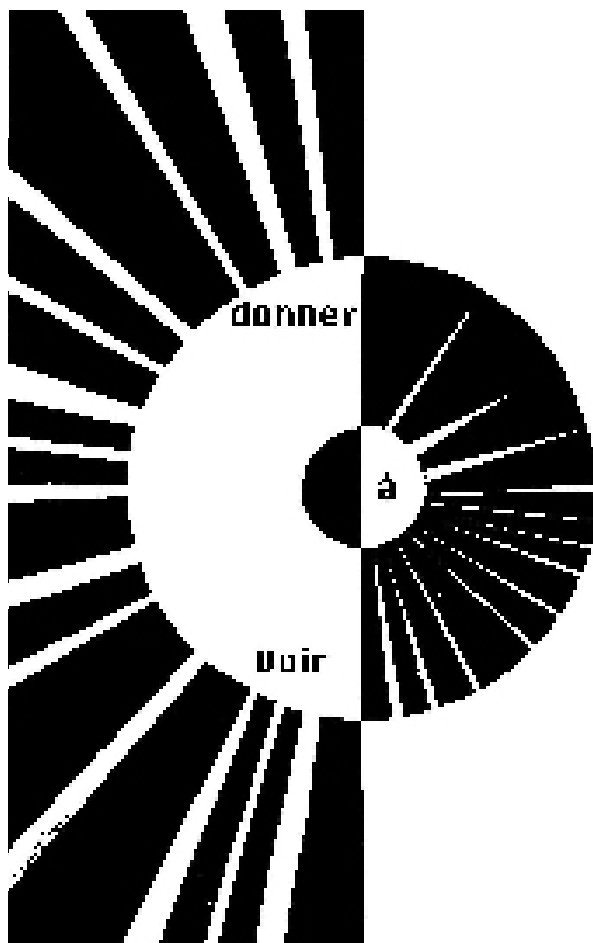


Université Paris X - Nanterre

TROPISMES

N° 10

DONNER A VOIR



2002

CENTRE DE RECHERCHES ANGLO-AMERICAINES

***The Sacred Fount* de Henry James : du fantôme au sublime**

James publie en 1901 *The Sacred Fount*, une « plaisanterie » selon lui, mais au bord du cauchemar, fantaisie un peu gothique autant que fable épistémologique et méditation morale sur l'art du romancier. Un narrateur invisible également personnage (c'est le seul roman de James à la première personne) y cherche à voir et savoir quelque chose, et peut-être « tout », du « mystère des mystères » : la « relation » entre deux êtres, l'intimité qui les affecte et lui fait se demander « ce qui leur est arrivé ». Lors d'un bref séjour dans un château de la campagne anglaise, revoyant certains invités après deux ou trois ans, il remarque des changements spectaculaires qui lui rendent tout d'abord méconnaissables deux de ses compagnons. L'épouse de l'un a rajeuni comme par enchantement, elle fait vingt-cinq ans alors qu'elle a la quarantaine, puis la cinquantaine, puis de son propre aveu et contre toute vraisemblance quatre-vingt-treize ans... tandis que le mari, à moins de trente ans, semble presque un vieillard. Sur le mystère de l'intimité, donc, le narrateur fait une hypothèse bientôt devenue certitude et qu'il va tenter d'avérer jusqu'à l'obsession : celle du sacrifice, dans un couple, de l'un au profit de l'autre, le vampirisé au profit du vampire. Car « de même », voici encore un personnage, jadis d'une grande sottise, devenu brillant causeur ; il a lui aussi puisé à la « fontaine sacrée » de quelque bienfaitrice, que le narrateur va s'évertuer à débusquer parmi les invités. C'est ainsi qu'il

The Sacred Fount de Henry James : du fantôme au sublime

va passionnément observer celle qui devient alors « the haunting principle of [his] thought », May Server, dont un ami peintre lui confie qu'elle aussi a changé depuis qu'il fit son portrait : elle ne tient pas en place mais on la dirait vidée de sa vie, elle ne fait désormais que semblant d'être là... « There came constantly into her aspect, I should say, the strangest alternatives, as I can most conveniently call them, of presence and absence – something like intermissions of intensity, cessations and resumptions of life. » (p. 111).

On ne saura pas au juste, à la fin, si May Server fait bel et bien l'affaire dans la théorie ("my tangled theory") ou encore l'analogie maîtresse (« the torch of my analogy ») du narrateur. Car d'une part on a appris incidemment que la jeune femme avait perdu ses trois enfants, raison suffisante pour ne pas être dans son assiette ; et d'autre part sa métamorphose est en fin de compte démentie par le peintre qui la trouve à nouveau « all there ». Le narrateur se voit enfin contredit magistralement par la superbe vieillarde de vingt-cinq ans, preuve « vivante » de la théorie du vampirisme, mais qui ayant mené sa propre enquête conclut à la folie du narrateur (il avait du reste évoqué auparavant « [his] own private madness »). La défaite du narrateur, dont le regard et la voix médiatisent tout pour le lecteur, demeure pourtant invérifiable, comme toutes les observations et interprétations des uns et des autres dans le livre. Car *The Sacred Fount* est une construction de l'imagination qui inclut sa propre critique sans pour autant la valider, et qui pose partout la question de la visibilité, de l'élucidation, du leurre et de l'hallucination.

Il s'agit avant tout de voir les autres (« to look out for others », dès la première phrase), avec pour enjeu la vocation de l'imagination à se figurer l'autre – et à le figurer pour des lecteurs. La figure de l'autre, à la croisée de la projection et de la passion, est bien sûr ce qui permettrait aussi de se voir et se lire soi-même, et la question « what had happened to them ? » (p. 29) retournera à l'envoyeur (p. 101) : il lui faudra bien voir dans le spectacle toujours un peu dérobé des autres, ce qu'il en est pour lui-même du passage du temps, de la perte redoutée de la maîtrise, éventuellement de la ruine personnelle (« fear and failure »). On lira donc une fable de l'échec, dans une large mesure, et de la réduction de l'imagination à la hantise. Car le narrateur n'a pu

se débarrasser de May Server, « the poor banished ghost » (p. 171), malgré la prière qu'il a faite de ne plus jamais la revoir : « I left her behind me for ever, but the prayer has not been answered. I did see her again ; I see her now; I shall see her always; I shall continue to feel at moments in my own facial muscles the deadly little ache of her heroic grin.» (p. 140). Ce processus de spectralisation, altérant l'imagination dans sa souveraineté égotiste, lui donne peut-être aussi une autre clairvoyance, tragique et obsédante.

Voir et dire

Le mélange du mort et du vif est représenté dans un tableau contemplé par les personnages. Un jeune homme en noir, au visage blême et au regard de « clown blanchi du Vieux Monde », y tient à la main un objet que tout d'abord on distingue mal (« some obscure, ambiguous work of art ») puis qu'on identifie comme un masque, « représentation d'un visage humain » dans un matériau incertain, non-humain (p. 50). Et chacun de s'interroger : est-ce le masque de la Mort, ou bien celui de la Vie, tandis que le visage du jeune homme serait celui de la Mort ? Dirait-on une affreuse grimace, ou un ravissant visage ? Les mésaventures du regard, qui occupent tout le livre, sont ici données « en abyme » : il n'y a que des consensus partiels ou temporaires, « vast is the world of observation » (p. 132), tant et si bien que l'on risque de n'y trouver que ce que l'on cherche. Ce tableau, en outre, offre une figuration des deux « sacrifiés » du narrateur, certains reconnaissant dans le masque le visage de May Server, et dans le visage celui de l'époux prématurément vieilli : tout regard est hanté par ce qui a été déjà vu ou entrevu. Un décalage entre le regard et le discours s'établit pourtant, et leur collaboration est confisquée en même temps que toujours promise. Car on a manqué le commentaire éloquent que vient d'en faire l'ex-imbécile, et l'on arrive trop tard pour le sens de l'image, comme si l'on ne pouvait avoir les deux en coïncidence, quand justement ce tableau, « of all pictures, most needs an interpreter » (p. 50). Mais l'explicitation brillante n'est peut-être qu'un mirage, l'exégète du tableau étant finalement réduit à sa simple stature de beau parleur :

The Sacred Fount de Henry James : du fantôme au sublime

« He talks to talk, but he's really amusing », dit le seul personnage qui ait entendu son commentaire.

Ce tableau a trop de sens, et l'énigme et l'ambiguïté y sont mises en scène de façon un peu grossière, me semble-t-il, comme en une allégorie. On est bien devant la promesse d'une équation Jamesienne entre voir et lire, voir et savoir, mais le texte de *The Sacred Fount* conteste et excède cette équation que le narrateur pourtant fait sienne : le livre vaut bien mieux que ce tableau et son commentaire absent, car il n'est pas tant oscillation du sens que vacillement radical du savoir. On sait que pour James, la réalité est objet de vision (le narrateur se compte parmi ceux pour qui « la vision de la vie est une obsession », p. 30), en même temps qu'elle ne cesse de proposer des signes à déchiffrer : il s'agit de voir le réel « comme un tableau formel et sémantique ». ¹ Ce qui est à voir est toujours à lire, pour savoir et ainsi satisfaire un désir de maîtrise, dont le narrateur convient souvent : dire que « one couldn't know anything without seeing it all » (p. 122), c'est affirmer une ambition divine, artiste et romancière qui n'est plus de mise, et que pourtant il renouvelle à grands frais. Car tout atteste que cela ne marche pas tout à fait : « James est lecteur pour le plaisir de voir trouble », et frustré le regard pour mieux l'affamer. ² Pour le lecteur de *The Sacred Fount*, tantôt le narrateur voit trop, tantôt il parle trop (« you see too much », lui reproche-t-on, puis « you talk too much », p. 180, p. 181). La démesure du regard du narrateur ne cesse de creuser l'écart entre lui et le lecteur, qui voit ainsi s'accumuler les taches aveugles dans son savoir. A mesure que l'enquête se poursuit le narrateur fabrique de l'invisible en multipliant les « impressions » visuelles, qu'il explicite avec une extravagance allusive ; du reste, il se fait de plus en plus obscur et retors dans ses conversations avec les autres, et le lecteur ne sait que croire. Devient également envahissante sa prédilection pour la preuve par défaut : ce qui n'est pas visible, justement, fait sens. Ainsi, le narrateur ne nomme pas ce qu'il a vu,

¹ Michel Zérafra, « Absence et forme (le projet poétique de Henry James) », p. 71 dans *L'Art de la fiction, Henry James*, dir. M.Zérafra, Paris, Klincksieck 1978.

² Hélène Cixous, « L'écriture comme placement », dans *L'Art de la fiction...*, op. cit., p. 212.

Anne Battesti

mais il en parle, et opère bientôt un glissement imaginaire de l'innommé à l'innommable (« unnameable climax » p. 123, « some intimacy of unspeakable confidence » p. 101), et à l'irreprésentable (« scarce to be represented » p. 189). Dans ce système bavard mais essentiellement allusif et elliptique, la syntaxe favorise une crise de l'entendement (trafic de l'ordre attendu, digressivité, réticence, ajout qui permet de taire...) qui rend indistincte toute image, et laisse le lecteur aux prises avec du discours requérant toute l'énergie de son regard. Par exemple ici, où il faut s'immerger dans une parole prometteuse et tortueuse pour se rendre compte du bien peu de choses à contempler, sinon l'activité même du regard et de la conscience chez deux personnages se voyant être vus :

The full impression took a minute – a minute during which she said nothing; then it left me deeply and above all, as I felt, discernibly conscious of the prodigious thing, the thing, I had not thought of. This it was that gave her such a beautiful chance not to speak: she was so quite sufficiently occupied with seeing what I hadn't thought of, and with seeing me, to make up for lost time, breathlessly think of it while she watched me. (p. 167)

Perfection formelle et « catastrophe incalculable »

The Sacred Fount fait apercevoir un espace idyllique un peu irréel et instable, un parc avec ses allées, arbres et bosquets où apparaissent et disparaissent les personnages. C'est ouvert mais labyrinthique, symétrique mais tortueux, comme est labyrinthique l'enfilade de pièces et de corridors de la maison, toujours menacée par le vide (« a desert »). James inscrit ainsi des lacunes dans la perfection formelle des lieux qui, nous dit-on, comble le regard au risque de neutraliser l'imagination. Ainsi, en cette fin de journée :

This especial hour, at Newmarch, had always a splendour that asked little of interpretation, that even carried itself with an amiable arrogance, as indifferent to what imagination could do for it. I think imagination, in those halls of art and fortune, was almost inevitably

The Sacred Fount de Henry James : du fantôme au sublime

accounted a poor matter; the whole place and its participants abounded so in pleasantness and picture. (p.114)

Comme toujours James cherche une faille dans les formes que lui-même s'applique à produire, une brèche dans la maîtrise de la visibilité ou la maîtrise des effets telle, par exemple, qu'elle est assurée par les personnages réunis lors d'une soirée musicale :

The whole scene was as composed as if there were scarce one of us but had a secret thirst for the infinite to be quenched (...). Each of us now wore the expression – or confessed at least to the suggestion – of some indescribable thought (...). We neglected nothing to make our general effect ample, (...) admonished by our mutual visibility. (p. 120)

Même le secret est mis en scène, et contribue au "lustre" éblouissant (p. 114, 141) de la forme, qui est un leurre. Quand les personnages font ainsi tableau, ils se livrent à une esthétisation de leur présence qui tient à la fois de l'enchantement, et de la mort : « fixed expressiveness » (p. 115), dans la « cage de cristal » qui tient le monde à distance (pp. 141-42). Le narrateur s'entête à voir ce qu'il y a derrière ou en-deçà des formes, et mobilise toute la panoplie jamesienne de personnages entrevus, de dos tournés, d'impressions visuelles lacunaires (qui accompagne ce personnage ?) ou excessives (on cherche un couple, mais voilà qu'ils sont trois). Cette surenchère dans l'opacité, afin que quelque chose se découvre ou se délabre, use aussi de l'« obliquité » réfléchissante du regard, le narrateur voyant quelqu'un voir quelqu'un d'autre... par quoi fuit, en se démesurant ou s'amenuisant, l'objet ultime du regard.

Cette traque de la faille, dans *The Sacred Fount*, se fait au risque de l'effondrement des formes, « some incalculable catastrophe or public ugliness » (p. 125). C'est l'effondrement possible du « perfect palace of thought » (p. 214) que le narrateur a bâti avec sa théorie ; l'effondrement redouté aussi du narrateur lui-même, comme de May Server. Celle-ci devient pour lui la figure tensionnelle de ce qu'il faut voir défait, et en même temps faire tenir. « Keep her going », dit-il, et bientôt c'est à lui-même qu'il adresse cette injonction, tant elle le touche de près : « She would break down, if I didn't look out. I found

myself thus, from one minute to the other, as greatly dreading it for her, dreading it indeed for both of us.” (p. 110)³ Car May Server perd contenance, et la forme d'elle-même qu'elle présente alors est au bord de la dissolution : « She went through the form of expression, but what told me everything was the way the form of expression broke down.” Il ne reste de son visage que “the mere mechanism of her expression, the dangling paper lantern itself” (p. 101), ce qui fait d'elle un tableau rendu à l'informe : “as blurred as a bit of brushwork in water colour spoiled by the upsetting of the artist's glass” (p. 99).⁴

Le narrateur la fait alors “tenir” par un comblement imaginaire de son silence, et de son dommage formel. Il commence par lui prêter sa voix, prononçant à sa place des paroles dont elle est devenue incapable, car « She appeared to wish to produce some explanation of her solitude, but I was quickly enough sure that she would never find a presentable one » (p. 99-100). Cette « explication présentable » – ce qui en fin de compte fait défaut dans tout le récit – le narrateur va la fournir en tentant de s'expliquer sur lui-même et sur sa propre solitude : comme vous, dit-il en substance, j'ai besoin d'être seul pour méditer mes impressions, pour savoir ce qui m'est arrivé. Il s'attache en outre à décrire May Server par analogies, comme pour la sauver de l'informe. C'est le passage du livre le plus chargé de métaphores et comparaisons, qui maintiennent quelque chose de formellement efficace alors même que la description bute sur de l'imprésentable. Ces analogies, cependant, ont peut-être quelque chose d'inadéquat, ou d'excessif : “I saw as I had never seen before what consuming passion can make of the marked mortal on whom, with fixed beak and claws, it has settled as on a prey.” Peut-on voir ici un lieu commun tragique, souligné par les allitérations ? Toujours est-il que le narrateur en rajoute encore, poursuivant avec tout autre chose pour produire un

3 « How she remained lovely ! One's pleasure in that helped one somehow not to break down on one's side – since breaking down was in question – for commiseration” (p.110). La beauté est bel et bien une garantie contre l'effondrement.

4 Si l'on veut bien jouer sur les mots, on peut rapprocher « the upsetting of the artist's glass » aussi bien du palais de cristal que du château de cartes, qui métaphorisent l'entreprise d'élucidation et de représentation magistrales du narrateur.

The Sacred Fount de Henry James : du fantôme au sublime

ensemble un peu hétéroclite, un peu bavard : « She reminded me of a sponge wrung dry and with fine pores agape. Voided and scraped of everything, her shell was merely crushable. » (p. 101) ; il y a là comme une monstruosité grotesque, qui a vocation à défigurer tout en figurant, introduisant le champ maritime repris un peu plus loin :

She was the absolute wreck of her storm, accordingly, but to which the pale ghost of a special sensibility still clung, waving from the mast, with a bravery that went to the heart, the last tatter of its flag. (p. 102)

Il y a ici un effet d'ajout, puisque la phrase pourrait s'arrêter après « waving from the mast », et cet étirement imprévu donne ici encore une impression d'excès. Le narrateur précise d'ailleurs, pour indiquer l'inadéquation de sa métaphore, que « There are impressions too fine for words »... L'analogie maritime reparaît enfin à la page suivante, de manière explicitement critique cette fois : « To take up the vivid analogy, she had been sailing all day, though scarce able to keep afloat, under the flag of her old reputation for easy response » (p. 103). La métaphore, devenue banale et redondante, se fatigue, en même temps qu'elle est dénoncée avec un brin d'ironie comme simple manière de dire.

La présence et le rien

Si l'on « tient » enfin May Server dans ce passage, on voit bien que l'analogie est aussi une esthétisation, un peu défectueuse. Dans *The Sacred Fount* l'analogie systématique (« the torch of my analogy ») est soumise à critique à mesure qu'elle se déploie, même si c'est une des beautés du texte que d'offrir aussi au lecteur des métaphores ou comparaisons d'une justesse évocatrice presque bouleversante, jusque dans la drôlerie : on s'y repose, soustrait un instant au flux compliqué d'une parole aussi inconfortable que, littéralement, éblouissante.⁵

⁵ « It was none the less wonderful, however, that, as Grace Brissenden had said, she should still find herself with intellect to spare – have lavished herself by precept and example on Long, and yet have remained for each

Pourtant, une métaphore jugée particulièrement réussie est une construction magnifique qui prend toute la place et permet une prise de pouvoir : « Mrs Brissenden was silent, as if in the presence of the rising magnificence of my metaphor » (p. 125). Présence, magnificence : on est bien loin du fantomatique qui inquiète le narrateur et abîme la visibilité du spectacle comme la lisibilité du texte. May Server, qui est pour lui « the controlling image » au sein du tableau d'ensemble (p. 121), est aussi celle par qui le contrôle lui échappe, par qui de l'imprésentable se laisse voir ou du moins imaginer ; c'est pourquoi le narrateur cherche si volontiers « the suggestive relief of an analogy ». Dans tout le livre pourtant, on trouve ce qu'on pourrait appeler avec Lyotard des images critiques et « désillusionnistes »⁶, aussi bien qu'une comédie en images de la perception, qui sert l'auto-dérision pratiquée par le narrateur.⁷ Car l'imprésentable est un défi à la présentation, et pousse la représentation vers ses limites, vers la disparition ; la violence de la « présentation » est d'ailleurs éprouvée par le narrateur face à sa rivale herméneute et « the presentation of her own finished system » (p. 218). Il a, quant à lui, défait la présentation de son système au lecteur, à mesure qu'elle s'élaborait. C'est que l'ambition de sortir de la représentation sociale pour voir davantage que « the marvel of our civilized state » (p. 121)⁸ est sans cesse relancée et fragilisée par son objet : l'autre et soi, ou la tentative d'éprouver la présence d'autrui. Dans cette présence il y a du rien. Ainsi, May Server est-elle « limp and empty », et juste après l'avoir comparée à un vaisseau malmené le narrateur précise que tout « l'art » qu'elle déploie consiste à maquiller ce rien en quelque chose :

other interlocutor as fresh as the clown bounding into the ring." (p. 27) : clown rafraîchissant en effet, étonnamment et soudainement visible.

⁶ *Discours, Figure*, Paris, Klincksieck, 1971.

⁷ C'est alors qu'il acquiert un corps, volontiers clownesque, courant et se baissant pour ramasser quelque chose, se cognant à quelqu'un, creusant des trous, s'asseyant sur une bombe...

⁸ Sur le coût exorbitant de la « notre état civilisé », voir l'article de Cornelius Crowley : « Tours et effondrement de tours : *The Sacred Fount* de Henry James », *La Licorne*, Université de Poitiers, janvier 2001.

The Sacred Fount de Henry James : du fantôme au sublime

A frantic art had been required to make her pretty silences pass, from one crisis to the next, for pretty speeches. Half this art, doubtless, was the glittering deceit of her smile, the sublime, pathetic overdone geniality which represented so her share in any talk that, every other eloquence failing, there could be nothing at all. There was nothing at all. That was the truth; in accordance with which I finally – for everything it might mean to myself – put out my hand and bore ever so gently on her own. (p. 103)

Ce rien qui veut tout dire n'est pas, pour le narrateur, « rien à voir » ; ce n'est pas le palais absolument désert, « the total absence of everything » redoutée (p. 174). Avoir vu le rien chez l'autre, c'est au contraire pour lui la possibilité d'être en relation : être touché, toucher même, littéralement comme ici, d'une main légère ; ou encore éprouver, au bord des larmes en la compagnie fuyante du jeune vieillard sacrificiel, « the touch of his presence »...

Voir l'autre affecté, épuisé, et en parler sans nommer ni faire voir indubitablement, c'est, contre le désert, établir une relation. La violence prédatrice et sacrificielle qu'il imagine sous le jeu social et l'esthétique à son service, le narrateur craint de la pratiquer lui-même en son « perfect palace of thought » (p. 214), disposant d'autrui comme de pièces de collection afin d'être « inhumanly amused » (p. 81). Mais au sein de l'inhumain divertissement, et en l'absence de relation avérée à autrui, le narrateur revendique une relation bouleversante qui échappe à toute visibilité sociale comme à toute vérification objective, créant peut-être de toutes pièces et forcément à lui seul ce qui manque au spectacle des rapports humains. A lui seul : « there's no one "there for me" », répond-il à quelqu'un qui le questionnait (p. 147) ; et s'il tente de réparer par l'imagination sa propre solitude, ce qu'il a vu chez les deux « victimes » qui lui importent, est justement impartageable : « How can I make you understand ? » fait-il dire à May Server, muette sur un banc du parc :

How can I make you understand what it is for me that there isn't at last a creature any more in sight, that the wood darkens about me, that the sounds drop and the relief goes on; what can it mean for you even that I've

Anne Battesti

given myself up to not caring whether or no, amongst others, I'm missed and spoken of? (pp. 104-105)

C'est le discours, par fatigue imprononçable, de qui n'en peut plus et ne peut plus figurer dans le tableau ni même rêver une relation aux autres : hantise du narrateur, le plus absent des protagonistes car le plus soustrait au regard du lecteur. Il verra l'échec de ses relations avec les autres accusé à la fin du livre, c'est-à-dire l'échec de son imagination et de cette « hallucination partagée »⁹ que recherchait James, brutalement renvoyé à la pure solitude de la folie. Le voici détrôné (« my fall », « my collapse »), mais à cette déchéance qui l'effraie il ne peut croire tout à fait, et à bon droit. Car l'hallucination partagée a bien eu lieu avec le lecteur, qui pour n'avoir rien vu de décisif n'en reste pas moins habité par tout ce qui a été entrevu et n'a cessé de sembler disparaître : le non-spectacle d'une souffrance mortelle, en même temps que la lutte pathétique et comique du narrateur contre une même souffrance.

L'imagination

« Light or darkness, my imagination rides me », proclame-t-il (p. 191). L'imagination, où s'exerce la tension entre ce qui fait image et ce qui lui échappe ou l'excède (étant trop fort, trop sauvage, trop pauvre...), est pour Henry James la capacité à voir des relations aussi bien qu'à les circonscrire formellement.¹⁰ Elle est ici en crise, mais comme en surrégime. Le narrateur peut bien être crédité, par un personnage à l'égotisme manifeste, d'une « imagination of atrocity » (p. 124), il n'en lutte pas moins contre la « simplification finale » qu'inflige le « vampire » à sa victime (p. 121). Lui, au contraire, augmente ses fantômes épuisés de leur part de désert et de dommage,

⁹ Je reprends ici la formule d'Evelyn Labbé, dans sa communication sur *The Golden Bowl* (colloque « Tropismes » à Paris X, avril 1998) publiée dans ce numéro, p. 71.

¹⁰ « Really, universally, relations stop nowhere », écrit James dans sa préface à *Roderick Hudson* (p.452 dans *Henry James, The Critical Muse : Selected Literary Criticism*, Penguin).

The Sacred Fount de Henry James : du fantôme au sublime

de leur densité d'absence. C'est ainsi que la présence de l'autre est manquée, dans ce récit, mais inscrite et entrevue au péril de la construction formelle qu'est la représentation. S'imaginer l'autre est ici, littéralement, un défi à la maîtrise, et c'est pourquoi l'appropriation, par la « vision », d'autrui et des « affaires d'autrui » (p. 72), est poursuivie mais tenue en échec.¹¹ En ce sens le fantôme, s'il n'est plus tout à fait un sujet, s'il est un sujet destitué et dessaisi, est aussi un anti-objet qui appelle le comblement d'une représentation nécessairement inadéquate : si, comme le dit le narrateur, « the system works yet doesn't » (p. 209), c'est bien parce que l'imagination a vu quelque chose qu'elle ne peut suggérer que de façon délirante et secrète. De « happy obsession »¹², elle bascule alors aisément dans l'impasse d'une obsession malheureuse. Quoi qu'il en soit, le narrateur tenté de fuir choisit l'obsession plutôt que sa « blankness » qui est la liberté retrouvée (p. 137), mais aussi tout ce qui menace à la fin du livre : désert de soi, et ravage du temps qui l'éloigne affreusement des enchantements d'une enfance démiurgique. Ce « blanc » jamesien, qui peut aussi être un aveuglement momentané d'où surgit la perception (p. 29), est sur le visage de May Server « the most direct reference of all » aux rapports invisibles qu'il imagine entre elle et lui (p. 139). La « blankness » commune est une tache aveugle révélatrice dont on ne peut que témoigner solitairement, mais on ne saurait la montrer ni la figurer sans excès ou déperdition. Elle peut évoquer ce que Lyotard a appelé « un partenaire bizarre » en chacun de nous : interlocuteur muet qui est de l'autre ou de l'inhumain en nous, qui ne répond pas et est une puissance de différend. Ce reste, ce retrait, cette réserve, peuvent aussi se nommer « misère, péché, inconscient, souffrance, honte, ou bien inspiration, énergie, passion, grâce et talent, qu'en savons-nous ? », selon Lyotard, qui demande ce qui fait de nous des sujets de

¹¹ La relation entre deux êtres se paie par la perte de pouvoir : « These things – the way other people could feel about each other, the power not one's self, in the given instance, that made for passion – were of course at best the mystery of mysteries;» (p. 26).

¹² Lettre à G.B.Shaw (1909), p. 569 dans *Henry James, The Critical Muse*, op. cit., p. 569..

Anne Battesti

droit ¹³: ce qui en nous serait « sacré », peut ajouter le lecteur de *The Sacred Fount*.

La personne affectée et par instants imprésentable, voilà ce qui mobilise l'imagination de James, ici au risque de la destituer, et de compromettre la « presentability » du personnage.¹⁴ Car dans cette imagination qui cherche un accès réparateur à l'autre, agissent ensemble le désir de se figurer l'autre, et celui de le faire échapper à la figuration. C'est pourquoi le savoir de l'imagination est réticent (« no one had really any business knowing what I knew »), on ne saurait le nommer pas plus qu'on ne saurait se nommer. *The Sacred Fount* donne partout la conscience de ce savoir insaisissable, en accusant le décalage entre le voir, et le discours explicatif : il fait même de ce décalage le mode d'action de son imagination, et aussi de son obscure éloquence. Cela ne va pas sans quelque « sublime », sans doute, un sublime en partie dérisoire et ironique (« small sublimity » de May Server, p. 102), mais reconnaissable dès lors que forme et sens sont au bord de la catastrophe, dès lors que l'imagination trouve une endurance « prodigieuse » dans la contemplation de ses limites. Si le narrateur ironise sur sa « sublime structure » (p. 214), c'est pour dire son orgueil et son dénuement, mais aussi faire entendre, sans doute, la pertinence du terme. Ce n'est pourtant que le mini-sublime de la personne, la petite fontaine sacrée tragi-comique. Mais voilà qui semble, en fin de compte, bien inoffensif. Ce livre ne l'est pas, et le ravage qu'il laisse imaginer est inoubliable.

Anne Battesti

Université Paris X-Nanterre

¹³ Jean-François Lyotard, p. 129 dans *Moralités postmodernes*, Galilée, 1993. Selon l'héritage humaniste, « le droit et le respect du droit ne nous sont dus que parce que quelque chose en nous excède tout droit reconnu. »

¹⁴ Ce mot apparaît dans la préface à *The Princess Casamassima*, p.501 dans *Henry James, The Critical Muse, op. cit.*. C'est son intimité avec ses personnages, explique-t-il, qui lui permet de « voir le tout » et de surmonter « les limitations arbitraires de notre vision », assuré alors de la « vividness » nécessaire à la « presentability »... Dans *The Sacred Fount*, l'intimité est si pathétiquement étroite que cette assurance devient problématique.

BIBLIOGRAPHIE

CROWLEY, Cornelius : « Tours et effondrement de tours : *The Sacred Fount* de Henry James », *La Licorne*, Université de Poitiers, janvier 2001.

JAMES, Henry : *The Sacred Fount* (1901), New York, New Directions, 1995. *The Critical Muse: Selected Literary Criticism*, Londres, Penguin, 1987.

LABBE, Evelyne: “(se) donner à voir : *The Golden Bowl* de Henry James : la perte de vue” , dans ce même numéro de *Tropismes*.

LYOTARD, Jean-François : *Discours, Figure*, Paris, Klincksieck, 1971. *Moralités postmodernes*, Paris, Galilée, 1993.

ZERAFFA, Michel (sous la direction de) : *L'Art de la fiction, Henry James*, Paris, Klincksieck, 1978.