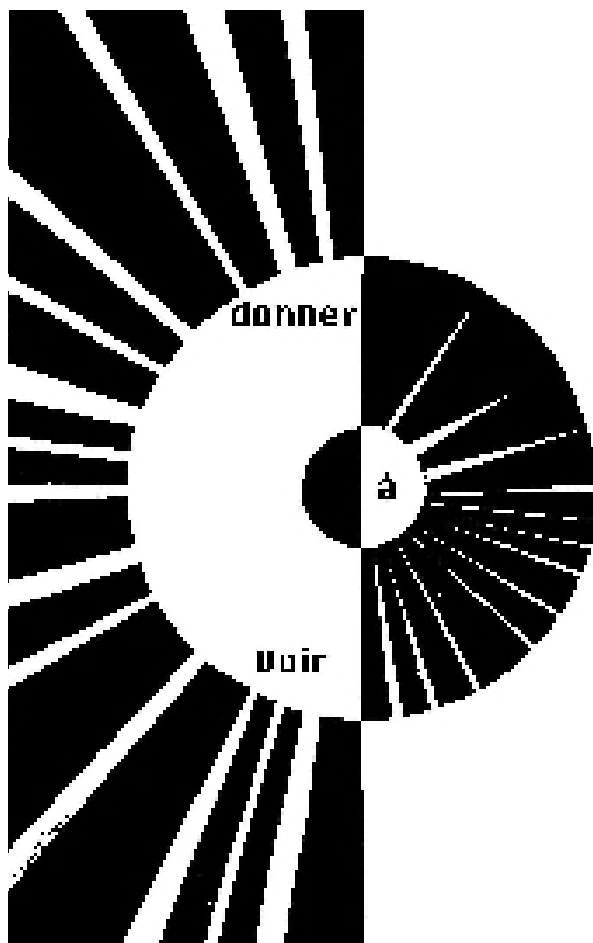


Université Paris X - Nanterre

# TROPISMES

## N° 10

### DONNER A VOIR



2002

CENTRE DE RECHERCHES ANGLO-AMERICAINES

---

---

## **(Se) donner à voir : *The Golden Bowl* et la perte de vue.**

---

---

A propos de l'« effet de tableau » chez James, Cornelius Crowley associait le dernier chapitre de *The Golden Bowl*, et, semble-t-il, l'ensemble de l'œuvre, au travail de la fiction poétique comme entreprise de « négentropie » : « A la fin du roman le drame de la vision aboutira à une stase, et on ne bougera plus : *rigor mortis* de l'achèvement artistique. L'art de la composition exercée contre la fuite qui est la vérité du temps est ici un art consommé de l'ordre qui éternise »<sup>1</sup>. La question de l'analogie entre ce que « donne à voir » l'art de Maggie Verver et celui de James lui-même reste posée. D'où le projet de revenir ici à la conclusion de *The Golden Bowl* pour tenter d'y interroger ce qui, peut-être, bouge encore dans la représentation de l'empire du visible imposé par le regard de Maggie Verver. Car si le dernier chapitre est bien celui où Maggie donne à voir l'ordre recomposé du quatuor familial, l'imminence de la séparation place ces effets de tableau sous le signe du « dernier regard ». L'horizon ultime et intime du chapitre est donc la perte de vue, notion qui réunit, dans l'ambiguïté de sa réversibilité même, le « voir » et « l'être vu ». Comme l'observe J.-B. Pontalis, la crainte de perdre de vue ne se dissocie pas de celle de se faire perdre de vue : « Le plus insupportable dans la perte, serait-ce la

<sup>1</sup> « De Henry James à James Joyce : picturalité/musicalité », *Tropismes* n° 8, *Musique en textes*, 1997, p. 106.

(Se) donner à voir : The Golden Bowl et la perte de vue

perte de vue ? Annoncerait-elle, chez l'autre, l'absolu retrait d'amour et, en nous, l'inquiétude d'une infirmité foncière : ne pas être capable d'aimer l'invisible ? Il nous faudrait voir d'abord. Non pas voir seulement mais voir d'abord, et toujours pouvoir calmer l'angoisse que suscite l'absence, en nous assurant que l'objet aimé est tout entier à portée de notre regard et qu'il nous réfléchit dans notre identité ». <sup>2</sup>

*The Golden Bowl*, comme toute l'œuvre de James, ne cesse de mettre en jeu la puissance réflexive du regard de l'autre. Si l'œil est sans doute chez lui, ainsi que le note André Green, « l'organe érotique par excellence », <sup>3</sup> l'élan qui porte le regard vers l'objet tend à se figer, et « le mouvement fait retour sur le sujet désirant, ramenant tout à lui-même », de sorte que souvent les personnages sont « tour à tour, l'un pour l'autre, des objets qui réfléchissent une image » : « {...} l'intérêt porté à l'objet ne persiste que dans la mesure où cet objet est supposé détenir une part de soi que le sujet voudrait s'approprier, sans pour autant désirer avoir l'objet en lui. » <sup>4</sup> Il est ici question de John Marcher, dans « The Beast in the Jungle » (1903), mais comme on l'a souvent noté, il ne suffit pas que Maggie Verver déclare avec insistance agir (et créer son œuvre) « par amour » pour la soustraire à ce narcissisme de mort qui « aspire, contre toute apparence, à toujours moins de désir, à toujours moins d'objet et, en fin de compte, à toujours moins d'altérité ». <sup>5</sup>

Plus qu'une simple métaphore de la perte de l'objet, la perte de vue est donc d'abord en effet celle de la néantisation du sujet qu'aucun autre regard ne vient (ou ne vient plus) confirmer dans son identité. Avec son substrat de fantasmes archaïques, cette obsession du regard

<sup>2</sup> J.-B. Pontalis, *Perdre de vue*, Paris, Gallimard, 1988, p. 275.

<sup>3</sup> « L'aventure négative », *L'attente, Nouvelle Revue de Psychanalyse*, n° 34, automne 1986, Paris, Gallimard, p. 208.

<sup>4</sup> Id. p. 220.

<sup>5</sup> « L'aventure négative », *op. cit.*, p. 220. Dans « Narcissism and the Gilded Image: A Psychoanalytic Reading of *The Golden Bowl* », Beth Sharon Ash s'appuie sur les travaux de Janine Chasseguet-Smirgel (notamment *The Ego Ideal: A Psychoanalytic Essay on the Malady of the Ideal*. Trad. Paul Barrows. New York, Norton, 1985), *The Henry James Review*, 15, 1, hiver 1994, pp. 55-90.

Evelyne Labbé

fondateur de l'être parcourt le texte de *The Golden Bowl*, et il n'est sans doute pas fortuit que la coupe d'or participe très littéralement de cette dramaturgie de l'image de soi dans le regard de l'autre. Avant de devenir pour Maggie Verver l'image d'un idéal perdu, « "The golden bowl – as it *was* to have been. {...} The bowl with all happiness in it. The bowl without the crack" » (GB 492)<sup>6</sup> –, la coupe est d'abord, on le sait, un cadeau d'anniversaire destiné à prendre place au nombre des objets qui rejoignent, année après année, dans des vitrines séparées, les mementos affectifs dépourvus pour Adam Verver de valeur esthétique : « She herself, naturally, through the past years, had come to be much represented in those receptacles ». (GB 449)

Conformément à cette fonction de représentation, l'œuvre finale de Maggie Verver va donc consister à donner à voir pour se donner à voir, et la demande de regard adressée au père par œuvres et objets interposés confère à la dernière scène une tension d'autant plus grande que chaque saisie visuelle se révèle porteuse de failles menaçant l'union rêvée des regards dans le partage de l'image. L'affirmation d'une coïncidence parfaite des visions n'est d'ailleurs pas sans évoquer le fantasme d'une suture de l'écart des consciences tel qu'il s'exprime dans le passage de la préface à *The Golden Bowl*, où James expose son rejet des illustrations de l'œuvre littéraire. S'il leur refuse par principe toute légitimité, il n'en avance pas moins l'idée que l'illustration pourrait – idéalement – procéder d'une sorte d'hallucination partagée : « That one should, as an author, reduce one's reader, "artistically" inclined, to such a state of hallucination by the images one has evoked as doesn't permit him to rest till he has tested or recorded them in his own other medium, by his own other art, – nothing could better consort than *that*, I naturally allow, with the desire or the pretension to cast a literary spell. »<sup>7</sup>

Dans le dernier chapitre de *The Golden Bowl*, le désir de donner à voir semble d'emblée omniprésent. L'empire du visuel y produit en

<sup>6</sup> Les références de pages indiquées entre parenthèses renvoient au volume IX de l'édition *The Bodley Head Henry James*, 1971.

<sup>7</sup> Préface à *The Golden Bowl*, *Henry James, Literary Criticism II*, The Library of America, 1984, p. 1326.

*(Se) donner à voir : The Golden Bowl et la perte de vue*

effet en quelques pages un effet de saturation textuelle exceptionnel, dont on ne trouve sans doute l'équivalent que dans « The Turn of the Screw ». De l'espace aux objets, tout, ou presque, finit par relever du registre de l'optique : le lexique nuance et différencie méticuleusement les modalités de la vision et les conditions de la visibilité (il n'est question que de « prospect », « outlook », « aspects », « view », « image », « picture » ou « show », objets et personnes se trouvant tantôt « in sight », tantôt « out of range » etc). Dans la syntaxe narrative, régie par une véritable grammaire du voir, l'essentiel de la trame événementielle s'engendre à partir du déplacement ou de l'échange des regards, dont l'interprétation ou l'effet passent eux-mêmes par le détour de figures visant à cerner les enjeux du « voir » et du « donner à voir ». Il n'est pas jusqu'à la parole qui ne se fasse ainsi miroir :

*Maggie's mind, in its restlessness, even played a little with the prospect; the high cool room, with its afternoon shade, with its old tapestries removed, with the perfect polish of its wide floor reflecting the bowls of gathered flowers and the silver and linen of the prepared tea-table, drew from her a remark in which this whole effect was mirrored, as well as something else in the Prince's movement while he slowly paced and turned. 'We're distinctly bourgeois!' she a trifle grimly threw off, as an echo of their old community.(GB 592)*

Tandis que la syntaxe associe ici sous le régime unique du reflet la totalité du visible (« this whole effect ») et le plus infime de l'insaisissable (« something else in the Prince's movement »), la figure de l'écho, prolongeant celle du miroir, vient de surcroît inscrire dans le texte le simulacre d'un présent capable de reproduire le passé. En l'absence de toute interlocution, le seul jeu des pronoms, dans cette énonciation assertive, suffit à affirmer l'empire autarcique du point de vue qui domine la seconde moitié du roman. Le dialogue lui-même renvoie quasi exclusivement aux objets du voir (littéral ou métaphorique), et le plus machinal des « you see » est toujours susceptible de se trouver resémantisé, faisant parfois apparaître dans son sillage complétives et compléments, mais aboutissant aussi fréquemment à ces visions elliptiques, absolues et intransitives qui ont

*Evelyne Labbé*

pu donner l'impression que « chez James, on voit, on voit, et il n'y a pas d'image »<sup>8</sup>.

Tel n'est pas le cas, apparemment, du dernier chapitre de *The Golden Bowl*, où les êtres s'absentent, spectralisés, dans l'image qui les réifie en « effigies » de cire ou, finalement, mobilier humain : « Mrs Verver and the Prince fairly "placed" themselves, however unwittingly, as high expressions of the kind of human furniture required, aesthetically, by such a scene. » (GB 596-7) L'harmonie et la stase du tableau parachèvent, dans cette exhibition d'êtres devenus objets, un prodigieux – ou monstrueux – travail de neutralisation de toutes les menaces d'altérité : la vie des corps, la liberté de la parole, l'expression du regard. Les chapitres précédents ont amplement traduit, en scènes imaginaires d'une force saisissante, toute la violence de cet ordre imposé, dont l'invocation de la nécessité esthétique ne suffit pas à occulter les fondements essentiels : « The fusion of their presence with the decorative elements, their contribution to the triumph of selection, was complete and admirable; though, to a lingering view, a view more penetrating than the occasion really demanded, they also might have figured as concrete attestations of a rare power of purchase ». (GB 597)

Peut-être n'est-ce toutefois pas tant l'acuité de sa perception des forces économiques qui permet à cet hypothétique regard étranger de pénétrer ici, sous couvert d'une dénégation, jusqu'au cœur du désir qui anime les visions de Maggie : restant indéfini et impersonnel, le colossal pouvoir d'achat qui prête sa force de coercition à la reconstitution apparente des deux unions conjugales est aussi ce qui permet de réunir le père et la fille dans l'anonymat de la possession – infime variante du rêve d'indifférenciation incestuelle qui sous-tend *The Golden Bowl*.<sup>9</sup>

Travaillant à la négation de la division des regards par le partage de l'image, la vision de Maggie Vever va donc tendre à l'appropriation d'un dernier regard d'Adam, ou du moins à la construction imaginaire de

<sup>8</sup> Michel Schneider, « L'image dans le passé », *Le Champ visuel, Nouvelle Revue de Psychanalyse*, n° 35, Paris, Gallimard, 1987, p. 292.

<sup>9</sup> Sur ce point, la présente étude prolonge les analyses proposées dans *Écrits sur l'abîme : les derniers romans de Henry James*, Presses Universitaires de Lyon, 1990.

*(Se) donner à voir : The Golden Bowl et la perte de vue*

reconnaissances en miroir, répétant le mouvement de subjugation prêté au regard d'Amerigo dès l'entrée inaugurale du couple des Verver dans son champ visuel : « {...} there occurred, before long, a moment in which Amerigo's look met her own in recognitions that he couldn't suppress. » (GB 594) En revanche, tout ce qui menacera de s'imposer à elle sur ce mode de la reconnaissance inévitable fera l'objet d'un travail d'interprétation visant à ramener la vision à une image conforme à la logique du désir. Tel sera le cas, par exemple, de l'effet dont la production réunit mystérieusement Charlotte et Adam Verver, au moment même de leur arrivée : « {...} what she most felt, for the half-hour, was that Mr and Mrs Verver were making the occasion easy. They were somehow conjoined in it, conjoined for a present effect as Maggie had absolutely never yet seen them. » (GB 594). En une page, la vision de Maggie va subrepticement transformer l'harmonie initiale et l'union indéfinie que Charlotte domine manifestement, maîtresse d'un « greater style » dont la Princesse reconnaîtra plus tard que l'éclat l'avait laissée éblouie (« dazzled », GB 603). S'opposent alors, apparemment, la splendeur de l'éclat de Mrs Verver – « so resplendent a show of serenity » (GB 594) – et l'insignifiance de l'aspect d'Adam (« the attitude of her overshadowed, her almost superseded companion », GB 595). Selon un changement de registre que le texte commente avec une pudeur quelque peu suspecte – « she carried it off, to put the matter coarsely », Charlotte « s'en tire » en effet à la perfection, semblant du même coup s'emparer d'un attribut qu'il convient, dans l'imaginaire, de restituer à son détenteur légitime. L'écriture s'emploie donc aussitôt à inverser les signes du visible, afin de replacer le manque et l'absence sous le régime de la maîtrise :

*But Adam Verver profited indeed at this time, even with his daughter, by his so marked peculiarity of seeming on no occasion to have an attitude ». {...} « {...} his manner {...} expressed with a certain sharpness the intention of leaving his wife to her devices. It did even more than this; it signified, to the apprehension of the Princess, from the moment she more directly took thought of him, almost a special view of these devices, as actually exhibited in their rarity, together with an independent,*

*Evelyne Labbé*

*a settled appreciation of their general handsome adequacy, which scarcely required the accompaniment of his faint contemplative hum. (GB 595)*

Rien de moins « indépendant », de toute évidence, que le regard appréciatif prêté à Adam : les images de saisie et d'emprise latentes dans « apprehension », et plus encore dans « took thought of him », témoignent assez de la main-mise de l'imaginaire sur le sens. Celle-ci sera plus évidente encore dans l'étrange mouvement régressif qui justifie cette interprétation par la reprise, transformée, d'une image apparue au chapitre 38, puis rappelée au chapitre 40 : « and so long as they were in the room together she felt him still simply weave his web and play out his long fine cord, knew herself in presence of this tacit process very much as she had known herself at Fawns. » (GB 595) L'image d'un fin licol de soie renvoie à la figure naguère choisie par Maggie pour exprimer sa vision de la soumission de Charlotte – vision que la parole d'Adam, dans l'imaginaire, était ainsi venue confirmer : « Yes, you see – I lead her now by the neck, I lead her to her doom, and she doesn't so much as know what it is {...}. » (GB 544) Mais en se réécrivant au présent, le souvenir subit toutefois quelques modifications. L'image exclut maintenant Charlotte pour ne plus retenir que le seul geste d'Adam, effaçant ainsi le lien conjugal – « their connection » (GB 544) – où la conscience de Maggie reconnaissait encore, au chapitre 38, le support de son analogie. La reprise de l'image ne met donc plus en rapport que le père et la fille, pronoms réfléchis et ellipses syntaxiques soulignant l'autarcie solipsiste de Maggie. La proximité tend d'autre part à effacer les distinctions. L'extériorité et la séparation qu'impliquent « in presence » sont en fait contredits par le passage du « voir » au « sentir » ; la magie solitaire de jadis « weaving his spell, weaving it off there by himself » (GB 541) devient toile tissée (« weaving his web ») diffusant et multipliant les liens imaginaires ; enfin, le rappel insistant de la structure réfléchie (« she knew herself » {...}) « very much as she had known herself ») semble donner à cette (re)connaissance de soi une valeur absolue : Maggie Verver, en un sens, ne se reconnaît que dans l'assimilation au père. La clôture de la vision sur cette compréhension intime est d'autant plus remarquable que la précédente apparition de l'image s'était assortie d'un aveu d'ignorance



(Se) donner à voir : The Golden Bowl et la perte de vue

admiratif : « So many things her father knew that she even yet didn't ! » (GB 576) Au dernier chapitre, l'impénétrabilité du père se fait transparence, et au terme de ce processus de révision du passé, la vision-fiction de Maggie a en tout cas dissout la première conjonction du visible pour reconstituer une autre union : le spectacle offert par Charlotte se réduit à une « special view » où la vision supposée d'Adam ne se dissocie pas de celle de sa fille, et dans le registre du fantasme, l'attribut phallique est (re)devenu en secret l'apanage du père.

Tout au long du chapitre, l'appropriation imaginaire de l'autre s'opère par la seule force d'un langage savamment « manipulateur d'aspects »<sup>10</sup>, à l'instar de l'auteur évoqué par la préface : des glissements de la modalisation aux équivalences hypothétiques, du jeu des pronoms aux ambiguïtés du style indirect libre et aux distorsions de la causalité, tout vise à affirmer la communion des regards, l'identité des intentions, la permanence du passé. Ainsi de l'échange de paroles qui sert de transition entre un tableau réel et l'effet de tableau produit par l'harmonie de l'ensemble :

*–"It's all right, eh?"*

*"Oh, my dear – rather!"*

*He had applied the question to the great fact of the picture, as she had spoken for the picture in reply, but it was as if their words for an instant afterwards symbolized another truth, so that they looked about at everything else to give them this extension. {...} Their eyes moved together from piece to piece, taking in the whole nobleness – quite as if for him to measure the wisdom of old ideas. (GB 596)*

Dans un autre passage, alors qu'Adam est sorti seul sur le balcon pour guetter avec impatience l'arrivée de son petit-fils, l'imaginaire reprend aussitôt ses droits : « *She followed him of necessity – it came, absolutely, so near to his inviting her, by stepping off into temporary detachment, to give the others something of the chance that she and her husband had so fantastically discussed.* » (GB 598) Comme pour le souvenir de la scène de Fawns, l'analepse est ici retorse, car la

<sup>10</sup> Henry James, *Literary Criticism II*, p. 1326.

*Evelyne Labbé*

réinscription du souvenir dans la révision du réel en occulte en fait l'essentiel : il s'agit moins, pour Maggie, de laisser Charlotte et le Prince en tête-à-tête, que de se retrouver seule avec Adam. Au chapitre précédent, en effet, sa fantaisie extravagante s'était surtout donné libre cours pour répondre à l'étonnement d'Amerigo – « "So immensely taken that they – that your father can't – give you his last evening in England?" » (GB 582). Elle avait alors longuement brodé sur l'éventualité d'un retour à sa propre intimité d'antan avec son père : « But there's always, also, the chance of his proposing to me that *we* shall have our last hours together; I mean that he and I shall. He may wish to take me off to dine with him somewhere alone – and to do it in memory of old days. I mean {...} the *real* old days; before my grand husband was invented and, much more, before his grand wife was ». (GB 584)

Rien de tel ne s'étant produit, le rappel de cette fantaisie fantasmatique montre à quel point l'heure du thé à laquelle Maggie s'est trouvée réduite (« cut down », GB 582) pour l'exhibition de son œuvre apparaît, quasi spectralement, comme le substitut imparfait d'une dernière soirée rêvée, écran opposé à une double perte de vue : celle, manifeste, de la séparation à venir, et celle, toujours obsédante pour Maggie, qu'implique l'intimité inaccessible et impénétrable des époux Verver.

Aucune des transformations imaginaires du visible ne parvient d'ailleurs à masquer que ces visions se construisent en occultant un seul et même point de fuite : l'invisibilité du regard d'Adam, toujours ostensiblement tourné, depuis le début du chapitre, vers d'autres objets que Maggie. Pour labyrinthiques que soient leurs circuits syntaxiques, narratifs ou figuraux, toutes les opérations de l'esprit gravitent en fait autour d'un unique abîme : celui du regard du père, qu'il s'agit encore et toujours de s'approprier en l'amenant à refléter une image conforme au désir du sujet. La seule (infime) menace de faille dans l'harmonie du tableau proviendra même indirectement de l'inattention d'Adam :

*Charlotte throned, as who should say, between her hostess and her host, the whole scene having crystallised, as soon as she took her place, to the right quiet lustre; the harmony was not less sustained for being*

*(Se) donner à voir : The Golden Bowl et la perte de vue*

*superficial, and the only approach to a break in it was while Amerigo remained standing long enough for his father-in-law, vaguely wondering, to appeal to him, invite or address him, and then, in default of any such word, selected for presentation to the other visitor a plate of petits fours ; Maggie watched her husband – if it now could be called watching – offer this refreshment; she noted the "consummate" way {...} in which Charlotte cleared her acceptance {...} of any betrayal {...} of consciousness; and then felt the slow surge of a vision that, at the end of another minute or two, had floated her across the room to where her father stood looking at a picture, an early Florentine sacred subject, that he had given her on her marriage. (GB595-596)*

Au regard désaffecté qui « observe » et « note » s'oppose la violence figurale du mouvement par lequel Maggie rejoint Adam, la force de la vision venant télescoper la durée, abolir l'espace de la séparation, et faire basculer la saisie optique dans le registre du corporel. Même si tout porte à croire qu'elle provient du dos tourné d'Adam, cette vision reste indéterminée – et ni le sujet du tableau ni le regard porté vers lui, d'observation ou de contemplation, ne seront donnés à voir. Mais à cette double invisibilité, la conscience de Maggie Verver entreprend à nouveau de substituer ses propres visions, à commencer par l'évocation d'un trésor à la fois esthétique et subjectif, inversant d'emblée le souvenir pathétique de ses propres représentations dans le regard d'Adam :

*He might have been, in silence, taking his last leave of it ; it was a work for which he entertained, she knew, an unqualified esteem. The tenderness represented for her by his sacrifice of such a treasure had become, to her sense, a part of the whole infusion, of the immortal expression; the beauty of his sentiment looked out at her, always, from the beauty of the rest, as if the frame made positively a window for his spiritual face; she might have said to herself, at this moment, that in leaving the thing behind him, held as in her clasping arms, he was doing the most possible toward leaving her a part of his palpable self. (GB 596)*

Sans doute faut-il donner toute sa force, dans un contexte dominé par l'inaccessibilité du regard d'Adam Verver, au « looked out at her,

always » qui semble ainsi placer Maggie à jamais sous les yeux du père. Dans un entre-deux de la vision où s'échangent l'intérieur ("*infusion*") et l'extérieur ("*expression*"), le temps du souvenir rejoint l'intemporalité du fantasme (« immortal »), et la spiritualité du désir sublimé (« spiritual face ») retrouve son ancrage corporel (« palpable self »). De surcroît, la déliaison syntaxique qui suspend l'apposition (« held as in her clasping arms ») entre le tableau et son donateur permet opportunément de confondre un instant les objets de cette étreinte imaginaire. Et en tout cas, dans la continuité de l'écriture, l'adieu du père au tableau (« taking leave ») se voit retourné, transformé en don d'une relique corporelle (« leaving her a part of his palpable self »). Du sujet éclipsé par l'image du père, le lecteur ne connaîtra que l'origine (florentine), et le caractère à la fois ancien (voir primitif), et sacré.

Si la vision modalisée figure l'invisible en fonction d'un désir où le moi s'approprie les dépouilles du père idéalisé, la faille du réel n'en persiste pas moins : de lui-même, Adam n'a encore rien donné, et surtout pas son regard, dont le texte (« registre », selon James, de la conscience de Maggie) note avec minutie les moindres déplacements. La précision de cette scénographie des regards, tout au long du chapitre, finit même par désigner leur conjonction comme l'objet ultime du désir, objet de perspective de tous les tableaux imaginaires. La tension dramatique fluctue d'ailleurs à mesure que les regards séparés convergent ou s'éloignent, mais s'ils se tournent ensemble vers les mêmes objets, tableaux réels ou métaphoriques (« their eyes were held again together », « their eyes moved together », GB 596), rien ne parvient à faire affleurer, chez Adam, la moindre reconnaissance de la séparation à venir. Lorsque Maggie décidera d'y faire elle-même allusion, en mentionnant la beauté de l'ensemble – « "I'm so glad – for your last look" » (GB 597), sa voix lui semblera introduire une note d'étrangeté – « the note of that strange accepted finality of relation, as from couple to couple » (GB597) – preuve, s'il en était besoin, que la forme finale des relations du quatuor s'oppose encore à une résistance intime. Tout au long du chapitre d'ailleurs, l'étrange sera d'abord l'étranger au désir, et principalement, la réalité des séparations et des unions ambiguëment évoquées par l'expression « finality of relation ». Cette réalité, dont Maggie se demande si elle finira par la rattraper,

*(Se) donner à voir : The Golden Bowl et la perte de vue*

prend figure lorsqu'une fois encore, le désir de voir d'Adam porte expressément sur un autre objet, le Principino encore absent. Dans le suspens de l'attente, le non-dit des regards vides d'expression éclate en une image catastrophique de fragmentation et de dilacération corporelles : « she felt once more how impossible such a passage would have been to them, how it would have torn them to pieces, if they had so much as suffered its suppressed relations to peep out of their eyes. » (GB 598) En faisant ressurgir l'angoisse d'un morcellement du moi, la violence de la figure éclaire l'ambiguïté d'une précédente allusion à l'ampleur de la séparation – « separation {...} on a scale beyond any compass of parting » (GB 597) –, mais la destruction imaginée n'en continue pas moins de passer par une structure spéculaire, laissant ainsi persister un fantôme latent de réciprocité ou d'indifférenciation.

L'impossibilité de nommer l'indicible d'une séparation dans laquelle l'absence et le manque confinent au besoin – « {...} she couldn't at such an hour be pretending to name to him what it was, as he would have said, "going to be", at Fawns or anywhere else, to want for *him*. » {...} (GB 599) – aboutit à une substitution de noms dont l'effet sera immédiatement porteur d'équivoque. Mentionnée à la place d'Adam – « {...} what was she doing but just offer a bold but substantial substitute? » (GB 599) – Charlotte commence d'abord par devenir l'image invisible sur laquelle s'élabore la vision d'une communion parfaite : « And as she [Maggie] smiled at him with it, so she saw him the next instant take it – take it in a way that helped her smile to pass all for an allusion to what she didn't and couldn't say. » (GB 599) Il est tentant de voir dans cet échange, suivi par la célébration incantatoire des qualités de l'épouse du père, la sollicitation d'un retour du discours vers Maggie elle-même. Ici comme ailleurs dans le roman, cependant, la communion du père et de la fille dans une seule et même appréciation de Charlotte ne cesse d'être menacée par les signes éventuels de l'altérité du désir d'Adam – lesquels reparaissent dans l'illumination de son regard :

*"Because Charlotte, dear, you know, she said, is incomparable". It took thirty seconds, but she was to know when these were over that she had pronounced one of the happiest words of her life. They had turned*

*Evelyne Labbé*

*from the view of the street ; they leaned together against the balcony rail, with the room largely in sight from where they stood, but with the Prince and Mrs Verver out of range. Nothing he could try, she immediately saw, was to keep his eyes from lighting; not even his taking out his cigarette-case and saying before he said anything else : "May I smoke ?" (GB 599)*

Dans sa description minimale, l'expression du regard d'Adam peut aussi bien s'interpréter comme la satisfaction du collectionneur d'objets d'art, du possesseur d'une épouse magnifique, ou du père comblé par l'approbation admirative de sa fille. Même si le point de vue de Maggie ne peut éviter d'enregistrer le caractère irréprensible de l'intérêt suscité par l'image invisible, le texte fait néanmoins apparaître la première captation du regard d'Adam, que la typographie détachera de l'ensemble en un bref paragraphe, enchassé entre deux énoncés se faisant écho :

*"Father, father – Charlotte's great!"  
It was not till after he had begun to smoke that he looked at her.  
"Charlotte's great". (GB 599)*

Une fois de plus, les figures du corps reviennent aussitôt s'inscrire dans la réciprocité des regards en miroirs : « They could close upon it – such a basis as they might immediately feel it make; and so they stood together over it, quite gratefully, each recording to the other's eyes that it was firm under their feet. » (GB 599)

Le nom de Charlotte, cependant, ne cesse de réouvrir, dans les symétries idéales de la parole et du regard, la perspective toujours abyssale de l'inconnu :

*They had even thus a renewed wait (...) much as if he were letting her see, while the minutes lapsed for their concealed companions, that this was finally just why – but just why ! "You see," he presently added, "how right I was. Right, I mean, to do it for you."  
"Ah, rather ! she murmured with her smile. And then, as to be herself ideally right: "I don't see what you would have done without her."  
"The point was", he returned quietly, "that I didn't see what you were to do."*

(Se) donner à voir : The Golden Bowl et la perte de vue

"Yet it was a risk".

"It was a risk," said Maggie – but I believed in it. At least for myself!" she smiled.

"Well now", he smoked, "we see."

"We see".

"I know her better".

"You know her best". (GB 599-600)

Qu'il s'agisse de son mariage même, ou de l'éloignement à venir, la décision prise « pour Maggie » paraît effectivement faire retour à la sphère de l'indifférentiation incestuelle des sujets et des désirs. Mais l'image de Charlotte dans le regard d'Adam persiste, toujours insaisissable. En réponse au « You know her best » de Maggie, l'assentiment laconique du père – « Oh, but naturally ! » – ouvre à nouveau à la fille des possibilités d'interprétation vertigineuses : « {...} she found herself lost, though with a finer thrill than she had perhaps yet known, in the vision of all he might mean » (GB 600). Avec une suggestive ambiguïté, James condense ici la perte et sa négation : dans ce drame de la vision où Maggie Verver se cherche et littéralement se retrouve perdue, l'immensité même des possibles ne peut que relancer, à l'infini, la réécriture imaginaire du désir de l'autre. La dissonance se répète lorsqu'Adam, entrant à son tour rêveusement dans la litanie des éloges – « "She's beautiful, beautiful !" » (GB 600) –, choisit un adjectif différent de ceux de sa fille, mais jadis associé à Charlotte par l'image de son « beautiful neck » (GB 544). Si Maggie y décèle bien une tonalité nouvelle (« a new note »), c'est pour l'assimiler à nouveau, dans l'omniscience et l'omnipotence partagées avec le père, à une interprétation ancienne – « the note of possession and control » (GB 600). L'image-objet invisible du regard d'Adam va pourtant finir par être radicalement désincarnée, consolidant la « base » qui retournera en union, dans l'imaginaire, la réalité de la séparation. Il suffira pour cela que l'image insaisissable de Charlotte se réduise à l'abstraction d'une « valeur », elle-même ramenée à l'instrumentation des grandioses desseins mécénaux d'Adam Verver : « They were parting, in the light of it, absolutely on Charlotte's *value* – the value that was filling the room out of which they had stepped as if to give it play, and with which the

*Evelyne Labbé*

Prince, on his side, was perhaps making larger acquaintance. » (GB 600)

A la fin du paragraphe, au terme d'une méditation aussi tortueuse qu'exaltée, la vision de plénitude peut donc se refermer sur le regard d'Adam, et le dialogue, sur l'équivoque de l'écho :

*His face, meanwhile, at all events, was turned to her, and as she met his eyes again her joy went straight. "It's success, father."  
"It's success". (GB 601)*

L'aveu du désir latent dans la restriction, « at all events », fait une fois de plus vaciller la nature du triomphe : tout autant qu'au spectacle partagé de la perfection des formes recomposées des deux mariages, la joie semble d'abord renvoyer à l'interpénétration imaginaire des regards.

La perte de vue s'inscrira néanmoins dans le texte, non pas dans le salon saturé des valeurs du visible, mais dans la désolation et la grisaille de l'avenue déserte de Portland Place.

Par deux fois déjà dans ce chapitre, James avait choisi de mettre en scène proleptiquement, du haut du balcon, la frustration de regards confrontés à l'absence. Au début du chapitre, Amerigo y avait en vain guetté l'arrivée des Verver : « as to report that nothing was in sight, he returned to the room with frankly nothing else to do » (GB 593). Plus tard, lorsqu'Adam, impatient d'apercevoir son petit-fils, était lui aussi passé sur le balcon, le vide de la rue, loin d'être associé au « rien » qui tout au long du roman accompagne le personnage d'Amerigo, s'était au contraire symboliquement inversé, dotant le regard du père, dans l'esprit de Maggie, de la maîtrise d'une perspective infinie – « his unobstructed outlook » (GB 598). Dans les deux cas, cependant, l'objet de l'attente avait fini par apparaître dans le champ visuel. En revanche, le dernier regard jeté du balcon vers l'extérieur sera celui de Maggie – « going out to the balcony again to follow with her eyes her father's departure » (GB 601) – et il sera alors confronté au vide absolu, laissant le désir de voir à jamais suspendu dans l'inaccompli de l'infinif : « The carriage was out of sight {...}, and she looked awhile only at the great grey space, on which, as on the room still more, the shadow of dusk



*(Se) donner à voir : The Golden Bowl et la perte de vue*

had fallen. » (GB 601) Le lecteur, pour sa part, ne peut que prendre rétrospectivement conscience de l'ellipse narrative masquée par la continuité du texte : peut-être irreprésentable, la scène de la séparation et des derniers regards ne lui aura pas été donnée à voir. Et la voiture même, contenant métonymique de l'intimité des époux Verver, aura déjà disparu.

Reste le tout dernier acte du drame de la vision. Au chapitre précédent, la « perte de vue » avait été assez curieusement invoquée par Amerigo comme la condition même du retour de leur propre couple à une intimité renouvelée :

*"Wait", he repeated. "Wait".*

*She understood, but it was as if she wished to have it from him. "Till they've been here, you mean?"*

*"Yes, till they've gone. Till they're away".*

*She kept it up. "Till they've left the country? {...}"*

*"Till we've ceased to see them – for as long as God may grant." (GB 590)*

Lorsque la parenthèse de l'attente est refermée, le chapitre s'achemine vers la réunion de Maggie et d'Amerigo, où l'effet de tableau final s'abîme dans une ultime perte de vue. Alors même que la conclusion de *The Golden Bowl* semble attester de la réussite de Maggie, en faisant d'elle, dans le dialogue et la description, l'unique objet d'un regard unique, ce qui pourrait apparaître comme le triomphe de l'union, de la reconnaissance ou de la possession se place sous le signe d'un aveuglement douloureux :

*"Isn't she too splendid?" she simply said, offering it to explain and to finish. "Oh, splendid !" With which he came over to her. "That's our help, you see", she added – to point further her moral. It kept him before her therefore, taking in – or trying to – what she so wonderfully gave. He tried, too clearly, to please her – to meet her in her own way; but with the result only that, close to her, her face kept before him, his hands holding her shoulders, his whole act enclosing her, he presently echoed: "'See'? I see nothing but you". (GB 603)*

Le « don » que désigne la relative paraît à nouveau consister en un effet de parole visant à sceller l'union reconstituée sur le maintien de l'image de Charlotte, en tierce figure interposée (ou en double imaginaire de Maggie, désormais maîtresse du style qui l'éblouissait encore peu auparavant). Maggie semble ainsi s'apprêter à reproduire, avec Amerigo, l'appropriation partagée de l'image de Charlotte. La réponse du Prince marque pourtant, et jusque dans la reprise en écho de la parole, la défaillance de l'effet de miroir attendu : au lieu de renvoyer l'image partagée de la femme invisible, naguère objet d'un désir inconnu de Maggie, l'affirmation se borne à la seule visibilité de la présence. Certes, la déclaration d'Amerigo est suffisamment ambiguë pour que certains aient pu y voir, en quelque sorte, l'inversion de la conclusion de *The Wings of the Dove* : non plus le « We shall never be again as we were ! »<sup>11</sup> des amants séparés par le souvenir de la Colombe, mais la promesse d'un « we shall be as we never were », la forme reconstituée de la coupe d'or – « the bowl as it *was* to have been ». Mais c'est oublier qu'il ne s'agit pas là du dernier mot du roman, qui, loin de donner à voir deux regards comblés, construit l'image d'une double perte de vue : « And the truth of it had, with this force, after a moment, so strangely lighted his eyes that, as for pity and dread of them, she buried her own in his breast » (GB 603). Au lieu donc de la restauration de l'intime ou de la reconquête de familier, la vision ne rencontre ici que l'étrange. Distincte en cela de l'éclat des yeux d'Adam, laissé indéterminé, l'illumination de ceux d'Amerigo, reste, par sa force de vérité, réfractaire aux fictions de l'imaginaire : les yeux, on le sait, ne sont pas le regard. Au néant qui environne et encadre l'objet du « I see nothing but *you* » répondent donc les connotations mortifères de l'enfouissement du regard de Maggie dans la proximité du corps. A cet égard, son geste n'est pas sans rappeler le passage de *The Wings of the Dove*, où Merton Densher, à son retour de Venise, imaginait de trouver un ultime recours dans l'aveuglement du corps : « the need to bury in the dark blindness of each other's arms the knowledge of each other that they couldn't undo ». <sup>12</sup>

<sup>11</sup> *The Wings of the Dove*, livre 10, chapitre 6, Edition critique Norton, p. 403.

<sup>12</sup> *The Wings of the Dove*, p. 396.

*(Se) donner à voir : The Golden Bowl et la perte de vue*

Dans la conclusion de *The Golden Bowl*, cependant, l'évitement du regard reste en deçà de toute interprétation définitive. Bien que lié par causalité grammaticale à la perception des yeux de l'autre, il n'est qu'*hypothétiquement* (« *as for pity and dread* ») associé aux émotions tragiques de la terreur et de la pitié. L'autorité du point de vue vacille, ne permettant pas d'assigner de façon univoque cette vision au registre de la conscience de Maggie Verver. Mais l'hypothèse n'en suggère pas moins que derrière le geste qui constitue le dernier « arrêt sur image » du roman, le drame de la vision – la passion du regard –, comme toutes les relations chez James, ne s'arrête jamais<sup>13</sup>.

**Evelyne Labbé,**  
**Université Paris X-Nanterre**

<sup>13</sup> « Really, universally, relations stop nowhere, and the exquisite problem of the artist is eternally but to draw, by a geometry of his own, the circle within which they shall happily *appear* to do so. » Préface à *Roderick Hudson*, *Henry James, Literary Criticism II*, p. 1041.