son rapport au féminin et surtout, au maternel⁵. Dans *Notes of a Son and Brother* (1914), où James décrira sa famille tout entière comme une seule et même efflorescence brodée sur le corps maternel — «she [...] was each of us, [...] the very canvas itself on which we were floridly

⁵ Sur «la référence au maternel», cf. F. Gantheret, «L'impensable maternel et les fondements maternels du penser», in *Liens, Nouvelle Revue de Psychanalyse*, n°28, Paris : NRF/Gallimard, 1983, pp.7-27.

embroidered»⁶ —, l'élaboration de l'image, dans son aveu masqué d'une réécriture infinie du roman familial, déborde d'emblée le cadre du portrait de groupe annoncé : «what account of us all can pretend to have gone the least bit deep without coming to our mother at every penetration?»⁷

Quoiqu'il en soit de ce rapport imaginaire aux «trous» d'un tissu qui se rêve in(dé)finiment uni, il est très tôt évident qu'au fil du texte, la métaphore picturale du tableau (avec ses signifiants majeurs de démarcation et de saisie globale) ouvre l'espace optique de la représentation sur l'espace tactile et fusionnel, archaïque, de ce qui précède l'emprise du visuel et, de ce fait, lui échappe à jamais.

De plan de projection en espace de pénétration, les glissements de l'image de la toile renvoient à la dialectique du fini et de l'in-fini qui obsède James, chez qui l'exigence du cadre excède de beaucoup l'«opération maniaque» d'un réalisme «pasticheur»⁸. Comme l'avait noté Georges Poulet⁹, la vision de l'illimité est, pour lui, primordiale : la vie se présente comme une succession infinie d'apparences — «Humanity is immense, and reality has a myriad forms»¹⁰ — ; la conscience qui l'appréhende est «an illimitable power»¹¹, et impose

⁶ *Notes of a Son and Brother* (1914), in *Autobiography*, ed. Frederick W. Dupee. Princeton : Princeton University Press, 1983, p. 344.

⁷ *Ibid.* p. 342.

⁸ R. Barthes, *op. cit.*, p. 61.

⁹ Dans *Les métamorphoses du cercle* (1961). Paris : Flammarion, coll. «Champs», 1979.

¹⁰ «The Art of Fiction», in *Selected Literary Criticism*, ed. M. Shapira (1963), Penguin/Peregrine, 1968, p. 85.

¹¹ Lettre à Grace Norton, 28 juillet 1883, *Henry James : Letters II*, ed. L. Edel. Cambridge, Mass. : Harvard University Press, 1975, p. 424.

de ce fait, l'éternel inachèvement du voir et du dire : «experience is never limited and it is never complete»¹². Le danger du Tout inspire à James une «terreur» dont l'expression n'est pas affaire de vaine hyperbole, et sa description des procédés mis en œuvre pour en conjurer la menace irréductible semble parfois évoquer la constitution d'un objet-fétiche aux contours stables, à l'éclat intermittent mais maîtrisé. En tout cas, c'est sous peine de se retrouver perdu dans une luxuriance tropicale de «relations» — «to find himself at moments flounder in a deep warm jungle» (AN, p. 101) — que l'artiste se doit d'instaurer une limite clôturante : «I have to the last point the instinct and the sense for fusions and interrelations, for framing and encircling»¹³.

Pour le romancier — «the painter of life who wishes both to treat his chosen subject and to confine his necessary picture» (AN, p. 14) — le cadre définit le lieu où la géométrie secrète de l'art substituera, à l'enchevêtrement du multiple, la fusion dans l'unité de la forme : «to surround with the sharp black line, to frame in the square, the circle, the charming oval, that helps any arrangement of objects to become a picture» (AN, p. 101).

Afin d'exploiter au mieux l'illusion de la finitude, un «art de la représentation» s'impose, qui s'élabore lui-même par une pratique sans relâche («infinite» AN, p.3), et emprunte au pictural quelques termes techniques. Ainsi, par exemple, le «raccourci» —

¹² «The Art of Fiction», *op. cit.*, p. 85.

¹³ Lettre à Henry James Junior, novembre 1913, *The Letters of Henry James*, ed. P. Lubbock. London : Macmillan, 1920, vol. II, p. 347.

«foreshortening» —, dans lequel James reconnaît d'abord la marque d'une grammaire picturale («grammar of painting»¹⁴) plus exacte que celle de l'écriture : il peut recouvrir toute la variété d'ellipses (métonymiques ou métaphoriques) par lesquelles le texte se dote d'une réserve d'érubescence ou d'«iridescence» (AN, p. 262), ne serait-ce qu'en contenant la force d'expansion inhérente à l'imaginaire : «the expansive, the explosive principle in one's material» (AN, p. 278).

Si le raccourci est, parmi les «valeurs de la représentation», celle dont l'utilisation savante doit permettre à la partie, ou au fragment, de donner l'illusion du tout irréprésentable, il est évident que les considérations de James sur la perspective picturale ne tardent pas à délaisser l'objet représenté pour s'attacher au point de fuite, à l'objet de manque — et ce, d'autant plus que la totalité impossible à cerner est souvent d'ordre temporel. Dès la première préface, la «seconde main» de la citation désigne d'emblée, sous le passé, l'abîme shakespearien du temps perdu — «the "dark backward and abysm"» (AN, p. 14) —, avec, au-delà, le sans fond de l'origine, l'invisible inconnu dissimulé par l'image qui signale à la fois sa présence et sa non-représentation.

La même métaphore temporelle semble présider aux fluctuations d'une autre composante du pictural, plus insaisissable, celle-là : le «ton» — «the all appreciable, yet all indescribable grace that we know as pictorial tone» (AN, p. 10) — où gît avant tout, comme dans une

¹⁴ «The Art of Fiction», *op. cit.*, p. 84.

nouvelle de 1900, «The Tone of Time», la note du temps. Passer une éponge humide sur la prose d'antan pour en raviver quelque nuance, c'est non seulement la faire revivre, mais renaître soi-même au passé :

It helps him to live back into a forgotten state, into convictions, credulities too early spent perhaps, it breathes upon the dead reasons of things, buried as they are in the texture of the work, and makes them revive. (AN, pp. 10-11)

Patine du temps, le ton, en peinture, devient la profondeur métaphorique qui dote le tableau d'une intériorité — et d'une antériorité — imaginaire. Tonalité (voire note musicale, donc préverbale) du temps perdu, il suggère lui aussi que les dérives des figures jamesiennes, moins anarchiques qu'il n'y paraît de prime abord, gravitent en secret autour d'un rapport à l'origine — ici, celle de l'œuvre — où langage et image s'abîment ensemble.

Toutes les références associées à la métaphore de l'œuvre-tableau jouent par intermittence, on le voit, sur la distinction implicite entre «painting» et «picture», et le terme «picture» est d'autant plus équivoque qu'il bénéficie, davantage que le «tableau» français, de la contiguïté sémantique de l'«image» ou de la «vision». D'où, sans doute, sa fréquence symptomatique partout où James se penche sur la «conception» d'une œuvre : la préface de *What Maisie Knew* détaille ainsi de façon spectaculaire, à partir des premières lueurs de la vision — «that vague pictorial glow which forms the first appeal of a living "subject" to the painter's consciousness» (AN, p. 141) — la genèse imaginaire de l'œuvre. Mais nombreuses sont aussi, dans les

romans, les scènes que suffisent à définir quelques déictiques vides, désignant comme tableau («the picture») le lieu de cette «vision, qui est fusion, adéquation sans faille du voir et du vu, incarnation du voir dans le vu»¹⁵ — et que l'on trouve clairement évoquée dans la nouvelle «The Great Good Place» :

There were times when he looked up from his book to lose himself in the mere tone of the picture that never failed at any moment or at any angle. The picture was always there, yet was made up of things common enough. It was in the way an open window in a broad recess let in the pleasant morning ; in the way the dry air pricked into faint freshness the gilt of old bindings [...] It was a part of the whole impression that, by some extraordinary law, one's vision seemed less from the facts than the facts from one's vision.¹⁶

Le vague de la description, qui dissout les objets («things») dans la modalité de leur apparition («the way»), montre assez que le «tableau», ici, ne doit rien aux impératifs du réalisme ; pas plus, d'ailleurs, qu'il ne développe l'allusion fugitive de la page précédente — «he was vaguely and pleasantly reminded of some old Italian picture, some Carpaccio or some early Tuscan»¹⁷ — ; sa raison d'être gît dans la permanence même de son adéquation au désir : absence de défaut et de défaillance, inclusion implicite du sujet dans l'espace du regard intérieur, maîtrise de la reviviscence de la vision. Si chez James comme chez Proust «il suffit que des métaphores soient là

¹⁵ M. Schneider, «L'image dans le passé», in *Le champ visuel, Nouvelle Revue de Psychanalyse*, n°35, Paris : NRF/Gallimard, 1987, p.289.

¹⁶ *The Complete Tales of Henry James*, ed. L. Edel. London : Rupert Hart-Davis, vol.XI, 1964, p. 34.

¹⁷ *Ibid.*, p. 33.

pour signifier la présence du désir»,¹⁸ cette métaphore picturale abstraite qu'est «the picture» semble poser le cadre de la mise en scène et en texte du désir qui dissémine, d'œuvre en œuvre, les variantes de sa répétition.

Dans «The Great Good Place», l'accès au lieu du rêve («an abyss of negatives»¹⁹) — , s'effectue grâce à un échange d'identité entre le protagoniste — un écrivain à succès harassé — et un jeune admirateur, lequel achèvera en son absence une phrase laissée en suspens :

[...] there still, on the table, were the bare bones of the sentence — [...] the single thing borne away and that he could never recover was the missing half that might have paired with it and begotten a figure.²⁰

D'une «figure» d'engendrement à l'engendrement d'une «figure» de double, l'allégorie de la création littéraire jamesienne déploie ici dans l'espace, entre fantaisie et fantastique, le jeu de la perte et de la réparation. Peuplé de «Frères» interchangeable, l'abîme des négations doit sa force salvatrice à l'abolition de la différence et de l'altérité, et surtout, à la dissolution de la finitude du temps.

★

¹⁸ O. Mannoni, *Clefs pour l'Imaginaire, ou l'Autre Scène*. Paris : Éd. du Seuil, 1969, p. 106.

¹⁹ «The Great Good Place», *op.cit.*, p.19.

²⁰ *Ibid.*, p.15.

Autour de l'année 1900 (date de la parution de «The Great Good Place»), James compose une série de nouvelles — «Maud-Evelyn» (1900), «The Special Type» (1900), «The Tone of Time» (1900), «The Beast in the Jungle» (1903) — ayant pour thème commun le désir de «donner image de ce qui n'est pas»²¹. Il travaille aussi à un récit qu'il intitule «The Child» dans ses carnets, mais qu'il laissera inédit et inachevé. Retrouvé en 1986, celui-ci sera publié sous le titre de «Hugh Mellow», du nom du protagoniste, un peintre auquel un couple vient passer commande d'un portrait d'enfant inexistant²². En 1900, James avait déjà abandonné la rédaction d'un roman, *The Sense of the Past*, qui avait pour sujet l'accès à une vie antérieure, voire à l'antériorité de la vie. Les péripéties de sa composition, comme celles de son inachèvement, méritent d'être notées²³. James en effet commence à travailler à *The Sense of the Past* au milieu de l'été 1900, à partir d'une idée exposée peu avant dans ses carnets en une prose empreinte d'une sorte de fièvre d'exaltation. Il en rédige deux livres et demi, soit une centaine de pages, et abandonne l'entreprise au beau milieu du livre III. Une quinzaine d'années plus tard, en 1914-1915, il décide de reprendre le manuscrit. Nouvelle note, nouveaux épanchements dans les carnets, où il fouille dans sa mémoire — sans

²¹ M. Schneider, *op.cit.*, p. 287.

²² La remarquable étude de «Hugh Mellow» dans «L'image dans le passé» (M. Schneider) donne à penser que la nouvelle partage avec *The Sense of the Past* une même préoccupation pour l'in-visible et l'in-fini de l'Image.

²³ Le seul autre roman inachevé de James, *The Ivory Tower*, appartient à l'extrême fin de sa carrière littéraire. La rédaction de *The Sense of the Past* fut au contraire interrompue par deux fois, la première à une période d'intense activité.

avoir le texte sous les yeux, ce qui a son importance, car on verra que son souvenir de l'œuvre en diffère sur quelques points. Finalement, il révisé un peu son texte, élabore pour la suite un canevas assez détaillé, et prolonge le roman d'environ 150 pages. Mais il meurt en 1916, laissant l'œuvre inachevée²⁴.

Plus que de la recherche d'un passé perdu, *The Sense of the Past* traite en fait de l'invention d'un temps inconnu : celui de l'«avoir été», passé composé dont le texte ne cesse de souligner, en dotant «have» d'italiques, la valeur aspectuelle.

D'autre part, et selon un jeu de mots que l'anglais permet plus que le français (du moins celui des puristes), avoir été — «to have been» —, c'est d'abord, entre autres variations elliptiques, avoir été ... en Europe. *The Sense of the Past* commence en effet par spatialiser ce temps de l'«avoir été» sous la forme la plus banalement jamesienne qui puisse être : l'opposition Europe/Amérique, dont quelques équivoques linguistiques étendent (et dévient) toutefois singulièrement la portée. Le vieux continent inconnu sera donc le cadre géographique du sens du passé — «the backward vision»²⁵ — qui obsède un jeune Américain, Ralph Pendrel, au point qu'il en a fait le sujet d'un essai. Sur ce désir plane un interdit analogue à celui qui régit la perversion des tropes de «Europe»(1899) où, de périphrase

²⁴ En tant que telle, du moins, car on retrouve une partie de sa substance vive dans plusieurs autres textes (notamment «The Jolly Corner» et «Crapy Cornelia»).

²⁵ *The Novels and Tales of Henry James*. New York : Scribner's ; réimp. New York : Augustus M. Kelley, 1970-1971, vol. XXVI, p.12. Abrégé en TSP dans la suite de l'article.

en ellipse, «avoir été» (sous-entendu «to Europe») en arrive à signifier, par euphémisme, la mort. Aurora Coyne, la jeune veuve que Pendrel souhaite épouser, décèle dans son ouvrage un sens du passé si exclusif que toute découverte de l'Europe deviendrait inéluctablement pour lui, selon elle, un voyage sans retour. L'occasion de vérifier ou d'infirmier cette intuition est opportunément fournie par la mort d'un lointain cousin anglais, que les qualités du livre de Ralph ont convaincu de léguer à l'auteur sa demeure londonienne. L'architecture des lieux, tout comme la topographie de l'action, se prête à la simplicité du parcours initiatique et régressif mis en scène par la première partie du roman dans l'espace-temps ancestral :

[...] the backward journey took no turns. It wasn't for Ralph as if he had lost himself, as he might have done in a deeper abyss, but much rather as if [...] he had never found himself till now. As the house was his house, so the time, as it sank into him, was his time. (*TSP*, p. 66)

Au fin fond de la maison, enchâssé dans les lambris du plus petit de trois salons placés en enfilade, Ralph découvre un portrait d'autant plus mystérieux qu'au lieu de faire face à l'observateur, la figure du tableau ne se présente d'abord que de dos, comme si elle s'était retournée dans son cadre. Mais lorsque le mouvement fantastique s'inverse, et que le personnage revenu à la vie sort de son cadre pour s'avancer à visage découvert, c'est, comme en un miroir, sa propre image que Ralph Pendrel reconnaît en lui.

Rien cependant là que de relativement banal, semble-t-il, tant du point de vue de la tradition fantastique, que pour l'œuvre de James. La plupart des analogies ou références picturales. (Le Titien,

Véronèse, Van Eyck, Memling etc.) dégagent la même impression de familiarité : vierges à l'enfant et portraits de la Renaissance sont depuis longtemps au nombre des figures dont l'éternel retour, dans l'imaginaire jamesien, n'est plus à démontrer. On trouve aussi dans *The Sense of the Past*, comme dans toute demeure du passé qui se respecte, une petite galerie de portraits d'ancêtres anonymes (*TSP*, pp. 71-72), de sorte que le roman offre un échantillonnage assez représentatif de «tableaux» jamesiens, réels, figurés ou imaginaires.

Reste l'«autre» tableau — «the picture» —, vision bien antérieure à la découverte du portrait, et dont la construction textuelle fait peu à peu émerger l'irreprésentable qui situe tout tableau fini dans un rapport avec l'in-fini, l'invisible-indicible du désir de voir.

Tout commence par ce qui tient encore moins de la métaphore vive que du cliché (fût-il ravivé par l'évocation sous-jacente du Léthé) — l'expression d'un désir de retour à l'origine :

It was to this he had been brought by his desire to remount the stream of time, really to bathe in its upper and more natural waters, to risk even, as he might say, drinking of them. (*TSP*, p. 48)

Suit une série de figures de rétrospection et de rétrogression ouvrant sur un espace paradoxal, puisque le renversement hypothétique des catégories du dedans et du dehors métamorphose d'abord le passé, puis le présent, en un lieu carcéral :

No man, he well believed, could ever so much have wanted to look behind and still behind — to scale the high wall into which the successive years [...] pile themselves in our rear and look over as nearly as

possible with the eye of sense into, unless it should rather be called out of, the vast prison yard (TSP, p. 48).

La métaphore picturale ne s'esquisse vraiment qu'à la phrase suivante, qui désigne du même coup l'essence du tableau et son «sujet» comme le passé antérieur de ce qui a cessé d'être :

He was by the turn of his spirit oddly indifferent to the actual and the possible ; his interest was all in the spent and the displaced, in what had been determined and composed roundabout him, what had been presented as a subject and a picture, by ceasing — so far as things ever cease — to bustle or even to be. (TSP, p. 48)

Si la phrase ne pose l'évanescence du passé que pour l'assortir, en incise, d'une négation virtuelle, le processus de définition du tableau semble néanmoins s'achever sur une affirmation saisissante :

It was when life was framed in death that the picture was really hung up. (TSP, p. 48)

L'analyse montre pourtant que cet énoncé figuré ne donne, en fait, rien à voir, sinon l'image virtuelle d'un tableau, mais qu'il se construit sur une série d'effacements. Celui, d'abord, de toute représentation autre que celle d'un cadre ; en outre, l'extrême abstraction du propos («life», «death») va de pair avec la disparition de tout sujet incarné (de quelle vie? de quelle mort? de qui parle-t-on?) ; plus remarquable encore est l'absence de tout affect face au mystère d'une vie traversée dans l'intime du corps par l'inconnu de la mort : en situant celle-ci à la périphérie de l'être, la métaphore du cadre nie d'ailleurs jusqu'à l'évidence instinctive de cette imbrication, tout

comme elle postule la sortie du temps linéaire qui en fait l'horizon de la vie. La mort devenue cadre se dédouble ou se redouble symétriquement, toujours déjà passée avant d'être à venir.

Quant à l'accrochage du tableau, s'il ne manque pas lui aussi d'évoquer quelque fascination fétichiste, il reste provisoirement dans l'entre-deux du voir et de l'être vu, ou dans le suspens de la représentation, car la métaphore picturale, loin d'épuiser le désir d'image, semble au contraire devenir le signal d'une relance du dire, qui se met alors à déborder de partout le cadre initial du visuel.

En aval de cette formule apparemment définitive, en effet, le texte ne déploie pas moins d'une page et demie de glose explicative pour tenter de cerner, en une lancinante litanie («What he wanted himself» [...] «he wanted» [...], «he wanted» etc.) ce que l'image ne peut donner à voir et à lire :

If his idea *in fine* was to recover the lost moment, to feel the stopped pulse, it was to do so as experience, in order to be again consciously the creature that *had been*, to breathe as he had breathed and feel the pressure that he had felt. (TSP, p. 48)

S'étant annulé en se pensant objet de contemplation, le sujet toutefois renaît ici à son désir : éprouver, connaître, ce que l'«on» a été, dans le temps passé inconnu de l'en-deçà de l'existence. Le «on» (du fantasme?) ne se réincarne d'ailleurs dans un pronom personnel qu'après un détour révélateur par l'anonymat du corps («the stopped pulse») et par le neutre («the creature that *had been*»). Et l'objet du désir miroite aux confins de l'oxymore, réunissant le mort

et le vif — «feel the stopped pulse»(TSP, p. 48), «the very tick of the old stopped clocks»(TSP, p. 49) — , la perte et la présence:

Recovering the lost was at all events [...] much like entering the enemy's lines to get back one's dead for burial ; and to that extent was he not, by his deepening penetration, contemporaneous and present? "Present" was a word used by him in a sense of his own and meaning as regards most things about him markedly absent. (TSP, p. 49)

Absent au présent, mais présent au passé dont «on» était absent, ou inconscient : à quoi l'on devine que le temps à retrouver est bien celui d'un passé inconnu, non d'un déjà-vécu, et qu'il recouvre cet «invisible par excellence» qu'est l'engendrement du sujet²⁶.

Un événement sans nom circule en effet à travers le texte, insaisissable et vague, tissé de négations et de privatifs — «the impossible», «unimaginable accidents» (TSP, p. 49) — , pluralisé par hypothèse — «He wanted the hour of the day at which this and that had happened» (TSP, p. 49) — , mais toujours associé à ce dont la trace échappe à l'histoire du sujet :

He wanted evidence of a sort for which there had never been documents enough, or for which documents mainly [...] would never be enough. (TSP, p. 49)

Fait révélateur : le livre écrit par Pendrel avant d'«avoir été» (en Europe) préfigurait ainsi l'expérience de l'espace-temps du passé:

²⁶ M. Schneider, *op.cit.*, p. 289.

There are particular places where things have happened, places enclosed and ordered and subject to the continuity of life mostly, that seem to put us into communication. (TSP, p.34)

Alors que l'on pourrait attendre un «with it /them», l'usage absolu de «into communication» fait ici basculer le «nous» de la généralisation vague, englobant auteur et lecteur, vers l'union-fusion de l'antériorité du sujet.

Le désir de devenir le contemporain de son passé, de ce qui était quand on n'y était pas, sinon comme autre que soi — et autre de l'un (ou de deux) — , rappelle aussi qu'à l'invisible de l'origine fait écran «la visibilité de la scène primitive comme scène capitale»²⁷, scène que le texte semble évoquer à nouveau, sur le mode comique, au moment même où Pendrel s'apprête à entrer en possession de la demeure. James y a en effet placé un couple de gardiens (invisibles) — «the good couple in charge» (TSP, p. 62) — , dont Ralph cherche plaisamment à deviner ce qu'ils pensent de lui, ou, plus exactement, «the figure he made for them»(TSP, p. 62). Le terme passerait inaperçu si l'interrogation sur cette image virtuelle (celle, peut-être, du sujet dans le regard parental?) ne s'inscrivait dans le cadre d'un tableau dont l'évocation mêle à nouveau rêverie et broderie, tonalité et profondeur :

[...] he had at present more than ever a sense, not unembroidered by fond prejudice, of the figure he made for them, of which it harmlessly amused him to think.It

²⁷ *Ibid.*, p. 289.

agreed with he knew not what interior ancientry and was truly but part of the deep picture that had already drawn him into a bottomless abyss of 'tone' whenever the high door closed behind him and he stood with his sharp special thrill in the wide white hall. (TSP, p. 62)

S'enfonçant toujours plus avant dans la «tonalité» abyssale du tableau, Ralph atteint cette profondeur absolue — «quintessential depth» (TSP, p. 70) — où se love l'attente d'un avenir modelé sur un passé inconnu²⁸.

Si James accumule jusqu'à la surdétermination, autour de cet espace préservé, les détails qui le donnent à voir comme l'équivalent du corps maternel, cette visibilité même n'apparaît ici que comme le cadre, ou le fond du désir de voir ce qui ne se peut représenter. D'ailleurs, lorsque l'événement finit par se (re)produire, il échappe à nouveau à la saisie du regard, ainsi que le signale le passage au plus-que-parfait : «in his absence the thing he had thought of and put away had taken place» (TSP, p. 86). Il s'agit, bien sûr, de l'animation du portrait spéculaire et spectral :

Somebody was in the room [...] and fixed him across the space with eyes of life. [...] «the figure in the picture had turned ;» [...] he saw what was indeed beyond sense. He was staring at the answer to the riddle that had been his obsession [...] ; but the face [...] confounded him as his own. (TSP, pp.86-88)

²⁸ «Le rêve nous mène dans l'avenir, puisqu'il nous montre nos désirs réalisés ; mais cet avenir, présent pour le rêveur, est modelé par le désir indestructible, à l'image du passé», S. Freud, *L'interprétation des rêves*, trad. Meyerson, Paris : P.U.F., 1967, p. 527.

Ici s'interrompt l'avant-dernier chapitre. Après quelques jours d'intervalle dont le récit fait l'économie, un obscur désir de confession pousse Ralph Pendrel à rendre visite à l'ambassadeur de son pays à Londres, à seule fin de lui confier un secret qui, paradoxalement, fait revenir avec insistance, sous le couvert de multiples dénégations (et d'une allusion désinvolte au «pauvre Hamlet»), le thème du meurtre : his sense was not the sense of crime. [...] it [...] was the sense [...] of an experience far stranger than a mere glimpse, or [...] a positive perpetration of murder. (TSP, 89-90)

La rédaction de 1900 s'achève au milieu de cet entretien, dont le récit laisse sourdre un trouble angoissant. En 1914, James s'avouera incapable d'expliquer l'abandon du roman, tout en reconnaissant que les contraintes et les revirements de son éditeur potentiel²⁹ ne lui avaient peut-être fourni que l'occasion d'éluder d'autres difficultés : «a projected hard knot or two that would have to be as sharply faced and untied.»³⁰

*

Si l'on poursuit l'hypothèse de James, on peut se demander si l'inachèvement de *The Sense of the Past* ne tient pas, précisément, à

²⁹ *The Notebooks of Henry James*, ed. F.O. Matthiessen & K.B. Murdock (1947). Chicago & London : The University of Chicago Press, 1974/1981, p. 362.

³⁰ *Ibid.*

ce que le tableau portait, trop visible, la marque de la personne biographique de l'auteur.

Ralph Pendrel, on le sait, est aussi — donc surtout — écrivain, activité rappelée lors même de l'évocation du tableau de l'«avoir été» :

The truth most involved for him, so intent, in the insistent ardour of the artist, was that art was capable of an energy to this end never yet to all appearance fully required of it. (TSP, p.48)

Par un curieux effet d'anticipation, la voix narrative (comme métaphoriquement sortie, elle aussi, du cadre de sa propre représentation), semble se confondre avec celle de James, méditant sur les pouvoirs de l'art dans quelque préface ou carnet. L'autoportrait reste cependant celui d'un «artiste» anonyme. Ailleurs, en revanche, la présence de l'auteur se fait moins impersonnelle, trahissant quelque mauvaise distance du secret du texte par rapport au secret intime³¹, ce qui donne à penser qu'il y a là, exceptionnelle chez James, une persistance du littéral dans le littéraire susceptible d'avoir jadis entravé le processus créateur.

On voit par exemple apparaître, comme une signature sous rature, le propre nom de James, à propos d'une incidente concernant l'architecture de la demeure du passé. La méprise porte sur les styles, les périodes, et, presque explicitement, les générations :

³¹ Sur les rapports entre secret de la création, secret de l'auteur et secret de l'œuvre, cf. J. Guillaumin, «La peau du centaure: le retournement projectif de l'intérieur du corps dans la création littéraire» in *Corps Création*, ouvrage collectif, Presses Universitaires de Lyon, 1980.

He had said to himself crudely and artlessly, "It's Jacobean" — which it wasn't, even though he had thought but of the later James. (TSP, p. 63)

Evoquer un James «tardif», — surtout pour qui ne fut longtemps que «Henry James Junior» — peut impliquer obliquement la mort du père, d'autant plus que la figure de «Henry James Senior» ne se devine que trop manifestement sous le déguisement d'un personnage féminin doté — détail inattendu et inexplicé — d'une béquille et d'une élocution obscure³².

En plus de ces «effets de réel», quelques vacillements de la mémoire trahiront, *a posteriori*, la proximité (et la permanence) du fantôme personnel. Dans la version initiale, par exemple, James avait pris soin, en un premier effort de mise à distance, de soustraire à la filiation les rapports de parenté entre son héros et le jeune homme du tableau (optant pour un cousinage au second ou au troisième degré). Or le *souvenir* qu'il en garde, en reprenant le projet quatorze ans après sans avoir revu son texte, est bel et bien d'abord celui d'une filiation directe, même si l'erreur et sa correction s'accompagnent, comme souvent, d'une dénégation immédiate :

³² Le père de James avait été amputé d'une jambe dans sa jeunesse, et l'on sait ce que recèle d'identification l'acceptation, par son fils, des conséquences de sa propre blessure accidentelle — «an obscure hurt» de 1861. Cf. Leon Edel, *The Life of Henry James I*, pp. 25, 29-30 et 146-147. Sur la crise hallucinatoire qui provoqua l'effondrement du père en 1844, et sur les rapports entre la légère aphasie paternelle, les troubles de l'articulation de James enfant, et son souci ultérieur de maîtriser la parole et l'écriture, cf. D. Anzieu, «Une allégorie de la création littéraire: "Le Coin Plaisant" d'Henry James», in *Le corps de l'œuvre*, Paris, Gallimard, pp. 242-243.

It may be that they are not ascendant and descendant, but only collaterals, so to speak — that's a detail of no importance now.³³

Détail sans importance *maintenant*, peut-être ; mais peut-être aussi ce détail constitua-t-il, *jadis*, la mystérieuse «difficulté intime» à l'origine du premier abandon :

I remember both the interest with which it inspired me and the sense of an intimate difficulty connected with it³⁴

Le temps manque pour examiner en détail les nouvelles difficultés soulevées par la suite du texte, où Ralph reprend la vie de son *alter ego* au point même du temps (passé-présent) où le tableau l'avait figée en image. Qu'il suffise de signaler qu'en entrant dans l'existence du portrait, il retrouve à l'horizon les deux réalités — la mort, mais aussi la sexualité — dont le désaveu sous-tendait la conception initiale du roman. De ce fait, le présent faisant désormais figure de prison angoissante, Ralph n'aspire plus qu'à effectuer un nouveau retour à l'origine — vers une Amérique (re)devenue «his native temporal conditions»³⁵. Quant au portrait, James ne sait manifestement qu'en faire. Quelques rares allusions témoignent de la difficulté qu'il éprouve à intégrer dans la seconde partie un élément dont le souvenir semblait presque lui avoir échappé :

³³ *The Notebooks of Henry James, op.cit.*, p. 364.

³⁴ *Ibid.*, p. 361.

³⁵ «Notes for *The Sense of the Past*», *The Sense of the Past, op.cit.*, p. 327.

It's an excrescence perhaps upon the surface I have already in this rough fashion plotted out ; which remark, however, is nonsense, as nothing is an excrescence that I may interestingly, that I may contributively, work in.³⁶

L'on ne s'étonnera donc guère de le voir imaginer, pour relever le défi, de faire porter l'essentiel de l'expansion textuelle requise sur le personnage du peintre, non pas, précise-t-il, de manière à répéter les effets déjà obtenus dans «The Liar», mais de telle sorte que l'artiste établisse avec son modèle une relation très proche d'un rapport de dédoublement. Enfin, il s'attarde sur la commande du tableau, laquelle répond à un souhait ainsi formulé :

[...] they must have his portrait [...] they must make sure of it before that first bloom of his expression [...] should have died down.(*TSP*, p. 178)

*

Avec la perte de la «fleur» de l'être, ce «first bloom» qui est un motif récurrent du discours jamesien non sur le corps, mais sur l'art et la conscience, la menace se dévoile à nouveau de ce que Merton Densher appelait, dans *The Wings of the Dove*, «the great smudge of mortality across the picture»³⁷, figure, par delà l'allusion esthétique à

³⁶ *Ibid.*, p. 343.

³⁷ *The Wings of the Dove*, A Norton Critical Edition, ed.J.D. Crowley & R. A. Hocks, New York : Norton, 1978, p.347.

l'anamorphose, de cette «seconde mort»³⁸ où toute image s'abîme dans l'informe.

Et s'il importe tant de la retenir, de saisir et de fixer l'émergence du sujet dans l'éclat même de la carnation, c'est que toujours se profile à l'horizon du tableau cet in(dé)fini de la dissolution, image sans image, celle-là même, en fait, qui s'absente dans le tapis et circule, meurtrière, invisible, à travers la jungle du temps.

Evelyne LABBÉ

³⁸ Cf. J. Lacan : «L'image représente le rapport de l'homme à sa seconde mort» *L'éthique de la psychanalyse*, Paris, Éd. du Seuil, 1986, p.345. Cf. M. Schneider: «Ce que le visuel masque, au delà de l'inexistant, ou du crime, c'est cette seconde mort, celle des chairs se défaisant après que le sujet se fut défait», *op.cit.*, p.293.