Le sujet de l'écriture jamesienne ou comment lire Henry James

Duperray Annick

Pour citer cet article
Duperray Annick, « Le sujet de l'écriture jamesienne ou comment lire Henry James », *Cycnos*, vol. 14.2 (La problématique de l'auteur), 1997, mis en ligne en juin 2008.
http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/publication/item/461

Lien vers la notice http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/publication/item/461
Lien du document http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/cycnos/461.pdf

Cycnos, études anglophones
revue électronique éditée sur épi-Revel à Nice
ISSN 1765-3118 ISSN papier 0992-1893

AVERTISSEMENT

Les publications déposées sur la plate-forme épi-revel sont protégées par les dispositions générales du Code de la propriété intellectuelle. Conditions d'utilisation : respect du droit d'auteur et de la propriété intellectuelle.

L'accès aux références bibliographiques, au texte intégral, aux outils de recherche, au feuilletage de l'ensemble des revues est libre, cependant article, recension et autre contribution sont couvertes par le droit d'auteur et sont la propriété de leurs auteurs. Les utilisateurs doivent toujours associer à toute unité documentaire les éléments bibliographiques permettant de l'identifier correctement, notamment toujours faire mention du nom de l'auteur, du titre de l'article, de la revue et du site épi-revel. Ces mentions apparaissent sur la page de garde des documents sauvegardés ou imprimés par les utilisateurs. L'université Côte d'Azur est l'éditeur du portail épi-revel et à ce titre détient la propriété intellectuelle et les droits d'exploitation du site. L'exploitation du site à des fins commerciales ou publicitaires est interdite ainsi que toute diffusion massive du contenu ou modification des données sans l'accord des auteurs et de l'équipe d'épi-revel.

EPI-REVEL
Revues électroniques de l'Université Côte d'Azur

Le sujet de l'écriture jamesienne

ou comment lire Henry James

Annick Duperray

Annick Duperray, professeur à l'université de Provence (Aix-Marseille I), est spécialiste de littérature américaine. Elle a publié *Echec et écriture : essai sur les nouvelles d'Henry James* (P.U.P., 1993) et a dirigé l'édition du volume collectif *L'œuvre de Paul Auster : approches et lectures plurielles* (Actes Sud, 1995). Elle est également l'auteur de plusieurs études et comptes rendus d'ouvrages portant sur la littérature contemporaine. Elle prépare actuellement, en tant que directrice d'édition, la traduction et l'appareil critique des volumes I et III des *Nouvelles complètes* d'Henry James (Bibliothèque de la Pléiade).

In his work of fiction as well as in his literary criticism, Henry James has encouraged the reader to admit that the author is absent from the work of art which is submitted to its own laws. Yet, it seems difficult to reconcile the formalist theories he seems to anticipate with the authorial investment his fiction reveals and dramatizes and with the striking coincidences between autobiographical, fictional and critical material. The textual stategies at work in his novels and tales point at the haunting presence of a speaking subject who tries to maintain his grasp of the word and achieve "economic mastery" in spite of "the terrible fluidity of self-revelation". The Jamesian "figure of the writer" always manages to dissociate itself from the subjective experience of the authorial character or reflector and can be described as the governing conciousness exerting a persistent pressure on the outer edge of the text. Its active participation in the narrative communication situation poses the problem of the *implied author* which narratology has generally minimized.

Cette étude aborde l'œuvre d'Henry James en adoptant la problématique de la *figure de l'auteur* développée par Maurice Couturier dans son récent ouvrage. Elle s'appuiera sur la notion de *sujet* telle que l'envisage la psychanalyse — à savoir l'être humain émergeant comme individualité grâce au langage — étant entendu que le *sujet* s'oppose au *moi*. Le *moi* sera quant à lui envisagé comme "l'instance de l'individu tant qu'il est au niveau de l'imaginaire" (Fagès, p. 116), sous l'effet aliénant des identifications spéculaires. Cette opposition *moi/je* permettra également de faire apparaître en filigrane le statut spécifique de l'écriture jamesienne du point de vue de l'avènement de la modernité. Jacques Lacan souligne que la société moderne a contraint l'individu à se concevoir comme *moi* plutôt que comme *je* : "le *ce-suis-je* du temps de

Villon s'est renversé dans le *c'est moi* de l'homme moderne" et le sujet "perd son sens dans les objectivations du discours" (p. 161). Chez James, cette tension entre *moi* et *sujet*, vulnérabilité et maîtrise, prend des tonalités particulières qui peuvent rendre compte du statut à la fois prospectif et rétrospectif d'une œuvre qui se laisse envahir par les forces obscures de la psyché, annonce la fluidité incontrôlable du *stream* [1], tout en s'efforçant de maintenir l'idéal balzacien de l'auteur omniscient qui a dominé l'ère du roman bourgeois [2].

---

[1]. Nous faisons allusion aux écrivains du courant de conscience ; voir Michel Zeraffa, *Personne et personnnage* : *le romanesque des années 192O aux années 1950* (Paris : Klincksiek, 1971).

[2]. "James déduit une théorie et une pratique qui tout ensemble le rapprochent et le séparent des romanciers novateurs du XXème siècle". Michel Zeraffa, "Absence et forme" in *L'art de la fiction*, éd. par Michel Zeraffa (Paris : Klincksiek, 1978), p. 46.

Dans son "Entretien" paru dans *La quinzaine littéraire*[3], Foucault déduit de l'analyse lacanienne du discours du névrosé "que ce sont les structures, le système même du langage — et non pas le sujet — qui parlent […]. Qu'est-ce que c'est que ce système anonyme sans sujet, qu'est-ce qui pense ? Le *sujet* a explosé (voyez la littérature moderne). C'est la découverte du *il y a*. Il y a un *on*."

Cette évacuation du sujet a été contestée par Lacan lui-même, comme le rappelle Bertand Ogilvie dans sa mise en garde contre "le risque structuraliste"[4]. Il cite en l'occurrence la réponse de Lacan à la suite de la conférence de Foucault intitulée "Qu'est-ce qu'un auteur ?"[5] : "Je voudrais faire remarquer que, structuralisme ou pas, il n'est nulle part question dans le champ vaguement déterminé par cette étiquette, de la négation du sujet. Il s'agit de la dépendance du sujet, ce qui est extrêmement différent"[6].

James conduit le lecteur au cœur de cette problématique. Il est toujours un peu difficile, lorsqu'on essaie d'interpréter ses récits de fiction, de maintenir l'orthodoxie des approches textuelles fondées sur le principe de la mort de l'auteur et de concevoir l'instance narrative comme un narrateur anonyme. Ceci peut paraître paradoxal lorsqu'on songe que les écrits théoriques de l'écrivain ont souvent servi de base aux approches stucturalistes et formalistes des dernières décennies, qui, nous

venons de l'évoquer, ont eu tendance à évacuer la notion de sujet. Pourtant, James n'est jamais absent de son texte de fiction, et le lecteur peut parfois avoir le sentiment de perdre sa liberté d'interprétation tant les stratégies narratives mises en œuvre — intrusions d'auteur, personnages focaux, vision ironique — le contraignent à faire sienne la vision auctoriale. Maurice Couturier parle à juste titre "du double discours" (p. 130) à l'intérieur du roman jamesien et prend l'exemple de*What Maisie Knew* où coexistent le discours détaché du narrateur omniscient, et le discours compatissant d'un énonciateur : "derrière ce « je », c'est sa figure en tant qu'auteur réel qui se profile et non celle de l'une de ses inventions" (p. 131). A ces procédés propres au fonctionnement interne du texte littéraire s'ajoutent d'autres paramètres qui mettent en question les limites entre l'homme et l'œuvre. Tout d'abord, il convient de nous attarder un instant sur l'omniprésence de l'élément biographique : l'ample production du romancier et du nouvelliste peut pratiquement s'envisager en quatre phases qui suivent assez fidèlement les étapes de la vie de l'écrivain. On s'accorde désormais à reconnaître une période d'apprentissage, de 1864 à 1880, à la fois américaine et hawthornienne ; en 1875, James choisit l'exil vers l'Europe ; c'est alors que se développe "le thème international" illustrant les contrastes culturels entre les deux continents et qu'il s'aguerrit aux techniques réalistes et naturalistes. A cette période succède en 1890, la phase expérimentale, dite "anglaise", dédiée aux tourments de la conscience artistique vouée au culte de l'art pour l'art. Enfin la phase majeure porte à maturation la vision complexe et sophistiquée du cosmopolite ; mais à ce stade on voit aussi se développer le motif du retour, surtout à la suite du séjour de deux ans que James fit aux Etats-Unis. après plusieurs décennies d'absence. James écrit *The American Scene* et aussi "The Jolly Corner", cette histoire de fantôme qui a pour thème le retour de l'esthète européanisé, condamné à affronter son *alter ego* dans une demeure new yorkaise, le millionnaire architecte et bâtisseur de gratte-ciel qu'il serait devenu s'il n'avait pas enfreint les interdits paternels en partant pour l'Europe. Texte de fin de parcours, "The Jolly Corner" illustre à merveille cette phrase de Marcel Brion selon laquelle James "[…] se convertit à l'Europe sans lui abandonner son âme, non sans esprit de retour et pour ainsi dire, sous bénéfice d'inventaire" (p. 12). On ne saurait donc occulter la dimension subjective, la présence en filigrane d'un sujet jamesien dédoublé, un moi "scindé", comme l'écrivit Freud à propos du romancier moderne, "en moi partiels" (p. 43), lorsqu'on s'efforce d'interpréter les tensions psychologiques de Spencer Brydon, le héros de la nouvelle. La démarche esthétique ne peut se dissocier d'une démarche existentielle qui implique, au-delà du personnage, l'auteur réel — et en cela "The Jolly Corner" apparaît comme la quintessence de l'œuvre de James [7].

---

[3]. Michel Foucault. "Entretien", *La quinzaine littéraire* (15 mai 1966) cité par : Bertrand Ogilvie. *Lacan : la formation du concept de sujet (1932-1949)* (Paris : P.U.F., collection Philosophies, 1987), p. 42.

[4]. *Id.*, *ibid.*

[5]. Michel Foucault. "Qu'est-ce qu'un auteur ?" (Conférence à la Société française de philosophie, 22 février 1969). Republiée dans *Bulletin de la Société française de philosophie* 63, 3 (février 1969), 73–104.

[6]. Jacques Lacan cité par B. Ogilvie, *op. cit.*, p. 43. L'intervention de Lacan se trouve dans *Littoral*, 9, (juin 1983), 31.

[7]. Bien qu'il faille se garder de l'amalgame entre la figure de l'auteur — inhérente au fonctionnement textuel du récit — et le personnage de l'artiste ou de l'écrivain en tant que héros de la fiction , toutes les

Les “bordures du texte”[8] littéraire sont également mises à mal par la multiplicité des paratextes qui surdéterminent l’œuvre de fiction : l’*Autobiographie*, la correspondance, les *Carnets* et surtout les dix-huit préfaces à l’édition de New York, rédigées entre 1906 et 1908. Le statut des préfaces est très particulier ; ce sont en fait des postfaces, un travail d’écriture porté à l’état second, le regard rétrospectif du créateur parvenu à la maîtrise et qui livre toutes les étapes, à la fois biographiques et esthétiques, de la maturation de la conscience artistique. Elles révèlent avec acuité le désir de l’auteur de connecter le discours narratif et le discours personnel, mais un discours personnel encore une fois dédoublé, où James devient le lecteur critique, sur le mode du doute et de la réminiscence, de l’œuvre d’un sujet déjà mort, cet autre lui-même qui composa le récit de fiction. Etape indispensable dans la quête du sens du texte jamesien, les préfaces constituent l’espace intersubjectif, l’interface qui invite à l’échange entre auteur et lecteur.

Cette présence latente du sujet Henry James dans le texte jamesien pose évidemment un problème méthodologique : faut-il en revenir au lansonisme et expliquer l’œuvre par l’homme ? Jusqu’où cette réintroduction du sujet dans le processus de lecture va-t-elle conduire ? Jusqu’à quel point le lecteur critique est-il amené à mettre en question les 30 à 40 années de formalisme qui lui ont appris à considérer le texte littéraire comme une entité autonome qu’il s’agissait de s’approprier par une “grille de lecture” ? Dans quelle mesure y a-t-il coïncidence entre le sujet biographique, le sujet psychologique, et le sujet de l’écriture ? Je voudrais ici introduire la remarque que fit Tourgeniev à son ami James dès 1877 :

> Une fois que la vie personnelle égoïste (la seule vivante) est finie (et c’est un peu je crois votre cas) car cela arrive aux jeunes aussi bien qu’aux vieux, ce n’est plus qu’une question d’adaptation — si l’on s’arrange tolérablement dans son milieu — c’est tout ce que l’on peut demander.[9]

Le renoncement à la vie spontanée de l’ego est perçu comme une étape nécessaire de la maturation du sujet et, comme le laisse pressentir cet échange épistolaire entre deux écrivains, “la question de l’adaptation” sera prise en charge par l’acte d’écriture. Ce processus peut s’illustrer de manière saisissante si l’on se réfère à l’expérience européenne et surtout aux périples italiens de James. Lorsque le jeune Henry James parcourt l’Italie, ses sens, écrira-t-il dans ses récits de voyage, “sont émus jusqu’au frisson” (*Vacances romaines*, p. 178) ; l’Italie réveille un appétit de plaisir immédiat, suscite un vertige chargé d’ivresse païenne qu’il perçoit aussi comme une menace pour l’intégrité de sa personnalité. C’est pourquoi la première randonnée italienne à peine terminée, il se dit animé d’un intense désir d’écrire qu’il envisage comme une forme d’exorcisme :

> I wish very much I could exorcise this Italian ghost that haunts me. If I were feeling in better order physically I would sit down and never rest from scribbling until I had written the life out of him.[10]

Depuis “Travelling Companion” écrit en 1870 jusqu’à The *Wings of the Dove* en passant par *The Portait of Lady*, James ne cessera d’exorciser ce “fantôme”, de confronter réel et imaginaire en livrant l’innocence américaine aux maléfices de la terre italienne. Comme l’écrit Roland Barthes, l’art est un “contre-fantasme” ; “seul y parle quelque chose qui est comme l’oblique du sujet” (p. 906). Il n’y a donc pas coïncidence, mais obliquité, hétérogénénité presque, dans le rapport entre le sujet biographique et le sujet de l’écriture ; ce dernier s’emploie à dénaturer l’expérience immédiate pour neutraliser son pouvoir de fascination et retrouver un faculté de clairvoyance mise en péril.

L’acte d’écriture est mis en scène de manière saisissante lorsque James se plaît à figurer, dans des intrigues placées souvent sous le signe du “spectral”, de l’histoire de fantôme, l’étrange relation entre le sujet narrant et le sujet narré ; je prendrai ici pour exemple un récit narré à la première personne, où le narrateur va se faire écrivain pour témoigner de l’expérience du protagoniste, qui n’est autre que son double passionnel. Il s’agit de “A Passionate Pilgrim” composé en 1871. Le narrateur rencontre une certain Searle, un Américain qui a franchi l’Atlantique pour essayer de revendiquer ses

---

“histoires d’artistes” — et tout particulièrement “The Middle Years”, “The Figure in the Carpet” et “The Lesson of the Master” — pourraient alimenter la même problématique.

[8]. Voir Foucault, cité par Maurice Couturier dans *La Figure de l’auteur* (Paris : Seuil, 1995), p. 8.

[9]. Lettre d’Ivan Tourgeniev à Henry James, 28 février 1877, citée par Dale E. Peterson, *The Clement Vision : Poetic Realism in Turgenev and James* (Port Washington, N.Y. : Kennikat Press, 1975), p. 119.

[10]. Lettre à Henry James Sr , 19 mars 1870, dans *Henry James : Letters I*, éd. par Leon Edel (Londres : Macmillan, 1974), p. 214.

droits sur une demeure ancestrale, actuellement occupée par un autre Searle, le détenteur légal de l'héritage vraisembablement imaginaire que s'est attribué l'Américain ; on assiste aux épanchements du sujet romantique, du pèlerin grisé par le retour au lieu sacré des origines et qui sera ultérieurement anéanti par les rigidités de la loi anglaise à un tel point qu'il en mourra. Mais nous voudrions attirer ici l'attention sur la fonction du narrateur ; il a un statut ambigu puisqu'il intervient dans l'action, pousse de manière parfois perverse le héros transgresseur à agir, et l'assiste dans ses derniers moments après avoir pratiquement provoqué sa perte. Le narrateur va se faire écrivain pour rendre compte des derniers moments du mendiant romantique, qui, nous le sentons bien, doit mourir. On assiste d'abord à un fractionnement de l'intrigue passionnelle : au moment de sa mort, Searle entre en relation avec le fantôme d'une pauvresse éconduite par un autre Clement Searle, plusieurs siècles auparavant ; elle aussi demande en vain réparation. Saisi de stupeur à la vue de cette apparition, il confie au narrateur la mission de transcrire ses sensations de mourant en train de percevoir un sujet déjà mort :"You see a man who's seen a ghost..Write it down..there, take your pen. Put it into dreadful words. Make it of all ghost-stories the ghostliest, the truest." (p. 287)

On passera sur la grandiloquence de cette nouvelle d'apprentissage qui a cependant le mérite d'esquisser les contours d'une figure particulière, d'un sujet textualisé appelé à devenir auteur en se faisant le réfracteur de la conscience du héros : "I beheld the human subject, hot from the spectral presence", commente le narrateur-écrivain ; mais qui dit réfraction dit bien obliquité et aussi filtrage, décantation de l'expérience passionnelle qui aura pourtant été, dans son extravagante immédiateté, "la seule vivante". Il s'agit effectivement pour le narrateur de contrer le fantasme et il précise que son rôle est bien plus captivant que celui du "pèlerin passionné" : "On the whole, I think my vision was the most interesting of the two. He beheld but the transient, irresponsible ghost. I beheld the human subject, hot from the spectral presence" (p. 288). Soulignons que le spectre est dit "irresponsable" ; sa présence doit être contrôlée, canalisée, par le narrateur-écrivain, véritable figure de l'auteur qui se déplace sur les bordures du texte et s'efforce de maintenir ce que James appelle dans une de ses préfaces "le compromis subtil" entre le "principe d'explosion, d'expansion", et la "maîtrise économique"[11]. La spécificité de la figure jamesienne de l'auteur se reconnaît à ce constant souci de maîtrise ; le "principe d'économie" qui doit contrecarrer la menace explosive de l'épanchement passionnel est avant tout d'ordre esthétique : "la fine fleur de ce compromis", poursuit-il, c'est le "secret du raccourci", la briéveté, l'effet de contraste, la mise en perspective, la recherche "des justes proportions"[12]. Mais il apparaît que la contrainte formelle coïncide aussi avec une démarche existentielle, voire éthique.

Dans son analyse du roman psychologique que nous avons déjà brièvement évoquée, Freud souligne la tendance de l'auteur moderne à scinder son Moi en "moi partiels" "sous l'effet de l'observation de soi" et à "personnifier en héros divers les courants qui se heurtent dans sa vie psychique" (p. 43). On serait tenté de modifier quelque peu l'analyse, si l'on veut rendre compte de la position de l'auteur jamesien par rapport à l'expérience subjective de ses personnages. La figure de l'auteur contrôle, tout autant, sinon plus encore qu'elle n'observe. Elle s'érige en censeur ironique ; elle juge ou fustige l'être passionnel. Elle révèle le désir intense du sujet de l'écriture de ne pas se laisser assujettir, de ne pas s'abandonner aux effets fascinants de la spécularité et d'endiguer les courants qui, comme l'écrit Freud, "se heurtent dans sa vie psychique". Comme s'il était effectivement soucieux de préserver l'illusion de la maîtrise et de l'omniscience, James avance masqué vers le statut de l'auteur moderne. Il redoute les dangers de l'identification de l'auteur au personnage et à vrai dire, les récits à la première personne ne sont pas majoritaires dans le corpus de ses 112 nouvelles ; on a vu d'ailleurs qu'ils reposaient en genéral sur la scission entre "sujet narrant" et "sujet narré" et que le narrateur général se réservait toujours le rôle de maître du jeu. Dans ses romans, James évite en

---

[11]. "Any real art of representation is, I make out, a controlled and guarded acceptance, in fact a perfect economic mastery, of that conflict : the general sense of the expansive, the explosive principle in one's material thoroughly noted, adroitly allowed to flush and colour and animate the disputed value, but with its other appetites and treacheries, its characteristic space-hunger and space-cunning, kept down." Henry James, préface à *Daisy Miller*, vol XVIII de l'édition de New York, réimpr. dans *The Art of the Novel* (New York : C. Scribner's Sons, 1934), p. 278.

[12]. "The fair flower of this artful compromise is to my sense the secret of "foreshortening" — the particular economic device for which one must have a name and which has in its single blessedness and its determined pitch, I think, a higher price than twelve other clustered loosenesses". *Ibid.*

général l'emploi de la première personne [13], comme il le fait valoir dans sa préface aux *Ambassadeurs* où il déclare avoir délibérément choisi de ne pas faire de Strether à la fois "le héros et l'historien", de ne pas l'avoir doté "du double privilège d'être à la fois sujet et objet"[14] ou en d'autres termes, "du privilège romanesque de la première personne" dont il précise qu'il est l'abîme le plus sombre du romanesque"[15]. Le discours indirect crée les conditions nécessaires pour que Strether, comme il le formule un peu plus loin, soit "mis en cage" et se voit interdire "la terrible fluidité de l'auto-révélation"[16]. Dans cette tension entre sujet et objet, le seul sujet non assujetti demeure le sujet de l'écriture, cette figure de l'auteur qui confirme se méfier de la première personne "parce qu'elle contient la menace du relâchement". Le relâchement poursuit-il, "n'a jamais été vraiment mon affaire." Nous sommes encore loin du courant de conscience faulknérien.

On aura cependant un point de vue très réducteur sur la figure de l'auteur si l'on s'en tient à cette volonté affichée de maîtrise qui s'accompagne d'ailleurs d'un désir de séduction ; l'artiste, écrit James, doit créer "l'effet riche", doit produire "une surface irridescente", qui allie "concision et charme"[17]. L'euphorie créatrice naît moins de la répression de la subjectivité que de la synthèse des deux dynamiques contradictoires, la "force explosive" — le "principe d'expansion" — et la "sublime économie" — le travail de la forme. Lorsque James se remémore la rédaction du plus diabolique de ses contes — "The Turn of the Screw" — il exulte ; il semble être parvenu à l'équilibre parfait entre liberté et contrainte, fluidité et forme : ce conte fantastique ne pouvait être concevable que s'il était "libre", et ne pouvait être amusant que s'il était "contrôlé"[18]. Mais la construction chiasmique de la phrase réduit la synthèse euphorisante à un simple jeu de langage : "libre"/ "contrôlé" ("free"/ "controlled")… Les deux termes peuvent se renverser à l'infini. L'harmonie fascinante recèle une aporie. Rien d'étonnant à ce que James ait décrit "The Turn of the Screw", dans la même préface, comme une "plongée dans le chaos".

Cette quasi capitulation devant la "terrible fluidité", celle des forces obscures et incontrôlables de la psyché, rattache James à la modernité et définit le statut prospectif de son œuvre. Jusqu'à un certain point, écrit-il ailleurs, "le degré d'énergie de l'artiste dépend de sa faillibilité"[19]. L'artiste avoue sa propre vulnérabilté, tout en cherchant à la reconvertir, pour parvenir à une forme paradoxale

---

13. *The Sacred Fount* (19O1) constitue une exception remarquable que la critique considère souvent — avec "The Turn of the Screw" — comme l'un des rares récit où l'emploi de la première personne donne l'illusion parfaite de l'identité de personne du narrateur et du héros.

14. "It may be asked why, if one keeps to one's hero, one shouldn't make a single mouthful of 'method', shouldn't throw the reins on his neck, and, letting them flap as free as in *Gil Blas* or in *David* Copperfield, equip him with the double privilege of subject and object […]". Henry James, préface aux *Ambassadeurs*, vol. XXI de l'édition de New York, réimpr. dans *The Art of the Novel*, *op. cit.*, p. 321.

15. "Had I meanwhile, made him at once the hero and historian, endowed him with the romantic privilege of the 'first person' — the darkest abyss of romance, this, inveterately, when enjoyed on the grand scale — variety, and many other queer matters as well, might have been smuggled in by the back door. Suffice it to be brief, that the first person, in the long piece, is a form foredoomed , and that looseness, never much my affair, had never been so little as on this particular occasion." *Ibid.*, p. 320.

16. "Strether, on the other hand, encaged and provided for as *The Ambassadors* encages and provides, has to keep in view proprieties much stiffer and more salutary than any of our straight and credulous gape are likely to bring home to him, has exhibitional conditions to meet, in a word, that forbid the terrible *fluidity* of self-revelation." *Ibid.*, p. 321.

17. "Just because full-fed statement, just because the picture of as many of the conditions as possible made and kept proportionate, just because the surface irridescent, even in the short piece, by what is beneath it and what throbs and gleams through, are things all conducive to the only compactness that has a charm, to the only spareness that has a force, to the only simplicity that has a grace — those, in each order, that produce the *rich* effect." Henry James, préface à *Daisy Miller*, réimpr. dans *The Art of the Novel* , *op. cit.*, p. 278.

18. "The thing was to aim at absolute singleness, clearness and roundness, and yet to depend on an imagination working freely, working (call it) with extravagance ; by which law it woudn't be thinkable except as free and wouldn't be amusong except as controlled.",H. James, préface à *The Aspern Papers*, vol.XII de l'edition de New York, réimpr. dans *The Art of the Novel* , *op. cit.*, p. 172.

19. "[…] some acute mind ought surely to have worked out by this time the "law" of the degree in which the artist's energy fairly depends on his fallibility.", H. James, préface à *The Wings of the Dove*, vol. XIX de l'édition de New York, réimpr. dans *The Art of the Novel* , *op. cit.*, p. 297.

de maîtrise. D'où la définition de son projet esthétique comme un combat contre les évidences [20], un processus de révélation fondé sur une logique provocatrice, qui consiste à faire apparaître tout ce que la suffisance bourgeoise ne veut pas voir [21] et plus particulièrement la manière dont l'essence même de la normalité sécrète son contraire [22]. Pour parvenir à ce projet il va créer des personnages focaux, des "réflecteurs", qu'il va doter d'une conscience aiguë, d'une faculté de clairvoyance d'autant plus intense qu'ils auront été plus vulnérables, ou comme il le dit souvent, plus "égarés" ; d'où sa prédilection pour les personnages d'enfants ou de jeunes adolescents (Hyacinth, Maisy, Morgan Moreen, Fleda Vetch), dont le statut "d'ardent observateur"[23] est le fruit d'un cheminement paradoxal, un passage de la perplexité à l'étonnement, car l'innocent, dans un premier temps, "voit trouble"[24]. La même démarche peut rendre compte du recours à des consciences féminines, les Maisie, Fleda Vetch, Isabel Archer, Millie Theale, etc., celles qu'il appelle "les frêles vaisseaux"[25] et qui accèdent au statut de sujet, sujet d'étude certes, mais aussi sujet pensant, grâce au rôle de réflecteur qu'il leur attribue. Il y a chez James tout un processus de réhabilitation de la voix minoritaire par le truchement de l'esthétique du point de vue, la valorisation de la vision subjective de l'enfant, de la "jeune nature féminine" ou encore de ces dandies esthétisants à la Spencer Brydon. Et c'est là que nous pressentons l'anxiété de l'écrivain moderne, la mise en question du discours majoritaire, la menace que fait peser l'investigation des forces obscures de la psyché sur l'unité et la stabilité de l'ego. Mais il est clair que cette faillibilité l'inquiète et qu'il tente de l'analyser à la lumière de la vulnérabilité de ses personnages, selon ce processus de scission du moi en moi partiels "par l'effet", écrit encore Freud, "de l'observation de soi" (p. 43). Les "centres de conscience" sont tous des créatures d'imagination auxquelles il confère une infinie liberté afin de les mettre à l'épreuve, afin que leur aventure apporte un élément de réponse à ses propres anxiétés ; c'est ainsi, écrit-il, que l'on "chérit tout exemple avéré de la vie indépendante de l'imagination", surtout si l'on a été "désigné pour vivre essentiellement de cette faculté"[26]. Mais il s'agit surtout, rappelons-le, de convertir l'imagination en énergie. Et c'est là que nous devinons encore la présence de la figure de l'auteur qui, comme toujours, à un certain stade, s'efforce de conjurer les effets de miroir, de se dissocier de son réflecteur ou de n'entretenir avec lui qu'une relation indirecte, intransitive, "oblique". Si l'on regarde les données des intrigues, tous les observateurs ardents sont des personnages sans avenir ; ils "chancellent", il "s'écroulent" sous l'effet leur extraordinaire lucidité, comme le jeune Hyacinth "écrasé sous les trésors de la réflexion et les dépouilles la passion dont il ne peut donner, dans sa pauvreté et son obscurité, aucun compte rendu honnête"[27]. La fin de la phrase est importante ; James dote ses réflecteurs de la faculté d'imagination, mais il ne leur cède jamais les outils de l'écrivain, ceux qui leur permettraient de faire "un compte rendu honnête", de se protéger de leur conscience psychologique ("les dépouilles de la passion") en

---

[20]. "[…] there I must have found my escape from the obvious […]". Préface à *The Altar of the Dead*, vol. XVII de l'édition de New York, réimpr. dans *The Art of the Novel* , *op. cit.*, p. 261.

[21]. "[…] I had to bethink myself in advance of a defence of my 'artistic position'. Shouldn't I find it in the happy contention that the value I wished most to render and the effect I wished most to produce were precisely those of our not knowing, but only guessing and suspecting and trying to ignore, what 'goes on' irreconcilebly, subversively, beneath the vast smug surface ?" H. James, préface à *The Princess Casamassima,* vol. V de l'édition de New York, réimpr. dans *The Art of the Novel* , *op. cit.*, p. 77.

[22]. "[…] the strange and sinister embroidered upon the very type of the normal and easy." *The Art of the Novel* , *op. cit.*, p. 261.

[23]. "Intense perceivers", préface à *The Princess Casamassima*, réimpr. dans *The Art of the Novel* , *op. cit.*, p. 71.

[24]. "[…] all I have given in *The Pupil* is little Morgan's troubled vision of them as refected in the vision, also troubled enough, of his devoted friend ." Préface à *What Maisie Knew*, réimpr. dans *The Art of the Novel* , *op. cit.*, p. 153.

[25]. Voir la préface à *The Portrait of a Lady*, vol. III de l'édition de New York, réimpr. dans *The Art of the Novel* , *op. cit.*, p. 50.

[26]. "One cherishes, after the fact, any proved case of the independent life of the imagination ; above all if by that faculty one has been appointed mainly to live." Préface à *What Maisie Knew*, réimpr. dans *The Art of the Novel* , *op. cit.*, p. 152.

[27]. "He collapses, poor Hyacinth, like a thief at night, overcharged with treasures of reflexion and spoils of passion of which he can give, in his poverty and obscurity, no honest account." Préface à *What Maisie Knew*, réimpr. dans *The Art of the Novel* , *op. cit.*, p. 156.

accédant au statut de conscience artistique. Isabel Archer (*The Portrait of a Lady*), contre toute attente, ne devient pas écrivain ; Strether est, nous l'avons vu, "mis en cage". Quant à la gouvernante anonyme de "The Turn of the Screw", son manuscrit sort de l'ombre au moment où un autre narrateur anonyme se le réapproprie, le retranscrit, lui trouve un titre. Même les histoires d'artistes se concentrent en fait sur l'échec existentiel du héros ; l'écrivain Dencombe ("The Middle Years") est confronté au bilan dérisoire d'une fin de parcours, d'une carrière artistique qui malgré le succès rencontré ne le protège en rien des angoisses de la mort imminente. Sur le thème du renoncement "à la deuxième chance", toute la nouvelle vise à saper l'invulnérabilité mythique des adeptes fin de siècle de l'art pour l'art. James avoue d'ailleurs se méfier des héros de fiction qui seraient la représentation de l'artiste "triomphant" ; cette représentation est, précise-t-il, nécessairement terne, "parce qu'elle colle à son sujet"[28].

Tout un courant contemporain de la critique jamesienne s'emploie à repérer ce travail insidieux de la figure de l'auteur qui, comme le suggère T. J. Lustig, hante, en quelque sorte, les bordures du texte (p. 64). "Deux instincts" écrit Tony Tanner dans *Critical Quarterly*, sont incessamment au travail dans la fiction de James et dans sa représentation des personnages : "intimité" et "détachement" ("detachment and involvement"). James peut apparaître, écrit encore T. J. Lustig, comme un tyran involontaire (p. 64) qui entre en concurrence avec ses personnages, les accompagne dans leur expérience de la liberté, "de l'absolu de la perception"[29] mais se réserve l'avantage de la maîtrise artistique. Une semblable prise de conscience du retour du sujet de l'écriture dans le texte fictionnel peut rendre compte d'un regain d'intérêt pour les préfaces, auxquelles David McWhirter a consacré un volumineux ouvrage intitulé The *Construction of Authorship.*

Dès lors comment lire James, et de quelle manière faut-il envisager cette présence du sujet dans l'acte d'écriture ? Nous l'avons compris, il ne s'agit pas d'en revenir au sujet biographique, mais une étude approfondie ne peut éluder les paratextes — autobiograhie et préface — dans la mesure où ils contribuent à éclairer la complexité de la démarche ; trop d'erreurs de lectures proviennent de la prise en compte du cœur romantique de l'œuvre en occultant ses "marges ironiques"[30] ; je songe en particulier à certaines exégèses psychanalytiques qui se sont abusivement concentrées sur le triangle intersubjectif, les scénarios d'accomplissement du fantasme, au détriment de ce travail de censure qui, comme Freud l'a révélé, est une des composantes du langage des rêves, et du langage poétique. Certes il ne s'agit pas de remettre en question les données de base de l'analyse textuelle, la notion de "fonctionnement" du récit fondée sur le rapport narrateur-narrataire et sur un certain anonymat du texte. Mais la lecture de James invite à réincarner cet "auteur implicite" que la narratologie avait dépersonnalisé.

Barthes, Roland. "Masculin, féminin, neutre", dans *Echanges et communication : mélanges offerts à Claude Levi-Strauss II*. (Paris : Mouton, 1970), 79–111.

Blackmur, Richard. *The Art of the Novel : Critical Prefaces by Henry James*. New York : Scribner's Sons, 1934.

Brion, Marcel. "Préface", dans *Le Dernier des Valerii* de Henry James (Paris : Albin Michel, 1960), 84.

Couturier, Maurice. *La Figure de l'auteur.* Paris : Seuil, 1995.

Fagès, Jean-Baptiste. *Comprendre Jacques Lacan*. Toulouse : Privat, 1971.

Foucault, Michel. "Entretien". *La quinzaine littéraire* (15 mars 1966).

——. "Qu'est-ce qu'un auteur ?" *Bulletin de la Société française de philosophie*, 63, 3 (1969), 73–104.

Freud, Sigmund. "Le créateur littéraire et la fantaisie", dans *L'inquiétante étrangeté et autres essais*. Paris : Gallimard, 1985.

---

[28]. "Any presenttion of the artist *in triumph* must be flat in proportion as it really sticks to its subject […]". Préface à *The Tragic Muse*, vol. VII de l'édition de New York, réimpr. dans *The Art of the Novel* , *op. cit.*, p. 96.

[29]. "the *absolute* of perception", voir préface à *What Maisie Knew*, *op. cit.*, p. 155.

[30]. Nous reprenons ici le titre d'un chapitre d'un ouvrage de Joël Porte à propos de l'œuvre d'Edgar Poe :"Romantic Centre and Critical Margins". voir Joël Porte, *In Respect to Egotism* (Cambridge : Cambridge University Press,1991), p. 75.

James, Henry. *The Ambassadors*. 1903. *The Novels and Tales of Henry James*, vol. XXI. New York Edition, 1907-9.

——. *The American Scene* (1907) / éd. par Leon Edel. Bloomington : Indiana University Press, 1968.

——. *Autobiography* 1913-17 / éd. par Frederick Dupee. New York : Criterion Books, 1956.

——. "The Jolly Corner". 1908. *The Complete Tales of Henry James*, Vol. XII. London : Rupert-Hart-Davis, 1964.

——. "The Middle years". 1893. *The Complete Tales of Henry James*, Vol IX. London : Rupert Hart-Davis, 1963.

——. "A Passionate Pilgrim". 1871. *The Complete Tales of Henry James*, Vol. II. London : Rupert-Hart Davis, 1962–5.

——. *The Princess Casamassima*. 1886. *The Novels and Tales of Henry James*, Vol. V. New York Edition,1907–9.

——. "A Roman Holiday". 1873. Trad. par Jean Pavans dans *Vacances romaines* (Paris : U.G.E. 10/18, 1985).

——. *What Maisie Knew*. 1897. *The Novels and Tales of Henry James*, Vol. XI. New York Edition, 1907–9.

Lacan, Jacques. *Écrits I*. Paris : Seuil, 1966.

Lustig, T. J. *Henry James and the Ghostly.* Cambridge : Cambridge University Press, 1994.

McWhirter, David. *Henry James's New York Edition : The Construction of Authorship*. Stanford : Stanford University Press, 1995.

Ogilvie, Bertrand. *Lacan : la formation du concept de sujet*. Paris : P.U.F., 1987.

Porte, Joël. *In Respect to Egotism*. Cambridge : Cambridge University Press, 1991.

Tanner, Tony. "The Watcher from the Balcony : Henry James's *The Ambassadors*". *Critical Quarterly*, 8 (1966), 35–52.