



HAL
open science

Paroles de lecteurs et silences de l'auteur : The Figure in the Carpet de Henry James

Christine Chollier

► **To cite this version:**

Christine Chollier. Paroles de lecteurs et silences de l'auteur : The Figure in the Carpet de Henry James. Christine Chollier; Marie-Madeleine Gladieu; Jean-Michel Pottier; Alain Trouvé. Paroles de lecteurs, 12, Editions et presses universitaires de Reims, pp.25-52, 2018, Approches interdisciplinaires de la lecture, 978-2-37496-063-0. 10.4000/books.epure.1973 . hal-02561345v2

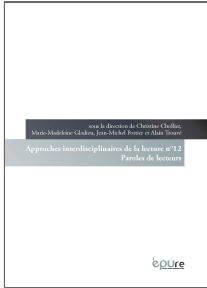
HAL Id: hal-02561345

<https://hal.univ-reims.fr/hal-02561345v2>

Submitted on 30 Sep 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Christine Chollier, Marie-Madeleine Gladieu, Jean-Michel Pottier et Alain Trouvé (dir.)

Paroles de lecteurs

Éditions et Presses universitaires de Reims

Paroles de lecteurs et silences de l'Auteur

The Figure in the Carpet de Henry James

Christine Chollier

DOI : 10.4000/books.epure.1973

Éditeur : Éditions et Presses universitaires de Reims

Lieu d'édition : Reims

Année d'édition : 2018

Date de mise en ligne : 11 septembre 2023

Collection : Approches interdisciplinaires de la lecture

EAN électronique : 9782374962009



<http://books.openedition.org>

Édition imprimée

Date de publication : 1 janvier 2018

Ce document vous est offert par Université de Reims Champagne-Ardenne



Référence électronique

CHOLLIER, Christine. *Paroles de lecteurs et silences de l'Auteur : The Figure in the Carpet de Henry James* In : *Paroles de lecteurs* [en ligne]. Reims : Éditions et Presses universitaires de Reims, 2018 (généré le 30 septembre 2023). Disponible sur Internet : <<http://books.openedition.org/epure/1973>>. ISBN : 9782374962009. DOI : <https://doi.org/10.4000/books.epure.1973>.

Ce document a été généré automatiquement le 19 septembre 2023.

© Éditions et Presses universitaires de Reims, 2018

Licence OpenEdition Books

Paroles de lecteurs et silences de l'Auteur

The Figure in the Carpet de Henry James

Christine Chollier

« La parole est moitié à celui qui parle, moitié à celui qui écoute ».

(Montaigne, *Essais*, liv. III, Ch. XIII)

- 1 On entend souvent dire que les écrivains anticipent sur le mode de la fiction des situations qui plus tard sont théorisées par des spécialistes de telle ou telle discipline. Il en est ainsi de Stevenson dont le trio Jekyll-Hyde-Utterson aurait figuré la trinité freudienne du Moi, du Ça et du Surmoi. C'est d'ailleurs pourquoi la philosophie, la psychanalyse et la psychologie s'intéressent tant à la littérature où elles voient des configurations qui leur semblent préfigurer leur propre discours. Il en est peut-être ainsi aussi des œuvres de James (1843-1916) dont la préceptrice névrosée « borde des trous » dans un univers pseudo-gothique où le mal est partout et nulle part (*The Turn of the Screw*) ou dont les lecteurs se heurtent alternativement à la parole puis au silence de l'Auteur, ainsi qu'aux paroles des lecteurs représentés (*The Figure in the Carpet*).
- 2 *The Figure in the Carpet*¹ raconte l'histoire d'un critique littéraire piqué au vif lorsqu'un écrivain lui signifie qu'il a raté l'essentiel de son œuvre et qui se voit, par là-même, mis au défi, lui comme ses collègues, de trouver le secret de cet écrivain. Ce critique est le narrateur extra- et homodiégétique de l'histoire. Comme il est anonyme, ce qui lui confère une dimension générale, on l'appellera N. Au dernier chapitre on apprend que le récit de sa quête, contée à un autre critique auquel il passe le relais, constitue rétrospectivement l'histoire que nous avons lue.

I recited to him the extraordinary chain of accidents that had, in spite of the original gleam, kept me till that hour in the dark. I told him in a word just what I've written out here. (Ch. 11)
- 3 Cette circularité ramène les lecteurs au début de la *novella*, autre façon de signifier la tâche constamment recommencée de la lecture littéraire. Soulignons qu'au moment de l'écriture (fictive) N est toujours dans l'ignorance (« *till that hour in the dark* »), avec déjà

apparu au chapitre 3. La quête obsessionnelle est donc vouée à l'échec, du moins échoue-t-elle à révéler un secret – un prétendu secret, d'autant plus hors d'atteinte qu'il est d'abord lié à la création artistique. Or l'absence de secret est essentielle² car elle suscite l'ardeur des critiques et fait surgir les commentaires : la ferveur circule de Corvick à N, puis de Corvick à Gwendolen son épouse, puis de Gwendolen à son second époux Drayton Deane³.

- 4 Il nous a semblé que ces lecteurs fictifs représentent des stratégies de lecture configurées légèrement différemment l'une de l'autre. Un changement de niveau ontologique permettra ensuite d'examiner les paroles des traducteurs, dont les choix révèlent des interprétations. On se demandera finalement comment le lecteur peut ne pas se prendre les pieds dans un tapis qui est tissé précisément pour le perdre dans sa trame. On formulera l'hypothèse qu'est instaurée une chaîne de commentaires.

Différents types de lecteurs, différentes stratégies de lecture

Verecker, l'auteur qui s'absente

- 5 Le nom de l'écrivain dans l'histoire, Hugh Verecker, peut s'entendre comme « *You very care* » ou « *You VERA care* », autrement dit « *You care about TRUTH* » / « *You care for TRUTH* ». Reproche de l'excès ou injonction ? Ses critiques le comprennent comme une injonction. La tentation pour le lecteur réel est alors grande d'y voir une *persona* de James, surtout lorsqu'il est décrit comme étant dans l'air du temps (« *the fashion* ») quoique non populaire (ch 2). La tentation est redoublée lorsqu'il donne une leçon de vanité aux critiques⁴, y compris à ce Narrateur dont les erreurs et les contradictions interdisent de le voir comme un *alter ego* programmé de James, malgré cette première personne du singulier en trompe-l'œil.
- 6 L'idée qu'il existe un secret que personne n'a encore découvert émane de Verecker. Mais les indices qu'il distille oscillent entre abstrait et concret ; tantôt abstraits : « *the particular thing I've written my books most for* » (ch. 3) ; « *an idea* » ; « *the finest fullest intention of the lot* » ; « *this little trick of mine* » ; « *an exquisite scheme* » ; tantôt concrets : « *as palpable as the marble of this chimney* » (ch. 3) ; « *every page and line and letter. The thing's as concrete there as a bird in a cage, a bait on a hook, a piece of cheese in a mouse-trap. It's stuck into every volume as your foot is stuck into your shoe. It governs every line, it chooses every word, it dots every i, it places every comma* » (ch. 3). Le secret se verrait donc sur la page blanche. Aurait-il trait à l'écriture ?
- 7 Ce secret malgré lui⁵ serait à chercher dans l'œuvre : « *what else have I done with every stroke of my pen?* » (ch. 3) ; « *Haven't I done it in twenty volumes?* » (ch. 3). Les envolées lyriques hyperboliques⁶ sont donc rabattues sur du matériel. Ce qui est insinué est souvent sapé, déconstruit, laissant penser qu'il s'agit d'un appât. D'ailleurs V est qualifié par N d'homme instable, « *a man of unstable moods* ». Effectivement, au chapitre suivant (4) les remords de V sont l'occasion de deux revirements :
- 8 L'idée qu'il y aurait une connaissance à acquérir serait un fardeau qu'il regrette d'avoir imposé à son critique : « *a burden* ». Il regrette aussi d'avoir été si prolix ; le plaisir du jeu est gâché par cette absence de discrétion : « *I've rather spoiled my sport* ».

Évidemment, il est trop tard : N s'est pris au jeu. Les deux hommes se donnent la réplique dans une joute de métaphores.

- 9 Puis V disparaît progressivement (silencieux, absent, puis mort) après publication d'une œuvre ultime *The Right of Way* dont le titre proclame autant la suprématie de l'auteur que son droit à l'éloignement. Nous y reviendrons. La nouvelle de la mort de l'écrivain est expédiée promptement au chapitre dix car Gwendolen semble alors détenir le secret. Pourtant cette prise de distance est synonyme de l'évanouissement d'une parole détenant l'autorité :

I had above all to remind myself that with Vereker's death the major incentive dropped. He was still there to be honoured by what might be done—he was no longer there to give it his sanction. Who alas but he had the authority? (Ch. 11)

- 10 N était attaché à la sanction du Maître⁷ dans une configuration où « *authorship* » est synonyme de « *authority* ».

Le Narrateur, ou la soumission à l'autorité de l'auteur

- 11 En effet, N mord à l'hameçon et soumet V au feu roulant de questions qui visent à lier le secret tantôt au contenu, tantôt à l'expression, au style, à la pensée, à la forme, etc. (ch. 3), toutes questions reposant sur la dualité platonicienne et néoplatonicienne du corps et de l'esprit, de la lettre et de l'esprit, dont la tradition a fait des dualismes au lieu de voir comment ils pouvaient fonctionner l'un avec l'autre. Or l'enthousiasme de la quête n'empêche pas de nourrir des doutes sur l'existence même du secret. Le plaisir du texte est même gâché par la recherche de l'intention de l'auteur, qualifiée de farce et de posture :

The buried treasure was a bad joke, the general intention a monstrous pose. (Ch. 4)

- 12 Après les œuvres, l'homme qui se cache derrière l'écrivain est perdu de vue :

Not only had I lost the books, but I had lost the man himself: they and their author had been alike spoiled for me. I knew too which was the loss I most regretted. I had taken to the man still more than I had ever taken to the books. (Ch. 5)

- 13 N est construit comme étant aveugle au hiatus qui existe entre l'homme et l'œuvre alors même qu'il l'éprouve. Cet aveuglement est décrit à travers trois situations où il se trompe. Pensant localiser le secret de l'œuvre dans l'emploi d'une lettre, le personnage N n'entend pas l'ironie dans la réponse auctoriale rapportée aux lecteurs dans un style indirect qui souligne une appropriation unilatérale et univoque des propos restitués :

"Perhaps it's a preference for the letter P!" I ventured profanely to break out. "Papa, potatoes, prunes—that sort of thing?" He was suitably indulgent: he only said I hadn't got the right letter. (Ch. 3)⁸
 "Vereker's own statement to me was exactly that the 'figure' would fit into a letter." (Ch. 6)

- 14 Au chapitre 6 la seconde reformulation de la parole auctoriale déforme très clairement la première. Le deuxième gauchissement de la parole d'autrui concerne Gwendolen. Son « *it's my life* » (ch. 9) qui doit se lire comme une réponse à une double demande – une demande de secret et une demande en mariage – devient :

If her secret was, as she had told me, her life—a fact discernible in her increasing bloom, an air of conscious privilege that, cleverly corrected by pretty charities, gave distinction to her appearance—it had yet not a direct influence on her work. That only made one—everything only made one—yearn the more for it; only rounded it off with a mystery finer and subtler. (Ch. 10)

“It was used. She used it herself. She told me with her own lips that she ‘lived’ on it.” (Ch. 11)

- 15 Comme précédemment, le style indirect signale une reformulation par une parole seconde qui insère sa propre interprétation. Enfin, l’aveuglement perdue, propagé sur Deane qui aurait confié le secret si celui-ci en avait eu connaissance :

“It isn’t in me!” he awkwardly laughed. “And even if it were—”
 “If it were you’d let me have it—oh yes, in common humanity. But I believe you. I see—I see!” I went on, conscious, with the full turn of the wheel, of my great delusion, my false view of the poor man’s attitude. (Ch. 11)

- 16 Or la phrase elliptique amorcée par la subordonnée hypothétique (« même si ») dit en creux le contraire de ce qui est conclu.

Corvick, bénéficiaire puis acteur de la révélation

- 17 Dès le chapitre 1 Corvick, responsable de la revue, délègue la tâche de publier une critique sur le dernier livre de V parce qu’il vole au secours de Gwendolen à Paris. Il est donc marqué comme préférant le mariage à l’art, à la création. Ce choix semble le disqualifier. Cependant, à un moment où le mariage avec Gwendolen est reporté, l’intérêt de Corvick est relancé. Plus modéré que N, il veut savoir ce qu’a dit V mais pas trop. Lettre et esprit reviennent au même :

He’d call it letters, he’d call it life, but it was all one thing. (Ch. 5)

- 18 Sa méthode ressortit davantage à l’imprégnation ésotérique inspirée de Gadamer (surestimation de l’empathie, influence de la psychologie sur l’herméneutique). Fusionné avec G, C s’imprègne du texte comme un vampire aspire le sang d’un corps :

they would take him page by page, as they would take one of the classics, inhale him in slow draughts and let him sink all the way in. They would scarce have got so wound up, I think, if they hadn’t been in love... (Ch. 5)

- 19 Son besoin d’argent, notamment en vue du mariage avec Gwendolen, l’envoie en Inde où il est correspondant d’un journal de province (ch. 6). La quête semble abandonnée, l’intérêt de N est redoublé. Or C envoie un télégramme aussi sibyllin que succinct : « Eureka. Immense. » Il aurait trouvé la Vérité, loin de l’auteur (très loin, en Inde) et loin de ses livres. Il est celui qui aurait trouvé cette vérité n’importe où et sans avoir les livres sous les yeux : dans la spiritualité, ce que suggère aussi le choix de l’Inde.

“He hasn’t gone into it, I know; it’s the thing itself, let severely alone for six months, that has simply sprung out at him like a tigress out of the jungle. He didn’t take a book with him—on purpose; indeed he wouldn’t have needed to—he knows every page, as I do, by heart. They all worked in him together, and some day somewhere, when he wasn’t thinking, they fell, in all their superb intricacy, into the one right combination. The figure in the carpet came out. That’s the way he knew it would come and the real reason—you didn’t in the least understand, but I suppose I may tell you now—why he went and why I consented to his going. We knew the change would do it—that the difference of thought, of scene, would give the needed touch, the magic shake. We had perfectly, we had admirably calculated. The elements were all in his mind, and in the secousse of a new and intense experience they just struck light”. (Ch. 6)

- 20 Il suffirait donc de s’imprégner des textes, de les laisser agir et dévoiler, comme par magie, leur « combinaison », la seule qui vaille. Le lexique de la révélation (« *came out* ») rejoint celui de l’illumination mystique épiphanique (« *light* »). Quant à la tigresse jaillissant de la jungle, elle pointe dans la direction d’une intratextualité avec « The

Beast in the Jungle ». Mais tout cela ne dit rien sur le fond du secret. Rien ne sera révélé avant d'être soumis à V :

[C's] ecstasy only obscured it—there were to be no particulars till he should have submitted his conception to the supreme authority. He had thrown up his commission, he had thrown up his book, he had thrown up everything but the instant need to hurry to Rapallo, on the Genoese shore, where Vereker was making a stay. (Ch. 7)

- 21 Erreur fatale ? Corvick meurt lors de sa lune de miel juste avant de publier l'article définitif sur V (ch. 8). Sa disparition avait été euphémisée dans une annonce proleptique dissimulée dans une subordonnée hypothétique à l'irréel du passé : « *had he lived... incidentally...* » (ch. 5). Comme seul compte le secret, la grande question est la suivante : C a-t-il eu le temps ou la volonté de révéler ce secret à Gwendolen ?

Gwendolen, la quête esthétique

- 22 Gwendolen est la femme qui s'immisce comme maillon dans une chaîne d'hommes qui partagent ou croient détenir ou partager un secret alors que chacun fait mine de le garder pour soi. Ou parce que l'on ne peut pas dire le secret ; ou parce que le secret ne se dit pas (le divulguer, c'est pire) ; ou parce que le secret n'existe tout bonnement pas. L'étymologie de son nom (*gwen* = *wife* = femme de) cache son statut d'écrivain.
- 23 Elle entre dans le jeu au ch. 4 : N a parlé à C qui a sans doute mis sa promesse G dans la confidence. La réaction de V est misogyne : « *A woman will never find out.* » / « *No, but she'll talk all over the place* ». Non seulement ce bavardage est exactement ce que font N puis C (en parler, broder autour) mais, on l'aura compris, dans ces univers masculins, Gwendolen est une écrivaine, un bas-bleu.
- 24 Or pour elle, le secret se reconnaît au premier coup d'œil : « *Vera incessu patuit dea* », dit-elle en citant Virgile qualifiant Vénus, déesse de la beauté⁹. G s'associe ainsi elle-même à la beauté, à une quête esthétique. Son désir d'auteur est suivi d'une indifférence à son égard. Elle n'a pas besoin de l'auteur. Saurait-elle ce que c'est que de lire la littérature ? Est-ce parce qu'elle-même est écrivain ?

That independence rested on her knowledge, the knowledge which nothing now could destroy and which nothing could make different. The figure in the carpet might take on another twist or two, but the sentence had virtually been written. The writer might go down to his grave: she was the person in the world to whom—as if she had been his favoured heir—his continued existence was least of a need. (Ch. 10)

- 25 Après la mort de C lors de leur lune de miel, G est dépositaire d'un secret ; elle devient à son tour *l'autre censée savoir* ; faut-il aller jusqu'à l'épouser pour avoir accès au secret ?
- 26 Son deuxième livre est meilleur que le premier et meilleur que le troisième¹⁰ qui a été écrit après son remariage avec Drayton Deane. Être écrivain, c'est se sacrifier selon James ; il fait mourir G à la naissance de son second enfant (Ch 11). Comme son premier mari, elle est punie pour avoir cédé au mariage. Chez James, il faut choisir entre procréation biologique et création artistique.

Drayton Deane, l'innocence déliée de l'auteur mais non moins maudite

- 27 Drayton Deane est cet autre critique qui vole la vedette à N en épousant G. Du coup, il est censé avoir hérité du secret que G détenait sur V. Or la même déception attend N :
- His special line was to tell truths that other people either “funked,” as he said, or overlooked, but he never told the only truth that seemed to me in these days to signify. (Ch. 10)
- 28 Il dit ignorer ce que Gwendolen est censée tenir de son premier mari :
- “I don’t know what you’re talking about.”
He wasn’t acting—it was the absurd truth. (Ch. 11)
- 29 Il faut entendre dans ce dernier segment un jugement sur l’absurdité de la situation et peut-être aussi un jugement sur le concept de (La) vérité, un jugement présenté comme acquis et universel : « cette vérité, dont on sait qu’elle est absurde ».
- 30 N révèle à Deane que son épouse ne lui a rien confié : pourquoi ce manque de confiance (« *want of trust* ») et quel secret ? S’ouvre alors une double quête pour Deane : celle du sens de son mariage et celle du secret de V. D est marqué du sceau du manque¹¹. Il lui reste quelque chose à acquérir. Il lui revient de relancer la quête. L’onde de choc de la curiosité se propage : « *waves of wonder and curiosity* » (ch. 11). N a transmis le relais. Il tient sa revanche : « *The poor man’s state is almost my consolation; there are really moments when I feel it to be quite my revenge* » (ch. 11). « *Revenge* » est le dernier mot du texte.
- 31 Malgré sa stupidité initiale, Deane est le personnage qui épouse G et poursuivra la quête après sa disparition, c’est-à-dire qui fera successivement ce que N n’a pas réussi (enchaîner procréation et création).
- 32 La *novella* de James incarne dans ses personnages deux stratégies de lecture dominantes à son époque : d’une part, la recherche de l’intention de l’auteur¹² et de tout ce qui déterminerait son œuvre (milieu, époque, biographie) ; d’autre part, l’empathie, qui fait fi de l’auteur, voire éventuellement des œuvres, et trouve le sens dans le seul lecteur. On pourrait y ajouter une troisième approche : la quête de la Beauté, associée à Vénus et à G, la femme-écrivain. Ainsi, James aurait préfiguré la « mort de l’auteur » annoncée par Paul Valéry, son contemporain :
- Lorsque l’ouvrage est paru, son interprétation par son auteur n’a pas plus d’autorité que toute interprétation de qui que ce soit. [...] Mon intention n’est que mon intention, et l’œuvre est l’œuvre (p. 1191). [...]
- Il n’y a pas de véritable *sens* d’une œuvre produite, et l’auteur ne peut le révéler plus légitimement et sûrement que quiconque. C’est une autre œuvre qu’il ferait alors. [...] Il ne faut pas se tourner vers l’auteur, mais demeurer sur l’œuvre et essayer de lui faire rendre t[ou]s les sens que soi-même on est capable d’atteindre au moyen d’elle¹³ (p. 1203).
- 33 Et sanctionnée plus tard par Roland Barthes¹⁴ :
- Comme institution, l’auteur est mort : sa personne civile, passionnelle, biographique, a disparu ; dépossédée, elle n’exerce plus sur son œuvre la formidable paternité dont l’histoire littéraire, l’enseignement, l’opinion avaient à charge d’établir et de renouveler le récit.
- 34 Chez James, la scission entre « *authority* » et « *authorship* » (« *auctorialité* ») est aussi au cœur de TOS, texte sans auteur omniscient tout comme le manoir de Bly est sans maître omnipotent puisque l’oncle des deux orphelins est invisible, sourd et muet. Les fantômes de Bly jouissent d’une autorité, alors qu’ils ne signent aucun (mé)fait ; la

figure de l'Auteur est au contraire une signature déliée de toute autorité suprême. Le lecteur, qu'il soit impliqué, inscrit, dessiné, modèle, réel, ou critique, se retrouve face à un texte d'où le Maître, l'autorité suprême, se retire, tout comme Dieu s'est retiré du monde, *deus absconditus*. La situation interprétative serait passée de « *authority* » à « *authorship* », thèse de Michel Foucault dans « Qu'est-ce qu'un auteur ? »¹⁵.

- 35 La figure invisible et indescriptible dans la trame du texte pourrait donc être celle de l'auteur. De surcroît, en faisant prématurément mourir C, le critique qui trouve le sens en lui-même, le texte de James ne cautionne pas davantage la prolifération des sens fondée sur celle des lecteurs.
- 36 On aura remarqué que les critiques de Verecker n'accèdent jamais à la profération, ni à l'organisation du commentaire que le terme « parole » suggère. Or il est une classe de lecteurs qui laissent des traces : les traducteurs... qui sont, eux, des lecteurs externes et bien réels.

Paroles et figures de traducteurs

Le titre

- 37 Pour des raisons de place et de temps seront laissées de côté les traductions en recueil, qui posent d'autres problèmes comme le respect ou le non-respect de l'édition de New York (1906-1910), le choix de la nouvelle éponyme qui donne son nom au recueil, la faveur donnée à un fil conducteur plutôt qu'à un autre. L'étude contrastive de quelques traductions, selon certains points d'entrée qui seront explicités, permettra de cerner des enjeux.
- 38 Le tableau suivant compare trois publications autonomes de la nouvelle de James :

Numéro de traduction	T 1	T 2	T 3
Année de publication	2009 [1984]	1991	1997
Titre	L'Image dans le tapis	L'Image dans le tapis	Le Motif dans le tapis
Editeur	Pierre Horay	Critérian	Actes Sud, Babel
Traducteur	M. Carnavaglia	F. Hugot	E. Vialleton
Péritexte		Préface du traducteur	Postface « Lecture de Jacques Leenhardt »

- 39 Le titre pose déjà un défi aux traducteurs. La langue allemande a choisi *Figur im Teppich* ; l'italienne, *La Figura nel tappeto*. Le *Merriam Webster online dictionary*¹⁶ propose trois acceptions principales pour « *figure* » : « *a symbol that represents a number / a value that is expressed in numbers / a person or animal that can be seen only as a shape or outline* ». Le français a le choix entre : chiffre, forme, silhouette, contours, dessin, image, motif,

figure de rhétorique... Si « figure » n'est pas retenu en français, c'est parce qu'il ne conviendrait pas au choix interprétatif. Danielle Risterucci-Roudnicky avance que « motif » est dénotatif : il existe bien des motifs dans un tapis, alors que « image » est nécessairement utilisé et compris au sens figuré¹⁷ (p. 171). « Image » est polysémique tandis qu'un motif est une forme simple qui se trouve chez des « auteurs » différents, donc itérative. Ce qui peut se résumer ainsi :

motif	/concret/	/simple/	/itération/
image	/abstrait/	/complexe/	/unicité/

- 40 Selon Danielle Risterucci-Roudnicky, « image » correspond davantage à la métaphore picturale qualifiant le sens.
- 41 Les titres (fictifs)
- 42 *The Middle* est la revue dans laquelle N publie un article sur V à la demande de Corvick qui y est davantage influent. Cet organe nous indique qui est au centre du « jeu » : C. C'est d'ailleurs au chapitre 6, donc au cœur de la nouvelle, que parvient le télégramme de C : « Eureka ». Si certains lecteurs prennent ce cri de triomphe au sérieux, il est permis de douter de la « trouvaille », tant les personnages l'évoquent sans jamais la dire. L'article qui devait lui aussi tout révéler est à peine ébauché que la mort vient faucher l'initié¹⁸.
- 43 Les titres des ouvrages fictifs des écrivains ne sont pas non plus sans intérêt pour la traduction :

traducteur	Carnavaglia T 1 (1984)	Peeters	Hugot T 2 (1991)	Vialleton T 3 (1997)	Pavans
Œuvres de Gwendolen					
<i>Deep Down</i>	Dans les grandes profondeurs	Au tréfonds	Au plus profond	En mon for intérieur	Le For intérieur
Traits sémantiques	/concret/ et / abstrait/ /superlatif/	/concret/ et / abstrait/ /superlatif/	/concret/ et / abstrait/ /superlatif/	/conscience/	/conscience/
<i>Over-mastered</i>	Force dominante	Subjugué	Sous l'emprise	Soumission	Main de maître
Traits sémantiques	/superiorité/	/inferiorité/	/inferiorité/	/inferiorité/	/superiorité/
	/agent/	/patient/	/patient/	/patient/	/agent/
Œuvre de Verecker					

<i>The Right of Way</i>	Droit de passage	Le Droit de passage	Le Droit de passage	Le Droit de passage	Le Droit de passage
-------------------------	------------------	---------------------	---------------------	---------------------	---------------------

- 44 Si *Deep Down* doit être lié à la profondeur et à l'intériorité, il n'empêche que certaines traductions mettent l'accent sur la conscience, l'expérience personnelle du Moi, là où d'autres insistent sur ce qui serait enfoui et échapperait au Moi. Au second degré, le premier titre de G suggère l'enfouissement du secret que tous recherchent, en vain.
- 45 Quant à *Overmastered*, l'ouvrage le plus abouti de G selon N, soit il souligne le retard des autres critiques sur Gwendolen, soit il met en relief le triomphe de G. Dans la traduction, faut-il évoquer le maître du jeu (sujet agentif de « *overmaster* ») ou le disciple non initié (le patient du participe passé « *overmastered* ») ? Le dominant ou le dominé ? Deux traductions sur cinq ont choisi l'agent maître ; trois sur cinq l'objet proie. Le participe passé pointe évidemment vers les perdants. Comme il s'agit d'un ouvrage de Gwendolen, son foyer énonciatif triomphant serait à privilégier, ce qui n'exclut nullement l'ironie dont James pare les titres. En effet, quel serait le secret connu de G, qui jouit d'un double statut (critique et écrivaine) ? Celui de V ou celui inhérent à tout texte, que le travail critique n'épuise jamais, d'où le caractère inachevé et provisoire de ce dernier ? Quoi qu'il en soit, *Deep Down* et *Overmastered* ont en commun le trait /intensity/, qu'on peut relier aux propos que N prête à C : « *I remember his saying of her that she felt in italics and thought in capitals* » (ch. 5).
- 46 Gwendolen y est définie par la polyphonie des italiques et l'emphase des capitales¹⁹, indices peut-être de vanité.
- 47 La priorité affirmée dans le dernier ouvrage de V, *The Right Of Way*, reste à interpréter : s'agit-il de donner priorité aux auteurs²⁰ ? à leurs textes (ch. 3) ? à l'initié ? à celui qui prétend l'être ? Ces choix de priorité exclusive privilégient tous l'un des pôles de la situation interprétative au détriment des autres.

Percer le secret

- 48 Nous avons vu comment les lecteurs-personnages se lancent à fond dans cette quête obsessionnelle comparée à une ivresse chez C : « *He had found Mr. Vereker deliriously interesting and his own possession of the secret a real intoxication. The buried treasure was all gold and gems* » (ch. 7). L'inflation et la surenchère auxquelles se livrent ces critiques les rendent quelque peu excessifs, voire ridicules.
- 49 Les traducteurs et critiques eux aussi nous proposent des explications dans les préfaces et postfaces du péri-texte. La préface du traducteur dans T 2 oriente la lecture, donc la traduction et l'interprétation, vers une réflexion philosophique sur la vérité et sur la dichotomie platonicienne entre apparences et réalité :
- ... dans la caverne de l'imagination jamésienne, les ombres sont plus importantes que ceux qui les produisent et l'apparence vaut mieux que la réalité parce qu'elle est seule à notre disposition et parce que l'apparence bien observée nous révèle encore l'idéal. [...] Car enfin la profondeur que nous cherchons est souvent à la surface des choses et souvent, par négligence, nous foulons au pied les images du tapis. (T 2, p. 14)
- 50 Cette lecture active une métaphore placée dans un N qui devient fou et qui soumet Deane à un interrogatoire auquel l'interlocuteur ne comprend rien :

“You don’t mean to say you don’t know it?” I thought for a moment he was playing with me. “Mrs. Deane knew it; she had it, as I say, straight from Corvick, who had, after infinite search and to Vereker’s own delight, found the very mouth of the cave. Where is the mouth? [...]” (Ch. 11)

51 L’expression anglaise « (*straight*) *from the horse’s mouth* = de source sûre » est remaniée pour être comprise comme une référence à l’entrée de la caverne dont Platon écrit l’allégorie au livre VII de *La République* : N reste prisonnier de ses illusions alors que C se serait libéré et serait arrivé à la connaissance... C’est l’interprétation que propose Danielle Risterucci-Roudnicky (p. 165) de l’interprétation de Hugot.

52 Il en va autrement de la postface de Leenhardt, sociologue et philosophe de l’EHESS : « en opposant le critique à l’écrivain, James dessine une théorie de la lecture, c’est-à-dire du rapport que nous entretenons avec le monde imaginaire que propose la fiction » (T. 3, p. 83). Il lit la *novella* de James comme un métarécit de nature postmoderne en empruntant à Barthes²¹ les concepts de *studium* (savoir qui relève de la raison, de l’intellect) et de *punctum* (émotion) :

Si Corvick a « compris » le texte, si sa vie en a été transformée parce qu’il l’avait compris, c’est qu’il est parti de la bonne prémisse : le *punctum*, l’effet que lui a produit le texte. (p. 98)

53 Quand bien même James nous présenterait C comme un critique fiable quand il prétend avoir trouvé, ce qui est loin d’être le cas puisque N se plaint de son babillage creux, nous serions très éloignés là aussi du postmodernisme qui refuse la clôture du sens et des récits.

54 Concluons provisoirement que le péri-texte nous propose des méta-interprétations, des « grands récits » critiques qui ont le mérite d’exister et d’attirer notre attention sur des points importants mais qui révèlent des parcours interprétatifs aimantés par des pôles extrinsèques forts.

55 Selon Danielle Risterucci-Roudnicky, spécialiste de littérature comparée, il faut chercher le tableau caché dans le tapis : « L’image dans le tapis serait ainsi le tableau caché dans le texte de la nouvelle. On comprend pourquoi Corvick a la révélation du secret insondable de l’œuvre lorsque, à distance, il perd son regard de myope aspiré par le détail... » (p. 172). Cette intuition se fonde sur une description rétrospective du projet de C esquissée ainsi par N et Gwendolen :

We had talked again and again of the man who had brought us together—of his talent, his character, his personal charm, his certain career, his dreadful doom, and even of his clear purpose in that great study which was to have been a supreme literary portrait, a kind of critical Vandyke or Velásquez. (Ch. 9)

56 Effectivement, les métaphores picturales sont récurrentes et elles commencent avec N lorsqu’il est pour la seconde fois face à un V déterminé à le dissuader :

For himself, beyond doubt, the thing we were all so blank about was vividly there. It was something, I guessed, in the primal plan, something like a complex figure in a Persian carpet. He highly approved of this image when I used it, and he used another himself. “It’s the very string,” he said, “that my pearls are strung on!” (Ch. 4)

57 Or ce qui est approuvé par V, c’est l’opération analogique. Ce qui est qualifié d’« image », c’est la « figure » de rhétorique, le trope éponyme, pas la figure dans le tapis. Il s’agit d’une comparaison où « une figure dans un tapis » est un comparant. Comme toujours, les comparants servent à cerner l’inconnu en propageant sur lui leurs qualités inhérentes. Ici, le comparé (inconnu) est rapproché d’un motif/une image dans

un tapis. Les déterminants indéfinis pointent vers une approche asymptotique, qui par définition n'atteint jamais son but. Ce qui est visé, ce sont certaines des qualités d'une image dans un tapis. Le passage de l'indéfini A au déictique ambigu « *this*²² » (« *this image* »), puis plus tard à la détermination maximale « *the* » (« *the figure in the carpet* »), figure un parcours interprétatif fondé sur un malentendu. Lorsque les critiques recherchent l'image dans le tapis, ils donnent l'impression d'avoir substitué le comparant au comparé, le pictural au linguistique.

- 58 Autrement dit, les métaphores picturales, les plus nombreuses à innover le texte, servent à prendre au piège : à faire croire qu'on va percer le secret en cherchant le tableau tapi dans le tapis. Leur succès se mesure néanmoins à la façon dont elles circulent de personnage en personnage puisque l'image éponyme bénéficie de huit occurrences.

Comment ne pas se prendre les pieds dans le tapis ?

Le pictural

- 59 Le projet de C est défini par N et Gwendolen comme : « *a supreme literary portrait, a kind of critical Vandyke or Velásquez* » (ch. 9). On s'attend à ce que le lecteur critique produise à son tour... une œuvre dans son domaine de compétence. Van Dyck (1599-1641) et Velásquez (1599-1660) étaient des spécialistes du portrait, le premier connu pour agrandir ses modèles notamment en contre-plongée, le second pour avoir peint les plus grands, notamment Philippe IV d'Espagne. C s'apprêtait donc à produire un portrait critique équivalent à un Vandyke ou à un Velásquez.
- 60 Avec Danielle Risterucci-Roudnicky, il convient de s'arrêter sur cette référence picturale : « Si l'on songe aux *Ménines* (Prado, 1656) où Velásquez se représente en train de peindre, sa palette et ses pinceaux à la main... debout devant un grand châssis, regardant devant lui un modèle invisible, probablement le roi et la reine qui apparaissent dans un miroir, nous voyons que le tableau du peintre au travail repose sur un jeu de perspectives brouillées » (p. 173). Parmi les plus célèbres commentateurs du tableau, Michel Foucault, dans *Les Mots et les Choses*²³, insiste sur la façon dont les yeux du peintre (interne) assignent à l'observateur un lieu (à la fois privilégié et obligatoire). Dans son étude, ce qui intéresse notre propos, c'est que le jeu de regards fascinés que s'échangent peintre (représenté) et spectateur (assigné) fait fi des modèles, comme du tableau, c'est-à-dire du sujet (sujet humain, sujet de la peinture). Il y a disparition de ce qui fonde la représentation au profit exclusif d'une relation entre agents qui s'interpellent par figures interposées. À son tour, Danièle Risterucci-Roudnicky transfère cette absence à l'opus de James : « Ainsi, la nouvelle [...] renvoie au mystère de la représentation, à ce qui ne peut se dire et ne peut s'approcher par l'image, qui dévoile et cache à la fois, comme la traduction qui cache le texte original et pourtant le révèle » (p. 173).
- 61 Quelle leçon tirer du maître à propos de la *novella* ? Dans la Préface à *The Portrait of a Lady*, les « peintres » dont James reconnaît l'expertise sont des romanciers : Dickens, Walter Scott, Stevenson, ou encore Shakespeare et George Eliot. Dans ce texte fondateur, quand il parle de tableau, James vise la représentation d'une conscience. Hubert Teyssandier a montré comment toutes les métaphores (portes, fenêtres, cadres) ne mènent pas à du visible, du descriptible, de la vue mais à des consciences

(inquiètes)²⁴. Autrement dit, pas à la matérialité du monde mais à l'insaisissable, l'indescriptible, l'innommable. La vision ne produit donc pas du descriptif dans ce qui n'est déjà plus du réalisme et annonce le Modernisme. Comme l'écrit autrement Foucault à propos des *Ménines* : « Ils [Langage et peinture] sont irréductibles l'un à l'autre » (p. 25).

- 62 Ainsi, quand James compare l'écriture à la peinture, quand il convoque la peinture, c'est pour parler d'écriture²⁵ et de ce qui ne peut ni se montrer, ni se dire. Comme Velásquez montre que la surestimation du couple formé par le spectateur virtuel et le peintre représenté éclipse la toile et les modèles, James suggère que l'hégémonie du couple formé par la figure d'auteur et le lecteur fait l'impasse sur les textes, dont on ne connaît au demeurant que les titres !

Métaphores et oxymores

- 63 Si le sens ne se situe pas dans l'auteur, est-il localisé dans ce tissu qui forme le tapis ? Les métaphores sont d'autant plus nombreuses que le secret ne saurait se dire. On pourrait comparer la métaphore éponyme — la plus étendue — à une boule de neige qui, en roulant, se charge de nouvelles significations.

- 64 Les occurrences de la « figure dans le tapis » sont reproduites ci-dessous :

“For himself, beyond doubt, the thing we were all so blank about was vividly there. It was something, I guessed, in the primal plan, something like a complex figure in a Persian carpet. He highly approved of this image when I used it, and he used another himself. “It’s the very string,” he said, “that my pearls are strung on!” (N et V, ch. 4).”

The figure in the carpet came out. (G, ch. 6)

“About Vereker—about the figure in the carpet.” (G)

This exhaustive study, the only one that would have counted, have existed, was to turn on the new light, to utter—oh, so quietly!—the unimagined truth. It was in other words to trace the figure in the carpet through every convolution, to reproduce it in every tint. (N, ch. 8)

Was the figure in the carpet traceable or describable only for husbands and wives—for lovers supremely united? (N, ch. 9)

[...] her second novel, “Overmastered,” which I pounced on in the hope of finding in it some tell-tale echo or some peeping face. All I found was a much better book than her younger performance, showing I thought the better company she had kept. As a tissue tolerably intricate it was a carpet with a figure of its own; but the figure was not the figure I was looking for. (N, ch. 9)

The figure in the carpet might take on another twist or two, but the sentence had virtually been written. (N, ch. 10)

“Vereker’s secret, my dear man—the general intention of his books: the string the pearls were strung on, the buried treasure, the figure in the carpet.” (N, ch. 11)

- 65 Outre la fabrication d'un destin de critique par la locution modale *be to*²⁶ dans d), on remarquera comme point saillant les allotopies sémantiques, c'est-à-dire les oppositions qui transforment le secret en oxymore, pointant ainsi vers sa nature merveilleuse, fantastique, grotesque..., bref transcendante. Dans a) en particulier, N et V sont associés à des métaphores qui ne coïncident pas, comme en témoigne le relevé des traits des deux lexèmes importants :

figure	/shape/	/discontinuous/	/woven/	/unicity/	/foreground/
--------	---------	-----------------	---------	-----------	--------------

string	/line/	/continuous/	/carrier/	/iteration/	/background/
--------	--------	--------------	-----------	-------------	--------------

- 66 Les deux systèmes ne concordent pas sémantiquement.
- 67 De même, le trésor superlatif du chapitre 7 (*gold and gems*) se voit-il dévalorisé par le suffixe vague et dépréciatif dans *trouvaille* (en français dans le texte, ch. 8) et par la suspicion qui l'entoure (« *a bad joke* », ch. 4). La chasse et la course au trésor sont aussi de la partie²⁷. Or qui est le chassé ? Qui le chasseur ? Qui l'appât ? Qui la proie ?²⁸ Ce piège est prompt à se refermer comme une prison :

I was shut up in my obsession for ever—my gaolers had gone off with the key. I find myself quite as vague as a captive in a dungeon about the tinge that further elapsed before Mrs. Corvick became the wife of Drayton Deane. (Ch. 10)

- 68 La partie d'échecs, métaphore de la vie selon le *topos* littéraire, n'est pas en reste. On connaît le motif des échecs comme métaphore de la vie, avec son lot de hasard, de décisions, d'avancées, de revirements, de réussites et de défaites. Ici c'est N qui se représente C jouant une partie d'échecs avec un fantôme antagoniste, sourire aux lèvres :

The hours spent there by Corvick were present to my fancy as those of a chessplayer bent with a silent scowl, all the lamplit winter, over his board and his moves. As my imagination filled it out the picture held me fast. On the other side of the table was a ghostlier form, the faint figure of an antagonist good-humouredly but a little wearily secure—an antagonist who leaned back in his chair with his hands in his pockets and a smile on his fine clear face. [...] He would take up a chessman and hold it poised a while over one of the little squares, and then would put it back in its place with a long sigh of disappointment. The young lady, at this, would slightly but uneasily shift her position and look across, very hard, very long, very strangely, at their dim participant. (Ch. 5)

- 69 Voici l'auteur transformé en fantôme intrigant se jouant d'un critique sous le regard d'une mystérieuse observatrice, mise en abyme de la relation des critiques de V avec leur figure d'auteur... et de celle des lecteurs de James avec leur propre construction auctoriale. Valéry avait déjà formulé l'hypothèse d'une figure d'auteur, distincte de l'auteur car résultant d'une lecture²⁹ : « L'œuvre ne permet jamais de remonter au vrai auteur. Mais à un auteur fictif » (Valéry, t. II, p. 1194). Et Barthes ajouterait :

[M]ais dans le texte, d'une certaine façon, *je désire* l'auteur : j'ai besoin de sa figure (qui n'est ni sa représentation, ni sa projection), comme il a besoin de la mienne (sauf à « babiller »).³⁰

- 70 On nous pardonnera de passer rapidement sur la roulette (ch. 6), le tour de magie (ch. 3), la potion magique (ch. 7), voire le poison (ch. 7). Le rôle des comparaisons et des métaphores est habituellement de décrire l'inconnu avec du connu, de s'en approcher petite touche par petite touche. Or ici le comparant ressortit à de l'inconnu (secret, magie, hasard, mystère, trésor). Les descriptions brodent. La parole ne borde que du vide. Le secret d'un texte est irréductible à une formule ou une formulation : « *call it that* », répond V au chapitre 3.

« Call it that », ou Border le vide

- 71 À travers la mise en abyme de narrateurs qui ne savent pas mais supposent que les autres savent, James refuse de jouer l'autorité suprême (« *supreme authority* ») dans *FITC* et *TOS*. V, figure d'auteur, disparaît dans tous les sens du terme : James l'éloigne, le fait

partir à l'étranger, puis mourir. La figure d'autorité s'efface, pour n'être plus qu'une figure d'« *authorship* », d'« auctorialité ». À trop sonder l'auteur, comme le spectateur le peintre représenté dans le tableau de Velásquez, on perd tout le reste, l'essentiel. James interdit au lecteur de l'interpeller, ne serait-ce que par l'intermédiaire d'une figure d'auteur. Mais l'interdit incite à le braver, c'est bien connu.

- 72 La relation entre C et G, « déprivatisée », est l'occasion de transposer le secret sur le terrain de la nuptialité : « *[C]d tell her after they were married exactly what she wanted to know* » (ch. 7). Après le mariage, qui est synonyme de perte du meilleur ami (« *the loss of my best friend* », ch. 8), N se sent exclu du circuit et va tout faire pour y rentrer. L'union est réduite à une cérémonie qui relève de la révélation :

This was above all what I wanted to know: had she seen the idol unveiled? Had there been a private ceremony for a palpitating audience of one? For what else but that ceremony had the nuptials taken place? (Ch. 8)

- 73 Le chapitre 9 connecte de façon de plus en plus explicite la nuptialité et l'art par l'intermédiaire du secret :

Was the figure in the carpet traceable or describable only for husbands and wives—for lovers supremely united? (Ch. 9)

- 74 Lorsque N adresse sa demande à G au chapitre 9, il le fait dans une langue à double sens. Parce qu'elle reste dans le non-dit et l'implicite, la demande de confiance s'apparente à une demande en mariage (ou l'inverse) :

The hour however finally arrived. One evening when I had been sitting with her longer than usual I laid my hand firmly on her arm. "Now at last what is it?" She had been expecting me and was ready. She gave a long slow soundless headshake, merciful only in being inarticulate. This mercy didn't prevent its hurling at me the largest finest coldest "Never!" I had yet, in the course of a life that had known denials, had to take full in the face. I took it and was aware that with the hard blow the tears had come into my eyes. So for a while we sat and looked at each other; after which I slowly rose, I was wondering if some day she would accept me; but this was not what I brought out. I said as I smoothed down my hat: "I know what to think then. It's nothing!" A remote disdainful pity for me gathered in her dim smile; then she spoke in a voice that I hear at this hour: "It's my life!" (Ch. 9)

- 75 Ce pronom impersonnel *it*, c'est le secret, forme sémantique définie par sa désirable mais impossible révélation et transposée d'un fond vers l'autre dans un va-et-vient qui confine à l'abolition des différences entre //art// et //mariage//. Chose curieuse, au chapitre 10, celui qui est scruté car censé avoir été fécondé par cette relation est le second mari de G, Drayton Deane :

I began with due promptness to look for the fruit of the affair—that fruit, I mean, of which the premonitory symptoms would be peculiarly visible in the husband. Taking for granted the splendour of the other party's nuptial gift, I expected to see him make a show commensurate with his increase of means. (Ch. 10)

- 76 C'est le mari qui porte le fruit de cette union, dans une permutation entre acteur féminin et acteur masculin qui s'explique par le fait qu'après son premier mariage, l'initiée détentrice du secret est G. On parle donc d'œuvre de papier comme on parle d'œuvre de chair – comme s'ils étaient interchangeables ou équivalents. L'exclu N, quant à lui, est perçu comme frappé d'invalidité :

Of course [D] knew; otherwise he wouldn't return my stare so queerly. His wife had told him what I wanted and he was amiably amused at my impotence. (Ch. 11)

- 77 Le mariage est maudit chez James : on meurt beaucoup après s'être uni à un autre. Les femmes semblent inexistantes ou empêcher la révélation d'un secret susceptible de circuler d'homme en homme. Les hommes d'imagination, eux, s'affranchissent des contraintes biologiques et sociales en raison d'une impuissance mystérieuse ou grâce à elle. En tous cas, le secret transforme la vie conjugale et sexuelle en expérience angoissante, surtout pour les autres, tout comme il devient un but obsessionnel pour le critique. James lui-même pratique l'autodafé de ses propres documents. Il expurge la correspondance et les papiers d'une amie de révélations le concernant. Il retire de la circulation des révélations gênantes du journal de sa sœur Alice décédée en 1892. Il met autant d'application à désamorcer l'explication biographique préalable à toute construction d'interprétants intrinsèques à son œuvre, qu'à déconstruire la formation d'un univers de référence dans un texte où l'essentiel est indicible³¹.
- 78 Le secret est lié à la vie, d'une manière ou d'une autre, comme à l'art. Ou on admet qu'il n'y a pas de secret, ou on obtient la divulgation du secret par la force et la mort s'ensuit. G et C en font les frais. Les enfants de *TOS* aussi. Les mystères que cherchent à percer la préceptrice inexpérimentée se conjuguent : les fantômes n'apparaissent pas pour elle mais pour corrompre les enfants qui sont suspects, notamment le petit Miles qui a été renvoyé de l'école pour des raisons inconnues et indicibles. Avant de tirer ces conclusions hâtives, périphrases, images, métaphores, tautologies, ambiguïtés, logique tordue, et ces « formes vides » que sont les *shifters* (Benvéniste) servent à border ce secret qui ne saurait se dire. Les critiques ont fini par voir que si le lecteur tranche entre les deux hypothèses principales – le phénomène surnaturel du fantôme et la névrose de la gouvernante – son attitude équivaut à celle de la jeune femme : il élimine l'ambiguïté mais étouffe le processus de création/interprétation et met fin au jeu – « jeu » étant entendu comme « *game* » et aussi comme mouvement mécanique entre deux pièces non ajustées. *TOS* tend ce piège sadique au lecteur tout en attendant de lui qu'il n'y tombe pas. Il en serait de même avec *FITC* : si le lecteur s'arrête à une figure, il coupe le fil de la bobine et le noue une fois pour toutes au lieu de le dérouler. Impossible de continuer à enfilez des perles !
- 79 N, C et G représentent des démarches critiques qui privilégient un seul pôle de la relation critique – respectivement l'Auteur, la psychologie du lecteur, la quête de la Beauté – aux dépens d'une interaction entre pôles. Après la mort de l'écrivain, V n'est plus le seul fantôme à hanter N, puisqu'une figure d'autorité se substitue à une autre :
- I read some singular things into Gwendolen's words and some still more extraordinary ones into her silences. (Ch. 8)
- 80 C puis son épigone G inaugurent une lignée de critiques. Pour N le secret n'est plus exclusivement dans l'auteur disparu, dans les œuvres, dans l'interaction avec l'œuvre. Il désire savoir ce que l'autre est supposé savoir, dessinant une quête triangulaire selon le schéma proposé par René Girard³². Le plaisir est supplanté par la ferveur, et ce qui l'accompagne : passion, jalousie, sadisme, revanche. Si nous avons accès aux commentaires proférés et organisés de N, de C et de G, nous pourrions entrevoir le début d'une lignée de critiques (comme personnes et comme textes), le prélude d'un rhizome interprétatif.
- 81 Celui qui fait état d'un secret domine les autres, notamment ceux qui recherchent ce secret et sont plongés dans l'angoisse. Au dernier chapitre, N perpétue le mystère en le liant intimement à la vie du couple formé par Deane et Gwendolen. Il relance la quête

en soulevant de nouvelles questions qui assimilent secret de couple et secret artistique. La lectrice et écrivaine G devient personnage d'une histoire familiale et artistique qui s'écrira sans elle... à l'instar d'un certain Henry James transformé à son insu en personnage romanesque par David Lodge (*Author, Author*, 2004) et Colm Tóibín (*The Master*, 2004). L'écrivain du mystère est alors devenu personnage mystérieux, figure d'auteur décontextualisée et relocalisée dans la fiction de ses lecteurs ! Mais cela est bien sûr une autre histoire...

NOTES

1. Publié en 1896 à Londres. Désormais abrégé en *FITC*, tout comme *The Turn of the Screw* le sera en *TOS*. L'édition citée est : *FITC*, transcribed from the 1916 Martin Secker edition by David Price, 2013, consultée le 27/10/2016 <https://www.gutenberg.org/files/645/645-h/645-h.htm> Comme les chapitres sont peu longs et les éditions papier nombreuses, seul le numéro du chapitre sera donné en référence.
2. Selon la formule de Tzvetan Todorov, « L'essentiel est absent, l'absence est essentielle » (« Le secret du récit », in *Poétique de la prose*, Seuil, « Points », 1978 [1971], p. 81-115, p. 83.
3. Le nom de ces personnages qui configurent des stratégies de lecture sera réduit à son initiale, respectivement C, G, D.
4. Ils prétendent être des initiés (ch. 3).
5. « it's a secret in spite of itself » (ch. 3).
6. « the joy of my soul » ; « it's a beauty so rare, so great? » ; « the loveliest thing in the world » (Ch. 3).
7. Allusion à une autre *novella* « The Lesson of the Master » où Henry Saint George déclare, non sans cynisme, que son bonheur d'être marié a mis fin à sa production littéraire.
8. Lorsqu'est cité le style direct, les guillemets anglais seront utilisés, ce qui permet de le distinguer d'une citation insérée dans cet article.
9. Sa démarche révèle une déesse (Virgile, *Énéide*, liv. I, v. 603). À sa démarche, on devine une déesse.
10. « this work was inferior to its immediate predecessor » (ch. 10).
11. Drayton Deane's « want of voice, want of form » (ch. 11).
12. « The Intentional Fallacy », Wimsatt, W.K. & Beardsley, Monroe, in Beardsley M., *The Verbal Icon. Studies in the meaning of Poetry*, [1946], Lexington, The U. of Kentucky, 1954, tr. « L'illusion de l'Intention ».
13. Paul Valéry, *Cahiers II*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de La Pléiade », 1974, p. 1191-1203. Valéry devait ajouter : « L'œuvre ne permet jamais de remonter au vrai auteur. Mais à un auteur fictif » (p. 1194).
14. Roland Barthes dans l'article « La mort de l'auteur » paru à l'automne 1968 ; annonce reprise et nuancée dans l'extrait du *Plaisir du texte*, Paris, Le Seuil, « Points, Essais », 1973, p. 39.
15. Michel Foucault, *Œuvres II*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de La Pléiade », 2015, p. 1258-1280.
16. <https://www.merriam-webster.com/dictionary/dictionary> (consulté le 21/06/2016).
17. Hubert Teyssandier remarque aussi que le tapis existe bien mais que la figure est indescriptible : « Henry James, *The Portrait of a Lady* (1881), Du descriptif à l'indescriptible »,

Polysèmes n° 9, 2007, « Le Descriptif », I. Alfandary & I. Gadoin (dir.), p. 93-107. <https://doi.org/10.4000/polysemes.1750>

18. « [...] the article, which had been barely begun, was a mere heartbreaking scrap. [...] The opening pages were all that existed; they were striking, they were promising, but they didn't unveil the idol » (ch. 8).

19. S'agit-il d'une essentialisation de la féminité ?

20. Même pour C, “*there were to be no particulars till he should have submitted his conception to the supreme authority*” (ch. 7). Les critiques ont souligné la difficulté à construire un univers de référence dans un texte où les paroles sont rapportées, mises en doute, contredites.

21. Barthes, Roland, *La Chambre claire, Note sur la photographie*, Paris, Gallimard, Seuil, 1980, p. 47-50.

22. *This* précède quelque chose qui n'appartient pas à la sphère commune et connue des locuteurs, contrairement à *that*. C'est pourquoi « *this image* » s'interprète de différentes manières.

23. Foucault, Michel, « Les suivantes », in *Les Mots et les choses*, Gallimard, « NRF », 1966. Le tableau en train d'être peint avant que le peintre ne s'interrompe pour regarder l'observateur tourne le dos au spectateur extérieur et se retrouve scindé : « *the picture is not in the picture* », dirait-on en anglais. La toile dans le tableau est invisible. Si on regarde le peintre (représenté) dans les yeux, on ne voit ni la toile, ni le modèle. « Le tableau en son entier regarde une scène pour qui il est à son tour une scène » (p. 29). Si le peintre assigne une place au spectateur externe, modèles et toile disparaissent du champ de vision.

24. Teyssandier, Hubert, *ibid.*

25. Lorsque N qualifie le style de Deane, c'est pour l'assimiler à du barbouillage : « He lacked all the same the light hand with which Corvick had gilded the gingerbread—he laid on the tinsel in splotches » (ch. 9, p. 25).

26. *Be* to exprime le caractère inéluctable, inexorable d'un plan décidé par autrui pour le sujet grammatical et qu'on transforme en destin. Ici le narrateur rapporte au style indirect libre les confidences de C.

27. « they followed the chase for which I myself had sounded the horn » (ch. 5). « He would bound off on false scents as I had done » (ch. 5). « he had no wish to approach the altar before he had prepared the sacrifice » (ch. 5).

28. « The thing's as concrete there as a bird in a cage, a bait on a hook, a piece of cheese in a mouse-trap » (Ch. 3). « she wants to set a trap. She'd give anything to see him; she says she requires another tip » (ch. 5).

29. Jean-Jacques Lecercle fait appel au concept althussérien d'interpellation et de contre-interpellation dans son modèle. Voir *Interpretation as Pragmatics*, Macmillan, 1999.

30. Le Plaisir du texte, *idem.*

31. Les critiques ont souligné la difficulté à construire un univers de référence dans un texte où les paroles sont rapportées, mises en doute, contredites.

32. *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Grasset, 1961.

AUTEUR

CHRISTINE CHOLLIER

Université de Reims Champagne-Ardenne, CIRLEP