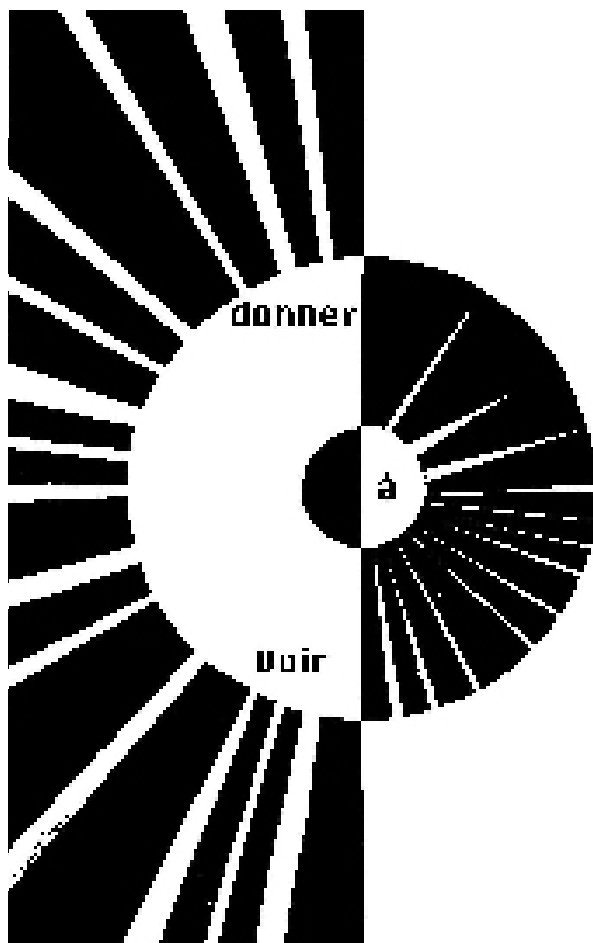


Université Paris X - Nanterre

TROPISMES

N° 10

DONNER A VOIR



2002

CENTRE DE RECHERCHES ANGLO-AMERICAINES

Henry James, *The Ambassadors*, « Entrer dans la peinture »

Au livre onze de *The Ambassadors*, Strether s'octroie une journée de repos après les péripéties des jours précédents. Il se rend dans la campagne française afin de renouer avec un tableau de Lambinet, appartenant à l'école du ruralisme français, convoité autrefois à Boston et qu'il n'avait pu acquérir¹. Au bout de quatre-vingts minutes, il descend du train : peupliers, roseaux, rivière, ciel, tout est là. Il erre dans le paysage tout l'après-midi, s'y allonge, rêve avec un livre en poche, évoque Maupassant, Chad et surtout Mme de Vionnet. A la fin de la journée, il retourne à l'auberge du Cheval Blanc. L'aubergiste l'avertit que deux autres personnes viendront dîner également. Elle lui

¹ Notons pour la petite histoire (littéraire) que James avait vu une exposition de toiles françaises à Boston :

« There has lately been on exhibition in Boston, at the rooms of Messrs. Doll and Richards a small but remarkable collection of French pictures. These paintings, we believe, are privately owned in Boston; and united thus in a charming room they afford a pleasant suggestion and premonition of the artistic taste and wealth scattered, potentially at least through our supposedly sordid American community. »

et qu'il avait admiré puis décrit des toiles de Delacroix, Decamps, Troyon, Rousseau, Jules Duprez, Daubigny, Diaz. Voir *The Painter's Eye, Notes and Essays on the Pictorial Arts by Henry James*, Selected and edited by John L. Sweeney, London, Rupert Hart-Davis, 1956. John Sweeney note que ces salles se trouvaient au 145 Tremont Street de 1871 à 1880 et qu'elles ont donc peut-être servi de modèle à la salle où Strether découvre le Lambinet.

Henry James, The Ambassadors, « Entrer dans la peinture »

sert un *bitter* dans le jardin où depuis un petit pavillon surplombant la rivière, Strether aperçoit « quelque chose qui le fait sursauter ». La troisième section s'arrête sur ce suspens, la quatrième s'ouvre sur ces mots bien jamesiens :

What he saw was exactly the right thing – a boat advancing round the bend and containing a man who held the paddles and a lady, at the stern, with a pink parasol. It was suddenly as if these figures, or something like them, had been wanted in the picture, had been wanted more or less all day, and had now drifted into sight, with the slow current, on purpose to fill up the measure.(327)

Avant même de les avoir reconnus, Strether sait de qui il s'agit : Chad et Mme de Vionnet viennent de faire leur apparition dans son tableau.

Je propose de lire ces deux sections de *The Ambassadors* à la lumière du pictural et de voir comment le tableau et son souvenir disséminé dans le paysage rural renforcent le sens,aturent le texte et lui donnent un statut hybride. Iconotexte, il oscille constamment entre références picturales et littéraires, renouvelant le dialogue interartistique de *l'ut pictura poesis*. L'utilisation inversée du tableau exploré de l'intérieur au lieu d'être un objet artistique perçu de l'extérieur, permet la restitution d'une expérience de l'origine. « L'entrée dans la peinture » déploie l'initiation sur plusieurs niveaux, quand le sensible produit l'esthétique. Ainsi, la description narrativisée très fictionnelle et introspective de James livre son code de lecture, et met en pratique une réflexion esthétique activée dans et par le texte littéraire.

Entrons donc dans le tableau².

² Un peu à la manière de ce conte chinois dans lequel le peintre poursuivi par la colère de l'empereur peint une barque dans le paysage qu'il est en train de terminer, y monte et disparaît juste à temps. « Comment wang-fô fut sauvé », Marguerite Yourcenar, *Nouvelles orientales*, Paris, Gallimard, L'imaginaire, 1963.

1. Dispositifs :

Un certain nombre de dispositifs consacrent le pictural comme régisseur du texte préparant les conditions de l'apparition du sujet. Posons qu'il s'agit d'un modèle englobant de type maternel ou matriciel³ : le personnage évolue fantasmatiquement dans le tableau, il y est inclus, tout comme le pictural est inclus dans le textuel.

1.1. La saturation du littéraire par le pictural dédouble le texte, qui exerce un « charme » puissant : « the spell of the picture » (325).

Dès le début, le paysage est posé en termes métafictionnels et métapicturaux, non sans déjà un brin d'ironie de la part du narrateur, comme le suggère « artless » :

he had gone forth under the impulse – artless enough, no doubt – to give the whole of one of [his days] to that French ruralism, with its cool special green, into which he had hitherto only looked through the little oblong window of the picture-frame. It had been as yet for the most part but a land of fancy for him – the background of fiction, the medium of art, the nursery of letters. [...] Romance could weave itself, for Strether's sense, out of elements mild enough. (320)

Faisant office de décor, le paysage sert « d'arrière-plan » à la fiction ; le passage devient une élaboration fantasmatique, une « romance », jusqu'au moment où paysage et tableau se confondent tandis que le personnage vagabonde et divague : « he really continued in the picture – that being for himself the situation – all the rest of this rambling day; so that the charm was still, was indeed more than ever upon him » (325).

Des effets de cadrage, « frame » est répété quatre fois, rythment le texte : Strether décide de renouer avec cette école française du ruralisme entraperçue depuis la fenêtre du cadre : « into which he had hitherto looked only through the little *oblong window of the picture-*

³ Cf Liliane Louvel, Chapitre 6, *L'Œil du texte*, Toulouse, PUM, 1998, où j'applique les propositions de Pierre Tisseron, *Le Bonheur dans l'image*, Paris, Les empêcheurs de penser en rond, 1996.

Henry James, *The Ambassadors*, « Entrer dans la peinture »

frame » (320), puis le cadre enserme la nature dans une composition heureuse : « The *oblong gilt frame* disposed its enclosing lines; the poplars and willows the reeds and river – [...]fell into a composition, full of felicity, within them » (322). Enfin Strether ne quitte pas l'intérieur du cadre : « and had meanwhile not once overstepped the *oblong gilt frame*. The *frame* had drawn itself out for him, as much as you please; but that was just his luck » (325, je souligne).⁴

Ainsi, dès le départ, le lien entre le cadre comme fenêtre et inversement, est posé, écho du précepte d'Alberti : « Là où je dois peindre, j'écris un rectangle de la taille que je veux qui joue, pour moi, le rôle d'une fenêtre ouverte par laquelle regarder l'*historia* »⁵.

Un tableau est un cadre rectangulaire ouvert non sur le monde, comme on le croit souvent, mais sur une « composition »⁶ dont les personnages sont engagés dans une action, *storia* « conçue par Alberti comme un emboîtement successif de parties distinctes »⁷. « The oblong gilt-frame » : le cadre est bien rectangulaire, ici aussi.

Les cadrages sont soulignés par la mise en espace du texte et sa structure reposant sur un pliage en chiasme. « From a station – as well as to a station », le voyage de Strether est entre-deux, une transition. La troisième section est divisée en sept paragraphes. Pendant trois paragraphes, Strether s'enfonce dans le paysage et sa rêverie jusqu'à se perdre dans l'évocation de la fascinante Mme de Vionnet⁸ qui occupe le

⁴ Mathiessen avait déjà appelé « cadrage » ce qui pour lui représentait l'innovation jamesienne, à savoir l'effet produit par la focalisation lorsque le centre de conscience, le fameux « réflecteur », se concentre sur une structure signifiante emblématique de tout le roman. « All art must give the effect of putting a frame around its subject, in the sense that it must select a significant design, and, by concentrating upon it, thus empower us to share in the essence without being distracted by irrelevant details. » F.O. Mathiessen, *The Ambassadors*, ed. Albert E. Stone, Jr., Englewood Cliffs, N. J., Prentice-Hall, 1969, p. 45.

⁵ Léon Battista Alberti, *De la peinture*, (1435), II, 37, trad. J.-L. Schefer, Paris, Macula-Dédale, 1992, p. 37.

⁶ Le terme figure dans le texte comme on vient de le voir dans la citation ci-dessus (p.322)

⁷ D. Arasse, *op.cit.*, p. 132.

⁸ Le quatrième long paragraphe est entièrement voué à Mme de Vionnet et aux interrogations de Strether sur sa propre mauvaise foi alors qu'il se sent mis

Liliane Louvel

quatrième paragraphe. Puis le personnage semble revenir à la réalité, fictive pourtant, il reprend pied dans le paysage, au cours des trois derniers paragraphes. La composition symétrique du texte organise donc six paragraphes qui pivotent autour du long paragraphe central, le plus intime. L'entre-deux du paragraphe d'ouverture (from a station...to a station), repris en écho dans l'entre-deux du paragraphe de fermeture (lui aussi situé dans un espace transitionnel), renforce l'effet de cadre. Tous deux mènent à une vision (du tableau-comme-souvenir, du couple comme figure émergente). Au cadre de la scène initiale (« the little oblong picture-frame ») répond le cadrage de la scène finale effectué par Strether, appuyé sur la rambarde du pavillon, dans la position du voyeur.

L'*ekphrasis* proprement dite est précédée d'une longue introduction sur les conditions dans lesquelles le tableau a été visible. Dans un effet de dédoublement, elles fournissent l'arrière-plan du tableau, lui-même en position d'arrière-plan, « background », de la fiction, elles tracent le cadre autour du cadre, la fiction dans la fiction, délimitent le tableau sur le mur, enchâssé dans la salle de Tremont Street.

It would be a different thing, however, to see the remembered mixture resolved back into its elements – to assist at the restoration to nature of the whole far-away hour : the dusty day in Boston, the background of the Fitchburg Depot, of the maroon-coloured sanctum, the special-green vision, the ridiculous price, the poplars, the willows, the rushes, the river, the sunny silvery sky, the shady woody horizon. (321)

Avec « consecrated », « shrine » et « sanctum », le champ lexical du sacré hausse la peinture profane au niveau transcendantal, en fait un objet d'adoration mystique, une apparition divine, une liturgie.

La courte *ekphrasis* est donc logiquement introduite par « vision », « the special-green vision », écho lui-même de « its cool-special

en danger par cette femme fascinante : « the danger of one's liking such a woman too much [...] the danger was fairly vivid », renforcé par la reconnaissance indirecte de : « how much they really had in common », et : « what had been going on between them ».

Henry James, The Ambassadors, « Entrer dans la peinture »

green » du début, suivi du prix, « ridicule », et de l'énumération des signifiants en une opération de dénotation. Ils seront modulés tout au long du texte. Ainsi « the poplars » réapparaît cinq fois, « the willows » trois fois, « the river » six fois, « the rushes » devient « the reeds ». Le ciel se décline en « the sunny silvery sky », « the sky silver and turquoise and varnish » en un zeugme qui attelle opération métonymique (de la matière à la couleur) et matière concrète⁹. Des phénomènes d'expansion jouent à plein lorsque le signifiant « village » devient : « a thing of whiteness, blueness and crookedness set in coppery green » (325), provoquant un flou impressionniste¹⁰, repris avec juste une inversion : « the village as[...] whiteness, crookedness and blueness, set in coppery green » (326). Lorsque les deux signifiants « village » et « paysage » fusionnent, paradoxalement, c'est pour créer un vide fécond :

The valley on the farther side was all copper-green level and glazed pearly sky, a sky hatched across with screens of trimmed trees, [...] and though the rest of the village straggled away in the near quarter the view had an emptiness that made one of the boats suggestive (327).

L'*ekphrasis* est ensuite synthétisée : « it made its sign, the suggestion – weather, air, light, colour and his mood all favouring – at the end of eighty minutes », puis les signifiants sont énumérés une troisième fois en une description détaillée à l'intérieur du cadre doré confirmant l'impression de dé-membrement et de re-membrement du paysage-comme-tableau, annoncé dans le texte par « the *remembered* mixture resolved back into its elements » (je souligne) :

⁹ L'exemple figural est particulièrement intéressant car il allie à la métonymie qui, de « silver and turquoise », noms de matière, tire la couleur du ciel (gris, bleu turquoise), le zeugme qui attelle référent abstrait (impalpable et conventionnel) déjà une fois éloigné du référent (la couleur déduite d'une matière) et référent concret, le vernis pris au pied de la lettre comme dernier stade d'un tableau.

¹⁰ Viola Hopkins voit dans cet exemple l'une des preuves selon laquelle la description évoluerait d'une manière proche de celle de l'école de Barbizon à laquelle appartenait Lambinet, à un style « impressionniste ». Viola Hopkins, « Visual Art Devices and Parallels in the Fiction of Henry James », Tony Tanner, *Henry James*, London, Macmillan, 1968, pp. 86-115.

Liliane Louvel

The oblong gilt frame disposed its enclosing lines ; the poplars and willows, the reeds and river – a river of which he didn't know, and didn't want to know, the name – fell into a composition, full of felicity, within them; the sky was silver and turquoise and varnish; the village on the left was white and the church on the right was grey; it was all there, in short – it was what he wanted: it was Tremont Street, it was France, it was Lambinet. Moreover he was freely walking about in it. He did this at last, for an hour, to his heart's content, making for the shady woody horizon and boring so deep into his impression and his idleness that he might fairly have got through them again and reached the maroon-coloured wall. (321)

La montée en puissance de la gradation : « It was Tremont Street, it was France, it was Lambinet », correspond à un rapprochement de point de vue (les Etats-Unis, la France, le tableau) et désigne une triple origine : le lieu du souvenir, celui de l'inspiration, et le nom du créateur, par antonomase métonymique. L'*ekphrasis*, insiste aussi sur la place de Strether comme spectateur : « to assist at the restoration to nature of the whole far-away hour ».

Aux effets de cadrage opérant la mise en texte du tableau, et le désignant déjà comme représentation, et à ceux de l'*ekphrasis* vite disséminée, s'ajoute le lexique pictural proprement dit : « ruralism », « frame », « glazed pearly sky », « varnish », « composition », « a sky hatched across », « lines », et bien sûr les indications de couleurs et de formes.

En quête d'un microcosme au sein d'un macrocosme, Strether voit le tableau comme concentration de « France », essence, un peu à la manière du miroir convexe des œuvres de la Renaissance flamande, œil ouvert sur l'invisible, morceau fini de l'espace infini. Le tableau de Lambinet rassemble les signifiants épars dans le modèle macrocosmique originel. Et Strether peut alors s'y perdre. Car la saturation du texte par le pictural, resterait incomplète sans le rôle d'intercesseur du focalisateur, celui qui allie vouloir voir/pouvoir voir et croit savoir voir¹¹, lui qui joue le rôle d'*admonitor*.

¹¹ Philippe Hamon, *Introduction à l'analyse du descriptif*, Paris, Hachette, 1981.

Henry James, *The Ambassadors*, « Entrer dans la peinture »

1.2. L'*admonitor* désœuvré

Écoutons Louis Marin expliciter la fonction de l'*admonitor* préconisée par Alberti :

C'est ainsi que le cadre (j'entends par là les procès et les procédures d'encadrement, la dynamique et le pouvoir de cadrage) déléguera quelques unes de ses fonctions à une figure particulière qui, tout en participant à l'action, à l'histoire « racontée, représentée », énoncera par ses gestes, sa posture, son regard, moins ce qui est à voir, ce que le spectateur doit voir, que la manière de voir : ce sont les figures pathétiques d'encadrement.

Comme la figure déictique du délégué dans la peinture, Strether joue le rôle intermédiaire d'opérateur de cadrage : son regard va détailler le paysage, le décomposer et le recomposer. Une subjectivité en action, « la *deixis* devient *epideixis*, la monstration, dé-monstration », toujours selon Louis Marin¹². Strether, notre relais, situé entre nous et la scène, est le témoin nécessaire qu'Alberti conseillait de poster en bordure des scènes peintes. Il joue bien alors son rôle éponyme, celui d'un ambassadeur, notre représentant dans l'espace représenté. Il déchiffre et interprète pour le lecteur, est « touché », ému et ouvert comme une blessure¹³.

Mais ce qui fait de ce texte un exemple original d'utilisation du pictural, c'est le désir constamment réitéré d'« entrer dans la peinture », au point d'aller si loin que les repères spatio-temporels risquent de fusionner :

Moreover he was freely walking about in it. He did this last, for an hour, to his heart's content, making for the shady woody horizon and boring so deep into his impression and his idleness that he might fairly have got through them again and reached the maroon-coloured wall. (322)

¹² L. Marin, *op. cit.*, p. 348.

¹³ Voir à ce sujet l'étude de *La Calomnie* de Botticelli par Georges Didi-Huberman, qui lui aussi cite Alberti en référence à la figure de l'*admonitor* qu'il appelle *ammonitor*, *Phénoménologie et esthétique*, Renaud Barbaras et al, Paris, encre marine, 1998, p. 178-179.

Liliane Louvel

L'illusion phénoménologique plonge le personnage si profondément dans ses impressions actuelles qu'elles l'amènent à renouer avec le souvenir du tableau. Au bord de l'hallucination, il est prêt à traverser la surface (l'espace de la représentation) du tableau (de la nature-comme-tableau, soit l'espace représenté) pour atteindre le mur du fond de la salle de Boston des années en arrière (le souvenir). L'illusion de la profondeur provoquée par le vécu du personnage permet la porosité des espaces-temps ouvrant sur une nouvelle représentation. Ce qui trouve un écho chez Daniel Arasse :

Si « la fenêtre » qu'ouvre la peinture mimétique vise sans doute à annuler l'impression de la surface qui lui sert de support, si elle veut « trouser » le mur, le panneau ou la toile, elle n'est pas pour autant ouverte sur la réalité extérieure qu'elle se contenterait de découper pour en présenter un détail [...] la fenêtre du tableau donne sur une construction de surface qui, autant qu'un espace représenté, est l'espace de la représentation.¹⁴

On le sait, depuis Léonard, « la pittura e cosa mentale ». La volonté d'entrer dans la peinture, voire de la traverser dans la fusion des espaces-temps grâce à une expérience esthétique, s'accompagne d'une libération progressive des fantasmes du sujet, perdu dans sa rêverie facilitée par son désœuvrement qui lui permet de projeter ses fantasmes sur l'écran du paysage-comme-peinture. Car Strether est plongé dans un état de latence, de douce oisiveté¹⁵ – « idleness », « He had nothing to do » sont répétés plusieurs fois – depuis le départ des Pocock, marquant la fin de leur ambassade.

A la limite du dédoublement, Strether se voit comme mis en scène, en train de parler français, de manger : « he heard his lips for the first time in French air » (322), « and he saw himself partaking, at the close of the day, with the enhancements of a coarse white cloth and a sanded floor, of something fried and felicitous, washed down with

¹⁴ D. Arasse, *Le détail, Pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, Flammarion, 1992, p.133.

¹⁵ Dans le texte, « sweet » et « sweeten », font écho à « The adventure was sweet ».

Henry James, The Ambassadors, « Entrer dans la peinture »

authentic wine » (322). Une nouvelle fois, la figure du zeugme : « something fried and felicitous » allie le concret et l'abstrait, la nourriture terrestre provoquant l'euphorie. Strether se déplace entre réel et imaginaire¹⁶. Complaisant et narcissique, il brosse son « Autoportrait en dîneur en France ».

Hantée par les images du passé suscitées par la disponibilité rêveuse de Strether, la nature-comme-peinture prend un caractère onirique. Strether ne s'endort-il pas?

the peace diffused in these ideas might be delusive but it hung about him none the less for the time. It fairly for half an hour, sent him to sleep; he pulled his straw hat over his eyes [...] and lost himself anew in Lambinet. (323)

Les deux plans, celui du fantasme et de la réalité, s'articulent dans la répétition de la « divagation » de Strether dans le tableau : « He really continued in the picture [...] all the rest of this rambling day », appuyé en sourdine par la syllepse de sens de « rambling ». Comme dans le travail du rêve, la promenade joue sur la condensation des deux espaces-temps (Boston/France, autrefois/maintenant) et sur le déplacement : Strether se déplace (il lambine) *dans* le paysage et déplace *sur* le paysage son fantasme d'aventure, son désir de prendre des risques. Il s'y perd comme dans un labyrinthe initiatique : « had lost his way and had found it again », va même jusqu'à parler une autre langue, le français, ce qu'il n'avait osé faire auparavant. La déambulation dans la campagne-comme-tableau permet la levée des inhibitions. Grâce à l'*admonitor* désœuvré converti en voyeur, deux mondes s'accouplent, celui de la rêverie et celui de la représentation de la rêverie, le monde réel et le monde fictif jusqu'à ce que le fictif devienne réel et aborde au pied du pavillon sous la forme de la figure dans le tableau.

¹⁶ Notons qu'un effet de déflation discret joue avec la reprise ironique de « felicity » sous la forme de « felicitous », puisque « felicity » s'était auparavant appliqué à « composition », plus noble que « fried ».

2. La figure dans le tableau :

Retrouver l'origine

Dans son désir d'être spectateur : « to assist at the restoration to nature of the whole far-away hour », Strether exprime son projet : restituer à la nature l'heure passée à contempler l'œuvre, soit, retourner à son origine « naturelle ». Plusieurs médiations sont alors nécessaires : le souvenir du moment de la rencontre avec l'œuvre, l'œuvre, la nature comme point-origine. Alors, et alors seulement, le personnage pourra espérer faire l'expérience du temps retrouvé... en perdant son temps.

Mais le voyage de Strether est un voyage à rebours : il ne va pas de l'expérience du sensible vers l'esthétique mais du souvenir esthétique vers les sources. Son désir de pénétrer dans le tableau dit son désir de renouer avec son origine, de fusionner avec le monde, de fusionner le monde et sa représentation. Pour Erwin Straus : « le propre du vivant est de tendre vers la constitution d'une totalité avec le monde, de réduire par conséquent la séparation qui sous-tend sa singularité ; cette fatalité est ce qui est en quelque sorte désiré, c'est-à-dire à la fois actualisé et nié, en chaque expérience »¹⁷.

Le voyage de Strether qui cherche à actualiser dans le paysage la trace mnésique est une tentative de faire coïncider l'image (le souvenir) d'une image (tableau) avec son origine dans le monde, soit de faire coïncider l'œuvre d'art et son modèle, la nature et l'art, inversant le processus créatif traditionnel mimétique où l'art copie la nature. Ici c'est la nature qui doit copier l'art ; la réalité n'est qu'une illusion. Il s'agit d'y entrer comme pour vérifier. Voilà pourquoi lorsqu'il trouve le paysage, il ne peut que le détailler, y reconnaître les signifiants qu'il doit recombinaisonner en une syntaxe puisqu'ils se trouvent épars dans le corps du paysage-comme-texte. En même temps, se dit le fantasme régressif du retour au corps originel, matriciel, comme le texte qui contient en son sein le pictural comme production signifiante.

¹⁷ R. Barbaras et al, *op.cit.*, p. 35.

Henry James, *The Ambassadors*, « Entrer dans la peinture »

C'est alors qu'apparaît dans le paysage-comme-tableau un *inscape*, pour anticiper sur Hopkins, la figure qui va l'animer, lui donner un sens, en faire une *storia*.

Scène primitive

« if it was in [*these things*] one elected to move about one had to make one's account with what one lighted on » (326). Pénétrer dans le tableau n'est pas un acte innocent, le risque est celui de faire apparaître le « phénomène », de donner corps au fantasme. Comme lors de sa visite à Chad à la section précédente, alors qu'il se trouvait au balcon, autre espace transitionnel, Strether, le voyeur accoudé à la rambarde du pavillon fait jaillir la figure de l'absent : le manque suscite la présence¹⁸.

Le tableau sert de scène pour l'« autre scène », permettant le retour du refoulé, car vouloir retrouver le souvenir, c'est laisser le contenu latent revenir à la surface : il arrive, ici, du fleuve. Strether se trouve dans un espace transitionnel propice à l'initiation, ni fermé ni ouvert, entre-deux doublement ambigu du pavillon, ni maison ni nature, protégé par une rambarde et un toit mais ouvert à tous vents. A « la limite du jardin », le « petit pavillon primitif » « surplombe presque le fleuve ». C'est le lieu d'où l'on peut à loisir le scruter : « but it raked the full grey-blue stream »¹⁹. Le moment de la révélation est aussi celui de l'entre-deux anticipé par Strether qui se voyait dînait « at the close of the day », retournant à la gare « in the gloaming », soit le crépuscule, l'entre-deux lumières de « twilight ». Apparaît alors encore informe et vague ce « quelque chose » qui provoque l'émotion intense : « and while he leaned against a post and continued to look out he saw something that gave him a sharper arrest ». (327)

Avant même d'avoir compris qu'il les avait reconnus, Strether perçoit un homme de dos en train de ramer et une femme signalée par

¹⁸ Dans la deuxième section on trouve déjà : « this image was before him when he at last became aware that Chad was behind » (311). Et plus loin : « everything represented the substance of his loss, put it within reach, within touch, made it, to a degree it had never been, an affair of the senses » (312).

¹⁹ Le sens de « to rake : to search a place very carefully for something », dit bien la volonté de voir à tout prix.

le cercle de l'ombrelle, rose comme la chair. Ce qui se donne à voir et provoque un choc pour Strether est bel et bien l'équivalent d'une scène primitive. Il a la preuve que Chad et Mme de Vionnet forment un couple dont l'union est renforcée par l'espace intime de la barque. Ce que l'on pourrait nommer « le bonheur dans le bateau » : « For two very happy persons he found himself straightaway taking them – a young man in shirtsleeves, a young woman easy and fair » (328). Pour Strether, la scène est à la limite du supportable, juste un degré en dessous de ce qu'il désigne allusivement comme « the other event » : « but this was nothing, it struck him, to what the other event would have required. Could he, literally, quite have faced the other event » (333). « [T]he other event », c'est-à-dire, si les deux amants étaient restés passer la nuit ensemble laissant repartir leur ami, seul, pour Paris. D'où aussi l'énigmatique « They knew how to do it » (328). La litote du non-dit refoule la sexualité²⁰. Le texte révèle que c'est pourtant bien le désir de Strether qui a convoqué cette apparition désirée/redoutée, vignette impressionniste : « what he saw was exactly the right thing – a boat advancing round the bend and containing a man who held the paddles and a lady, at the stern, with a pink parasol » (327).

La figure dans le tableau : « the right thing » :

Le manque, a convoqué la présence de la chose nécessaire, « the right thing »²¹. De la vacance du paysage surgit la figure : « The view had an emptiness that made one of the boats suggestive » (327), « It was suddenly as if these figures, or something like them, had been wanted in the picture, had been wanted more or less all day, and had now

²⁰ On le sait, le triangle Chad-Madame de Vionnet-Strether se déforme selon les glissements successifs du désir évoluant entre les figures parentales de Strether et Madame de Vionnet, celles de Chad comme fils et Madame de Vionnet, entre Chad et Strether discrètement aussi. La scène primitive dans laquelle Strether aimerait se substituer au fils amant de la figure maternelle (Madame de Vionnet est plus âgée) le frustre d'autant plus. Voir à ce sujet Maxwell Geismar, « The Achieved Life à la Henry James », *The Ambassadors*, ed. Albert E. Stone Jr., *op. cit.*, pp. 97-98.

²¹ « The right thing », dont les signifiants étaient déjà apparus plus haut avec : « the train pulled up just at the right spot » ; « [the conditions] were *the thing* » (326); « 'The' thing was the thing that implied the greatest number of other things of the sort he had had to tackle » (326).

Henry James, The Ambassadors, « Entrer dans la peinture »

drifted into sight, with the slow current, on purpose to fill up the measure » (327).

Le « phénomène » se donne comme mode même de l'être²². En entrant dans le tableau, Strether fusionne le sensible et l'esthétique, provoquant l'apparition, sous la forme symbolique de l'amour qui lie les deux personnages que Strether envie et devait désunir, d'un couple qui, comme dans l'étymologie de symbole, *sum-bolein*, « est jeté ensemble »²³. Strether hallucine une quasi-présence du tableau qui l'entraîne à halluciner la présence de ses amis. Pour parodier de célèbres nouvelles jamesiennes, il reconnaît « La figure dans le (tapis) tableau », croyant voir « The Real Thing ».

Remontant vers l'origine, forçant la présence de l'absence, **Strether prend le visage d'Orphée**, celui qui veut voir à tout prix. Le fantasme produit la vision. Selon Maurice Blanchot : Orphée veut voir l'invisible²⁴ et la plénitude de la mort. Dans son voyage aux enfers, Strether retourne en Europe, le Vieux Monde où règnent les ombres, pour en ramener Chad, tout comme il voyage dans le paysage-tableau en quête du souvenir²⁵. Son trajet est d'ailleurs vécu en termes de descente, comme l'indiquent les termes employés : « he had dropped », « touching bottom », « what he had found at the end of his descent » (323)²⁶. Comme dans le mythe d'Orphée, dont le corps est démembré

²² R. Barbaras et al, *op.cit.*, p. 17.

²³ Souvent rappelé par les commentateurs, comme par exemple Pierre Fresnault-Deruelle, *L'Eloquence des images*, Paris, PUF, 1993, p.132, et aussi Régis Debray, *Vie et mort de l'image*, Paris, Gallimard, Folio Essais, 1992, p. 82.

²⁴ Maurice Blanchot, « Le regard d'Orphée », *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, « Folio Essais », (1955), 1988, pp. 226-232.

²⁵ Voir aussi à ce sujet ce que dit Viola Hopkins, *op. cit.*, p. 43, de l'Europe comme lieu où les Américains vont mourir, citant Tom Appleton : « All good Americans, when they die, go to Paris » et aussi dans le passage étudié, la description en doubles teintes de Paris, ombre et lumière : « Paris [...] alternately dazzling and dusky [...] and with shade and air in the flutter of awnings as wide as avenues » (323). Ces avenues larges comme les Champs Élysées du mythe.

²⁶ La citation complète est : « That was it – when once they were off he had dropped; this moreover was what he had dropped to, and now he was

Liliane Louvel

par les femmes Thraces, le Lambinet est dispersé dans le paysage « infiniment mort », comme nous l'avons vu.

Se dit alors le lien entre inspiration et désir, lorsque tout se joue dans la décision du regard. Comme Orphée, Strether voit et décide de montrer qu'il a vu. Il va approcher de l'origine du tableau, et la scène primitive symbolisée par la barque qui revient des enfers traverse le Styx, unissant Eros et Thanatos. Alors Strether/Orphée perd lui aussi ce qu'il a voulu voir dans un dernier regard. L'image a révélé son pouvoir, celui de dévoilement d'un sens. La connaissance peut avoir lieu. Dans un phénomène d'involution, le retournement du fond en premier plan ramène le souvenir et le désir à la surface ; comme dans le mythe, le voyage est à rebours²⁷. La pensée incarnée confronte Strether à son échec et à sa mort prochaine symbolisée par le retour à Woollett.

3. Triple révélation : l'ambassade échouée

L'arrivée des amants dans la barque constitue une triple révélation. La scène survient trois mois après l'arrivée de Strether en France, sa mission d'ambassadeur semble s'orienter vers une issue ambiguë. *The Ambassadors*, titre anamorphotique, évoque le tableau d'Holbein conservé à la National Gallery, présent *in absentia*, en creux, tout comme l'os creux de la signature de la célèbre Vanité. Le double titre (du roman, du tableau) avertit le lecteur qu'il y a à voir sous ce qui est donné à lire. Comme dans la célèbre anamorphose, la vérité ne peut apparaître qu'obliquement, vue d'un certain point²⁸. Et Strether est

touching bottom. He was kept luxuriously quiet, soothed and amused by the consciousness of what he had found at the end of his descent. » (323)

²⁷ A noter aussi que le voyage de Strether aux enfers reproduit non seulement le trajet d'Orphée mais aussi celui d'Hermès, cet autre messager, qui voyage à rebours du monde des vivants vers celui des morts.

²⁸ A ce titre Mrs Newsome est présentée comme une figure anamorphotique, présente/absente, visible et invisible, rapprochée de la figure oppressante de l'iceberg : « some particularly large iceberg in a cool blue northern sea ».

Henry James, The Ambassadors, « Entrer dans la peinture »

bien un ambassadeur ès qualités, chargé d'une mission dont l'enjeu était double.²⁹

La citation suivante de Guy Rosolato opère une synthèse de ce que nous venons de dire et semble faite sur mesure. Où réapparaît le fantasme du double qui est aussi à l'œuvre dans la création esthétique :

Le Double doit être rapproché de cette scission du Moi perverse et de celle que nous invoquons dans la contemplation en vue de la jubilation. On peut même avancer que l'œuvre a pour fonction de représenter cette scission et ce dédoublement : la répétition et toute manifestation de rythme en témoignent.

Par ce biais, le double peut apparaître jusque dans la composition, l'architecture et les lois de l'œuvre, et qui ne sont évidemment pas les mêmes pour les arts plastiques, les lettres et la musique.

Ainsi en peinture, il n'est pas impossible d'en trouver la trace lorsqu'une représentation énigmatique, souvent délimitée en une plage précise, se distingue dans le corps de l'œuvre. (Je pense aux Ambassadeurs d'Holbein). De plus la perspective utilisée, les diverses constructions géométriques, relancent la vision vers un point ultime de saisie qui organise la toile en creux, dans un espace mental, autour de l'objet « en fuite », en double, comme point mort.³⁰

Plusieurs pages de texte seront nécessaires pour que Strether finisse par saisir toute la portée de ce qu'il nomme « la scène ». Le champ lexical du théâtre signalera discrètement le principe de vicariance commun à l'acteur et à l'ambassadeur. Miroite alors le double sens de « représentation », théâtrale et politique, lorsque l'acteur ou l'ambassadeur est mis à la place de ce qu'il présente une seconde fois. La scène que jouent Chad et Mme de Vionnet au bénéfice de leur spectateur privilégié est « une farce », une « représentation », du faux-semblant à « avaler » « to swallow the quantity of make-believe

²⁹ Rappelons qu'en cas de réussite de son ambassade qui consistait à ramener Chad aux Etats-Unis pour lui faire épouser la jeune fille choisie par sa mère, cette dernière aurait consenti à épouser Strether.

³⁰ Guy Rosolato, *Essais sur le symbolique*, Paris, Gallimard, « Tel », 1969, p. 127.

involved » (333). Simulacre, la comédie a lieu, « the essence of her comedy » (333) : « to represent that they had left Paris that morning...not presenting an appearance that matched her story » (333).

For this had been all day at bottom the spell of the picture – that it was essentially more than anything else a scene and a stage, that the very air of the play was in the rustle of the willows and the tones of the sky. The play and the characters had, without his knowing it, till now, peopled all his space for him, and it seemed somehow quite happy that they should offer themselves, [...] with a kind of inevitability. (325)

Le tableau est alors donné à voir au double sens de scène : « a scene and a stage ». Les personnages l'avaient « peuplé toute la journée », et leur matérialisation devenait inévitable : « It might have passed for finished, his drama, with its catastrophe all but reached » (325). La fonction du tableau était donc bien de fournir les conditions de l'apparition des personnages pour qu'ils jouent le dénouement, la « catastrophe » du drame annoncé. Une toile de fond.

Cependant, Strether descend encore d'un degré dans son enfer lorsqu'une seconde révélation dédouble la première. L'intensité de l'intimité des deux personnages, révélée par « leur communication silencieuse », si elle est bien une vérité, « to the other feature of the show, the deep, deep truth of the intimacy revealed », se double aussi de la révélation du mensonge « a lie in the charming affair », de l'illusion entretenue par souci des convenances. Sous le mensonge des apparences, se dit une vérité blessante, celle qui dévoile la nature de l'intimité entre deux êtres, chose que lui, Strether, n'a jamais connue :

intimacy, at such a point, was like that – [...] he almost blushed, in the dark, for the way he had dressed the possibility in vagueness, as a little girl might have dressed her doll.[...] The very question, it may be added, made him feel lonely and cold (334) ³¹

³¹ « lonely and cold » : de nouveau le zeugme, qui semble l'une des figures structurales du passage, articule ensemble le plan physique et celui de l'émotion.

Henry James, The Ambassadors, « Entrer dans la peinture »

Confronté à son propre aveuglement : « he recognized at last that he had really been trying all along to suppose nothing », Strether découvre que Chad et Mme de Vionnet sont les ambassadeurs de la vérité, celle de l'amour accompli mais aussi de la trahison de ses dernières illusions. Et c'est la séduisante Mme de Vionnet qui l'a trompé la première en décidant de jouer la comédie : « it was a case in which a man was obliged to accept the woman's version, even when fantastic » (332). Strether comprend que les amants sont familiers du lieu et, en décryptant les signes a posteriori, la trop légère toilette de Mme de Vionnet partie sans châle, les regards échangés, il saisit la portée de la révélation : « He then knew more or less how he had been affected – he but half knew at the time. [...] What it all came to had been that fiction and fable were, inevitably, in the air, and not as term of comparison, but as result of things said » (331).

Enfin, la scène confirme ce qui avait déjà été suggéré dans la section précédente, sorte d'annonce de celle-ci : Strether a manqué sa vie, il a perdu sa jeunesse : « It was the freedom that most brought him round again to the youth of his own that he had long ago missed » (311), tandis que Chad, lui, sait comment vivre : « Chad knew how to live » (312), et « there has been as yet no such vivid illustration of [Chad's] famous knowing how to live » (332). Vie gâchée, temps perdu, Strether n'a su être qu'un mauvais ambassadeur, vivant par procuration : « His personal life as subsidiary to the young man's that he held together » (312). La seule aventure de sa vie a été artistique, un échec encore, puisque la rencontre avec le Lambinet n'a pas pu se concrétiser par une possession. Voilà pourquoi, malgré son désir d'entrer dans la peinture comme on entre dans la vie, Strether reste irrémédiablement dans une position périphérique, en bordure. Confiné à une position de voyeur, il est condamné à la contemplation d'un tableau qui, une fois de plus, lui échappe. Ce qui l'amène, après le constat final, à s'échapper dans la compensation imaginaire, la fiction de choses innombrables et merveilleuses, refuge de la sublimation : « Verily, verily, his labour had been lost. He found himself supposing innumerable and wonderful things » (334).

L'excursion

L'imprégnation du texte par le pictural permet aussi d'en révéler la nature. Le périple initiatique de Strether n'est rien moins qu'une excursion : « His theory of his excursion ». Ce « détour » par la campagne, particulièrement absente du roman, et par le pictural, opère une décélération, une *excursio*³², digression qui prend ici la forme d'une description narrativisée. L'artifice consistant à imaginer le cheminement d'un personnage dans un tableau afin de le décrire ressortit de ce que l'on pourrait appeler « l'*ekphrasis* baladeuse » à la Diderot, qui en faisait grand usage dans les *Salons* afin de rendre vivantes les toiles qu'il dépeignait à Grimm³³. On renoue là avec la promenade comme genre littéraire³⁴. Ce passage dévoile ce qu'il est, une expansion, un gain de texte, une variation sur le signifiant « Lambinet », visant à retarder la révélation et la mort du texte ; il se trouve d'ailleurs vers la fin du roman. Le tableau est une « réserve » d'images comme le suggère Pierre Fresnault-Deruelle : « au regard des possibles narratifs, le tableau s'offre comme réserve, c'est à dire comme litote, comme matrice »³⁵.

it had been as yet for the most part but a land of fancy for him – the background of fiction, the medium of art, the nursery of letters; practically as distant as Greece, but practically also well-nigh as consecrated.

- ³² Randa Sabry rappelle à propos de la digression que, outre ce sens, *excursio* et *excursus* ont aussi les sens suivants : « excursion voyage ; course ; incursion militaire, irruption, sortie des troupes ; (pour *excursio* seul) marche en avant de l'orateur vers l'auditoire, possibilité de donner le champ libre (de *excurrere*) : sortir en courant, s'éloigner en hâte, se porter en avant du côté de l'auditoire – se dit d'un orateur ; s'étendre hors, se prolonger, s'avancer, dépasser la mesure, les limites. » *Stratégies discursives*, Paris, EHESS, 1992, 18.
- ³³ Voir Jean Starobinski, *Diderot dans l'espace de la peinture*, suivi de *Le Sacrifice en rêve*, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1991.
- ³⁴ Voir aussi Randa Sabry, « L'excursion dans le Salon », *op. cit.*, 187-190. Notons que James, comme Diderot dans l'exemple cité par Randa Sabry, la description d'un tableau de Vernet à Paris, part de l'espace du salon (de Boston) pour déambuler dans la campagne et, par ce truchement, décrire le tableau.
- ³⁵ Pierre Fresnault-Deruelle, *L'Eloquence des images, Images fixes III*, Paris, PUF, 1993, p.20.

Henry James, The Ambassadors, « Entrer dans la peinture »

Romance could weave itself, for Strether's sense, out of elements mild enough (320-321).

Le paysage-comme-peinture est le décor où le fantasme, la fiction peuvent « avoir lieu », jouer leur scène.

Après la stase de l'*excursio* picturale, le texte doit se réinscrire sur l'axe du temps, relancer le récit suspendu par le détour de Strether, son « lambinage ». C'est par le recours à un « truc narratif », l'arrivée des deux personnages, que le récit redémarre en même temps que l'intrigue se renoue doublement.

L'hybride de texte.

La nature du texte est bien hybride, tentative de fusionner la poésie et la peinture en un dialogue interartistique, comme dans l'*ut pictura poesis* : « the picture and the play seemed supremely to melt together » (245). Le processus de transposition organise le texte qui change de véhicule en oscillant constamment entre les deux « arts sœurs ». La métaphore, figure qui consiste à « porter ailleurs », unit comparant et comparé, l'image et le mot, comme le personnage de Strether se transporte en ce lieu mythique et est transporté par sa vision. Le texte est mouvement, glissement, tentative de couplage, par capillarité. Ainsi voit-on dans le choix du comparé le littéraire affleurer :

Not a single one of his observations but somehow fell into a place in it; not a breath of the cooler evening that wasn't somehow a syllable of the text. The text was simply, when condensed, that in these places such things were, and that if it was in them one elected to move about one had to make one's account with what one lighted on [...] They did affect one – so far as the village aspect was concerned – as whiteness, crookedness and blueness set in coppery green. (326)

Les impressions, les couleurs, les formes permettant de se mouvoir dans la chose elle-même, disent la vérité du lieu au moment où celui-ci devient représentation, lorsque les perceptions se font syllabes. La porosité entre peinture, impressions et langage ouvre à la circulation du sens. En outre, si le tableau figure dans le livre, le livre figure dans le tableau : Strether se promène avec un livre en poche

symbolisant la combinaison de l'illusion de la réalité et de la fiction. La connaissance qu'a Strether de la campagne française est toute livresque, d'ailleurs Maupassant (doit-on entendre « mot passant » ?) est invoqué.

A l'instar de l'intimité entre Chad et Mme de Vionnet, différentes opérations de couplage tentent la fusion entre passé et présent, art et nature, peinture et poésie. Pour le lecteur, se dévoile alors un autre lien entre Strether et la figure dans le tableau.

4. L'idylle

L'apparition du « phénomène » entraîne une réaction immédiate de reconnaissance : « This perception went so far as to bring him to his feet ». Le lien entre l'esthésique et l'esthétique s'effectue, si l'on admet que les personnages sont suscités, comme « inventés » au sens archéologique, par Strether. Il est alors à l'origine de la création d'une œuvre, « en plus » dans le monde, un artefact, un supplément, qui supplée et ajoute. Car, du premier tableau, un paysage rural, naît un second tableau, un tableau d'histoire : une idylle (étymologiquement : « petit tableau »³⁶) dont Chad est le héros : « the coatless hero of the idyll », caché dans cette retraite : « for an idyllic retreat down the river » (333). L'art se loge au sein de la perception, du sentir.

Strether, figure intermédiaire « par excellence », sert de passeur pour le lecteur, mais se constitue aussi en figure créatrice lorsqu'il hallucine la présence des personnages, le manque ayant suscité la présence. L'expérience du sensible peut être vue comme premier mouvement de la création esthétique, le désir, moteur de la création, vivant de sa relance. Désir vague aussi de voir « quelque chose quelque part », c'est bien ainsi qu'était évoqué le Lambinet :

³⁶ C'est bien ainsi qu'il faut lire le texte, l'idylle étant signalée par la mise en cadre des personnages, la référence à un sujet favori des impressionnistes, la forme en *-ing* qui suspend le cours du texte et inscrit une subjectivité, un point de vue, le point rose de l'ombrelle de Madame de Vionnet.

Henry James, The Ambassadors, « Entrer dans la peinture »

he could thrill a little at the chance of seeing something somewhere that would remind him of a certain small Lambinet that had charmed him, long years before, at a Boston dealer's and that he had quite absurdly never forgotten. (321)

Le tableau est posé comme objet du désir, fétiche perdu, manqué, dont il faut retrouver le souvenir, objet qui avait même poussé Strether hors de ses limites (« absurdly [...] beyond all reason », « the particular production [...] had made him overstep the modesty of nature »). Entrant dans le tableau, Strether connaît un état d'euphorie qui l'amène à (presque) formuler son désir et fait surgir le couple amoureux où il n'occupe la place de l'amant que par procuration.

Esthétique et amour sont liés par le désir de possession, comme le rappelle Valéry³⁷. L'absence vise à sa reconduction par l'esthétique, l'image étant toujours une absence, mise à la place de, comme dans le mythe d'origine³⁸. Il s'agit de combler le vide laissé par l'objet en en produisant un autre, de lui ajouter quelque chose, d'en créer la part manquante. Ici, le fait d'introduire la figure dans le paysage-comme-tableau représente un double gain : il supplée au manque, et produit un récit, comme nous l'avons vu.

Ceci met aussi en évidence la nature de l'œuvre d'art : une apparition dans un monde qui ne la contenait pas, la concrétisation d'un fantasme qui est une représentation. L'exploration du paysage « à la Lambinet » figure une tentative de fusion entre l'expérience sensible et la sensibilité esthétique, la re-production par Strether d'une production artistique au moment où, se perdant dans sa quête, il est à l'origine d'une image. Ainsi, selon R. Barbaras :

³⁷ Selon Valéry on trouve dans l'objet esthétique « une combinaison de volupté, de fécondité, et d'une énergie assez comparable à celle qui se dégage de « l'amour ». P. Valéry, *Œuvres*, Paris, N.R.F., Pléiade, 1960, T. II, p. 1343, cité par R. Barbaras, *op.cit.*, p. 27.

³⁸ Selon la tradition, la fille du potier Boutadès aurait été la première à matérialiser sur le mur la silhouette de son amant partant pour une longue absence. L'amour, encore, comme origine de la représentation pour suppléer au manque de la présence.

Liliane Louvel

*L'activité artistique ne représente aucune rupture vis-à-vis de la vie perceptive ; elle en prolonge la puissance expressive et, par là même, dévoile, mieux que la perception elle-même, le visible à l'état pur : c'est l'opération expressive du corps, commencée par la moindre perception, qui s'amplifie en peinture et en art.*³⁹

D'où l'entrelacs entre sensible et activité créatrice. Le visible est perçu comme œuvre déjà et non pas comme objet séparé dans le monde ; percevoir c'est donc percevoir l'œuvre, c'est produire immédiatement : il y a comme une « préfiguration de l'expérience esthétique au sein de l'expérience sensible proprement dite »⁴⁰ ; « une relation interne entre l'éprouver et l'agir »⁴¹. La sensation « esquisse » un mouvement spontané, qui, amplifié, produit une œuvre inchoative. Le texte convie donc à l'intime unité de l'esthésique et de l'esthétique. Sentir n'est pas passivité mais activité, car sentir c'est désirer.

En s'enfonçant dans la campagne-comme-tableau, Strether convoque les personnages-comme-figures. Cette expérience en dit long (d'où l'ironie du narrateur) sur les présupposés esthétiques de Strether, son erreur aussi : pour lui, un tableau est comme la réalité, une « doublure visuelle ». A défaut du tableau, on pourrait donc retrouver l'original, le modèle dans la nature. La peinture serait avant tout mimétique, une peinture d'imitation. C'est ignorer ce qu'est la création : un assemblage d'éléments re-composés, comme les signifiants du Lambinet dispersés dans le paysage. C'est aussi ignorer la médiation du peintre, son regard, sa manière qui s'interpose entre le modèle et sa représentation. D'où, aussi, l'ironie du narrateur, en sourdine, proleptique ou appuyée, qui renforce la distance critique vis-à-vis de Strether, accusant son aveuglement. Seul, Strether ne voit pas « l'inévitable » qui le guette (326). L'ironie est proleptique : « he found himself getting out as securely as if to keep an appointment » (321) et le

³⁹ R. Barbaras, *op.cit.*, p. 22, qui cite M. Merleau-Ponty, *Signes*, Paris, N.R.F., 1960, p. 87.

⁴⁰ *Ibid.* p. 30.

⁴¹ *Ibid.* p. 31.

Henry James, The Ambassadors, « Entrer dans la peinture »

narrateur porte un jugement caustique sur les goûts du personnage épris d'un tableau démodé, alors qu'il a rendez-vous avec son destin :

it will be felt of him that he could amuse himself, at his age, with very small things if it be again noted that his appointment was only with a superseded Boston fashion. He hadn't gone far without the quick confidence that it would be quite sufficiently kept. (321 je souligne).

L'effet d'ironie dramatique joue sur l'innocence de Strether, insensible à l'avertissement : « [his confidence] suffered no shock even on her mentioning that she had in fact just laid the cloth for two persons who unlike Monsieur, had arrived by the river ». Le choc annoncé et retardé sera ressenti à la toute dernière phrase : « something that gave him a sharper arrest » (327).

L'erreur de Strether est de vouloir retrouver le tableau dans la nature, de n'avoir accès au naturel que par l'artificiel. Mais la médiation de son regard, comme pour Lambinet qui avait donné sa version de la campagne, fait surgir dans le paysage l'objet de son désir et y introduit les figures manquantes qu'il y avait cherchées toute la journée, comme le contenu latent de son rêve. Victime d'une illusion esthétique et d'un malentendu sur la nature de l'œuvre d'art, Strether finit à son tour, et à son corps défendant, par être à l'origine d'une re-présentation anamorphotique. Intermédiaire, il est alors vraiment un ambassadeur.

Le texte dit encore que l'art, comme la vision, se présente comme une opération de transformation des données visuelles de l'expérience jamais immédiates : il s'agit de « reconnaître » des objets, des lieux, des personnages⁴². Le souvenir du tableau devient écran, au double sens du terme, il reçoit et renvoie, montre et occulte. On y projette le monde, il en modifie la perception. En retour, le monde se donne à lire comme un tableau, et l'esthétique modifie l'esthésique (le parfum de l'aubépine aura toujours des subtilités proustiennes. La tache mnésique est indélébile. Ce texte réfléchit sur le pouvoir de l'art comme médiateur du sensible, affirmant que toute perception est culturellement codée. C'est aussi l'une des fonctions du tableau mais aussi celle des clichés sur les

⁴² Martine Joly, *L'image et les signes, approche sémiologique de l'image fixe*, Paris, Nathan université, 1994, p. 121.

Liliane Louvel

Français⁴³, du livre et de la référence à Maupassant. L'art s'infiltré entre le sujet et l'objet de sa vision, créant un objet en plus. Il y a bien unité de forme du paraître et du sens dans l'œuvre, qui « rend visible », pour reprendre la formule de Paul Klee : « l'art ne reproduit pas le visible, il rend visible »⁴⁴. Il s'agit de donner à voir plus qu'à regarder : « voir le visible en face, comme le don de l'apparaître »⁴⁵. L'art est donc bien l'ultime ambassadeur, celui qui nous regarde et disparaît lorsque la vision latérale fait surgir la figure anamorphotique dans le tapis. Le tout n'étant que « vanité des vanités », « désir et poursuite du vent ».

Liliane Louvel
Université de Poitiers

⁴³ Par exemple, lorsqu'il imagine le chauffeur de la carriole qui le ramènera à la gare, ce qui n'est pas sans susciter l'ironie du narrateur : « a driver who naturally wouldn't fail of a still clean blouse, of a knitted cap and the genius of response – who, in fine, would sit on the shafts, tell him what the French people were thinking, and remind him, as indeed the whole episode would incidentally do, of Maupassant » (322).

⁴⁴ Paul Klee, cité par Alain Bonfand, *L'expérience esthétique à l'épreuve de la phénoménologie*. Paris, PUF, 1995, p. 3.

⁴⁵ Jean-Luc Marion, *La croisée du visible*, Paris, PUF, 1996.