

## Henry James et l'image dans le tapis

Nous connaissons tous la métaphore de l'image dans le tapis ; on doit l'idée à Henry James (1896) dans la nouvelle du même titre. De toute évidence la figure réchauffe le cœur du critique psychanalytique. Pour une fois, voici un auteur intelligent qui vient corroborer ce que Freud nous a appris. Nous savons que Freud et James appartiennent à la même période historique et ceci risque d'être un argument pour le sceptique qui se débarrassera ainsi facilement de cette concordance intéressante entre les deux auteurs avant de retourner à sa tâche de critique traditionnel pour qui l'idée d'inconscient est une absurdité. Pourtant, il eût été sûrement plus sage de parler d'un signe des temps, de la dimension historique d'une telle rencontre, mais nous pouvons en rester là pour l'heure et revenir à notre texte, celui de James, qui est bien ce que doit faire un critique.

J'ai choisi de commenter le texte de James afin de mettre en pratique ce que nous avons appris de la psychanalyse freudienne. C'est peut-être aussi une façon commode de dire ce qui à mes yeux devrait caractériser la recherche en littérature aujourd'hui ou tout au moins en faire partie.

Car en effet, bien que « L'Image dans le tapis » constitue une illustration remarquable de la théorie freudienne, il y a toujours le danger épistémologique que nous acceptions l'affirmation que certains textes n'ont nul besoin d'une analyse tant en réalité c'est déjà la vérité qu'ils fournissent aux lecteurs. Comme critiques qui font usage de la psychanalyse, cependant, il semble que nous ayons à notre disposition une méthode qui devrait nous aider à ne pas tomber dans le piège que nous tend l'illusion que je viens de décrire. Car nous pouvons commencer par souligner que tout texte est représentation—comme toute parole—et est d'abord, au aussi en tout cas, métaphore de « quelque chose » qui inconsciemment

importait au producteur du dit texte. Nous connaissons toutes et tous les histoires d'Œdipe et d'Hamlet, le *Don Juan* de Molière et par exemple encore *La Lettre écarlate* de Nathaniel Hawthorne, pour ne pas parler (une expression intéressante, ma foi !) de *La Lettre volée* d'Edgar Poe. De telles œuvres, comme tant d'autres, bien sûr, décrivent des personnages comme s'il s'agissait de personnes réelles, c'est la règle de jeu. Et cependant, sans qu'il y ait contradiction avec l'analyse littéraire « classique », une autre approche est possible qui devrait lui être complémentaire et a de plus le mérite d'être épistémologiquement solide. Il ne fait guère de doute que nous pouvons d'un tel travail retirer une connaissance bien plus fondamentale encore. Je fais référence à l'analyse qui tente d'aller, de pénétrer, au-delà de ce qu'on a nommé la psychologie des personnages et préfère considérer le texte comme d'abord le discours d'un sujet au sens où l'entend la psychanalyse. Et en effet, s'il y a quelque vérité à tirer de la littérature c'est sans aucun doute aujourd'hui parce qu'un texte est toujours, et avant toute chose, le discours d'un « sujet » donné. Finalement, la logique derrière une histoire, un personnage ou même un style proviennent d'une personne réelle, d'un « sujet ». Et cela est si vrai que lorsqu'il nous arrive de rencontrer ce qui de toute évidence est un manque de logique dans une œuvre, il est malgré tout possible de découvrir une autre logique qui rend compte de la production de ce texte de façon convaincante. On aura naturellement compris que je parle ici de ce qui a été inconscient dans la production du texte en question, d'où il s'ensuit évidemment que la logique que nous recherchons—je veux dire en ce qui concerne les conditions de production d'un écrit—ne saurait être trouvée dans les personnages si nous nous contentons de les examiner à un premier niveau réaliste ou plutôt, pour être très clair, seulement dans la présentation des personnages. Bref, c'est aussi, ou plutôt, à la trame même de l'écriture que nous devons nous intéresser si nous souhaitons rencontrer une parole de sujet. Bien sûr, beaucoup se lèveront et diront que ce qui caractérise un

« grand » auteur c'est la maîtrise qu'il ou elle est capable d'exercer sur son matériau. Mais avec nous l'argument ne marche pas—en tout cas je l'espère—puisque'il est à peu près admis aujourd'hui que nous disons plus que nous savons et même ne savons pas vraiment ce que nous disons. Cela parce que notre discours a, exactement comme l'acte manqué ou le rêve, une structure de métaphore.

Tout ceci, en vérité, est brillamment démontré par James dans son récit « L'Image dans le tapis », et que la démonstration ait été elle-même construite métaphoriquement ne la rend pas moins efficace bien au contraire. La « méthode », de toute façon, ne fait qu'ajouter à notre plaisir de lecteurs « modernes ».

Commençons donc par une première série de remarques. On se souvient que le conte concerne un secret, secret qui semble être la condition de la « réussite » de l'entreprise littéraire. En termes simples, la question peut se formuler ainsi : en quoi consiste l'intérêt et la valeur, surtout, d'une œuvre littéraire ? Ou encore : quelles sont les caractéristiques de la « bonne » et de la « grande » littérature ? C'est bien sûr *la* question qui est au cœur de la critique littéraire ou plus exactement encore la question qui était au cœur de la critique au temps de James. Que ce soit encore une question pour nos critiques aujourd'hui, je veux dire la *seule* question, nous dit assez quels progrès l'approche psychanalytique a encore à faire ! Même s'il est vrai que nous sommes confrontés là à un problème difficile puisque'il concerne la beauté et la vérité et plus encore, peut-être, la relation entre les deux.

Pour le texte que nous examinons, cependant, les choses sont sans doute plus simples : nous pouvons suspendre notre jugement de valeur (« Le conte de James est-il 'réussi' ou non ? ») et formuler une interrogation plus générale du genre : « De quoi la littérature est-elle faite ? ».

Si nous examinons le contenu du conte, nous rencontrons une interrogation sur la nature du génie, ou de la réussite—quel qu'en soit le sens ici—d'un écrivain célèbre du nom de Vereker, ce qui, ma foi, n'est pas très loin de « vérité » et en tout cas de la racine latine. Le narrateur, choisi dans le conte par George Corvick, de toute évidence son sénior dans le milieu littéraire, se voit confier la mission d'écrire une rubrique concernant le dernier roman de Vereker. Sa tâche est de trouver...quoi ? Quelque chose comme le secret du talent du bonhomme, bref, rendre explicite « la signification de... quelque chose, quoi ! », comme le formule obscurément Corvick, exactement : « *something or other* » selon les mots de ce dernier :

Pour l'amour de Dieu, essayez de vous en rapprocher.

Que notre arrangement n'entre pas en jeu là-dedans, ça ne doit pas le gêner. Parlez de lui, si vous pouvez, comme je l'aurais fait.

[*For God's sake try to get at him. Don't let him suffer by our arrangement. Speak of him, you know, if you can, as I would have.*]

L'article est écrit et publié, et les gens au bureau déclarent que « Ca va », que c'est « O.K. », tandis que Corvick qui à l'époque avait dû aller à Paris, est très mécontent et écrit que ça ne correspondait pas du tout à l'image qu'il avait de Vereker [*this wasn't « at all what V. gave him the sense of »*].

Dans les deux épisodes suivants—scènes ou fragments de scènes, il y en a onze--, notre héros vient rencontrer notre grand homme à l'occasion d'une réception dans une résidence à la campagne où il a également été invité et ils finissent par avoir une longue conversation. Avant cela, cependant, au dîner, indirectement, on parle de l'article. Tout d'abord, le commentaire de l'écrivain reste

neutre : « Oh ! C'est pas mal—c'est le truc habituel ! » « Vous voulez dire que ça ne vous rend pas justice ? », demande une invitée ; « C'est un charmant article », lance le grand homme. « Oh ! Ce vous dites est toujours si profond ! », ajoute la même dame avec insistance, et sa remarque amène l'estocade finale:

--Aussi profond que l'océan ! Tout ce que je veux dire, c'est que l'auteur de l'article ne voit pas....

.....

-- Ne voit pas quoi ? .....

-- Ne voit rien. [*Doesn't see anything.*]

Plus tard ce jour-là, au milieu de la nuit en fait, écrivain et critique ont une longue entrevue. L'auteur ne veut pas blesser le jeune homme et lui parle avec gentillesse ; mais il demeure cependant incapable d'expliquer pourquoi les critiques passent toujours à côté de son « petit point » [*miss...his little point*], son truc. Oui, il ne sait pas « comment expliquer cela » au jeune critique.

--*Vous* le manquez, mon cher ami, avec une assurance inimitable; le fait que dans votre article vous êtes si terriblement intelligent et que votre article soit terriblement gentil ne fait pas un centième de millimètre de différence. C'est toujours le cas avec vous, la jeune génération, celle qui monte [...] c'est face à vous que je ressens le plus mon échec complet, ma faillite.

.....

--Echec, vous ! Mon Dieu ! Faillite, allons donc ! Mais alors, votre 'truc' ce serait quoi ?

--Est-ce que *c'est à vous* que je dois le dire, après toutes ces années et tout ce travail ?

Et cependant, l'écrivain va essayer d'expliquer, et ici je dois citer à nouveau, ne serait-ce que parce que les détails de l'écriture sont si parlants. (Comme peut le voir mon propre lecteur, j'ai été présomptueux. Henry James me tord le bras et me fait perdre de vue mon projet initial qui consistait à distinguer dans mon analyse deux plans soigneusement séparés ; c'est comme s'il disait : « Avec moi, ça ne marchera pas ! )

Par mon truc, mon petit point, je veux dire—bon, comment l'appeler ?—la chose particulière pour laquelle essentiellement j'ai écrit mes livres. N'y a-t-il pas pour chaque écrivain une chose particulière de cette sorte, la chose qui le fait se donner tout entier .... la chose sans laquelle il n'écrirait pas du tout et où le désir [*the effort*] de réussir n'a aucune place, la passion même de sa passion, la partie de l'entreprise dans laquelle, pour lui, brûle le plus intensément la flamme de l'art. Eh bien, c'est ça !

Pour le jeune critique, rien de ceci ne paraît très clair, pas « très précis » en vérité [*very distinct*], et cependant, aujourd'hui, il semble bien que nous puissions en faire quelque chose, par exemple en gardant à l'esprit le fameux objet petit *a* de Lacan, ou même en soulignant tout simplement parmi les paroles données par James à Vereker des termes comme « *little point* » (petit point), « *thing* » (chose) et bien entendu ce « *passion* » de la « *writer's passion* » (cette passion de la passion...). Tout ceci en effet ne nous semble-t-il pas quelque peu familier ? Je pense à la pulsion ou, mieux encore, au désir inconscient ; cela m'aide en tout cas à donner un peu plus de

sens à cette mystérieuse force à l'oeuvre dans l'acte d'écriture. Écoutons Vereker à nouveau, ou James, lorsqu'il continue ses explications : il appelle son urgent désir d'écrire [*his urge*] « la plus belle et la plus totale des intentions qui soient » et parle également de « son petit tour (de main) », [*this little trick*], quelque chose que nous pouvons peut-être trouver dans « l'ordre, la forme, la texture » de ses livres. Voilà bien une approche « moderne », en avance, je trouve, sur l'époque même de James ; mais si elle souligne bien ce qu'un critique doit faire, elle le fait d'une manière si vague qu'elle ne nous est d'aucun secours, se contentant de répéter, au fond, que c'est cela « la chose » que le critique doit rechercher. Je tiens ce conseil pour l'intuition probable qu'en 1900 le monde de la critique littéraire n'était pas proprement équipé pour la tâche. Que beaucoup, même au vingt et unième siècle, fassent à peine mieux qu'au temps de James mérite sans doute une interrogation.

Cela dit, les auteurs ne devraient-ils pas aider quelque peu les critiques dans une tâche qui semble si difficile ? C'est bien entendu ce que j'estime que James fait précisément avec le conte que nous sommes en train de lire et aussi ce que le jeune homme de notre histoire demande à Vereker : « Ne pensez-vous pas que vous devriez—juste un peu—venir en aide au critique ? » Mais la réponse à sa question ne va guère l'aider, Vereker, furieusement, ne peut retenir son indignation : Assister le critique ? Mais c'est ce que fait l'écrivain quand il écrit, explique-t-il. (On pense au mot de T.S. Eliot adressé à la critique d'abord dubitative devant *The Waste Land* : « *It says what it says* », ça dit ce que ça dit !) Son intention ? Vereker l'a hurlée jusqu'à rendre sourd le critique ! Ce critique dont les traits—un peu mystérieusement je dois dire : « *His great black face* »--trahissent l'incompréhension. Quant à nous, puisque nous avons sous les yeux les paroles du conte, nous pouvons déjà noter « *intention* », le même mot pour l'original et la traduction, et y voir ce qui est peut-être un indice que même James, l'auteur de notre histoire, ne sait

pas ce que c'est, bref se trouve bien incapable de dire ce qui le pousse à écrire et ne connaît pas son propre secret.

Vereker, toutefois, ne serait pas d'accord, et tout de suite nous le voyons persister dans son obscure démonstration : les critiques devraient comprendre à quoi tout cela tient ; pour lui, il y a là quelque chose de *palpable*, « exactement de la même manière que le marbre de cette cheminée ». Une nouvelle fois, James nous donne à entendre que « l'intention » mentionnée il y a un instant ne peut en elle-même constituer une réponse satisfaisante. Aujourd'hui, nous irions même jusqu'à dire que toute insistance sur cette histoire d'intention, si nous nous en contentions, sans plus, risquerait de nous éloigner de la réponse psychanalytique qui s'impose pourtant. Telle semble bien avoir été l'intuition de James, et son Vereker, en tout cas, est loin de manquer de sagesse : « Si ma grande affaire est un secret, c'est seulement parce que c'est un secret malgré soi ». En fait, ce qui est clairement dit au lecteur, c'est que la production littéraire n'est pas une histoire d'intention seulement. A l'étape suivante, James le fait même dire à son personnage : s'il avait su à l'avance ce qu'il allait écrire, il n'aurait jamais pu l'écrire. Voilà qui est tout à fait explicite, et tout à fait « freudien » : « son travail d'écrivain, son secret, c'est la même chose ».

La déclaration donnera-t-elle satisfaction au jeune critique ? Pas vraiment. Au contraire, « brûlant » de curiosité. Il veut en savoir plus. « Est-ce une sorte de message ésotérique ? » demande-t-il. Et là ce que le texte nous donne à comprendre c'est que les mots qu'un écrivain produit restent, d'une certaine façon, encore mystérieux pour lui. « La *Chose* est là, oui, sur la page, mais elle ne peut pas être clairement décrite :

-- Mon propre effort de lucidité donne [au critique] l'indice,  
chaque page et chaque ligne et chaque lettre. La chose est là  
aussi concrète qu'un oiseau dans sa cage, l'appât sur l'hameçon,

ou le morceau de fromage dans la souricière. Ça remplit chaque page comme votre pied remplit votre chaussure. Ça commande chaque ligne, ça choisit chaque mot, ça met un point sur tous les i, ça place chaque virgule.

Et ça continue de la sorte sur plus d'une page : « cœur et corps », « organe vital », « parole » [*language*], « la joie de mon âme », mais à la fin ça reste toujours un secret et notre jeune critique ne peut guère faire mieux que conclure la discussion par une question, déclaration vraiment très générale : « Cette extraordinaire 'intention' générale [...] est donc généralement une sorte de trésor enfoui ? » L'écrivain approuve vaguement mais nous laisse tout de même dans le noir : « Oui, appelez-la comme ça, bien que ce ne soit peut-être pas à moi de le dire. » [*though it's perhaps not for me to do so*]

Notre critique, ainsi, n'a pas réussi à découvrir ce qu'était le secret, la fameuse intention « générale », et il a tellement échoué qu'il en vient à la conclusion qu'il « ne sait rien » [*has no knowledge*] et que « peut-être personne [*nobody*] ne sait rien », ce qui est pour nous bien dommage—j'ajoute cela après-coup—ne serait-ce qu'à cause de la présence parmi les paroles de Vereker de ce pied dans une chaussure.

A Corvick, de retour de son voyage à Paris et à quelques jours de son mariage avec la fille de Madame Erme (de tout ceci je parlerai plus loin), il confesse son échec. Certes, il y avait bien plus que tout cela chez Vereker, mais il ne savait pas ce que c'était. A nouveau, et Corvick avec lui, ils se demandent ce que la « chose » peut être, et ils décident que, certainement, c'est « quelque chose à comprendre », mais ne vont pas plus loin. Corvick a-t-il compris quelque chose que notre narrateur n'a pas réussi à voir ? Probablement pas, mais à ce point du récit il semble plus désireux encore de poursuivre sa quête :

Il tenait quelque chose par la queue ; il allait tirer de

toutes ses forces [*hard*] et l'arracher [*pull it right out*].

Ici, bien sûr, le vocabulaire de James est plein d'intérêt et nous ne manquerons pas l'occasion d'en faire « quelque chose ». Il y a d'ailleurs dans ces pages d'autres détails qui méritent une attention particulière. L'entretien suivant, et le dernier, entre l'écrivain et le critique, nous montre le jeune homme avouer à Vereker qu'il a révélé son secret à quelqu'un :

« Je l'ai dit à quelqu'un » dit-il tout essoufflé, « et je suis sûr que cette personne, depuis, l'a dit à quelqu'un d'autre ! Et par-dessus le marché c'est une femme. »

Mais comment le critique a-t-il pu révéler quelque chose à quelqu'un puisqu'il n'a jamais su ce qu'était le secret de l'écrivain ? Question qui nous conduit à penser que la seule chose qu'il était en son pouvoir de révéler était que Vereker avait en vérité un secret ! Mais le passage, au second degré, et ici je parle directement de l'écriture de James, est intéressant pour une autre raison car il dit quelque chose qui renvoie à la différence entre les sexes. Corvick a beau être très astucieux, et il se peut qu'il ait découvert un indice, soit ce mot « *tip* » que l'auteur, le vrai, lui fait employer, il ne découvrira malgré tout rien de plus ; non, de ce point de vue, semble penser Vereker, il n'y a aucun danger. Mais parce que Corvick est amoureux et sur le point de se marier, n'est-il pas possible qu'il ait accédé à quelque savoir qu'il ne possédait pas avant ? Nous ne saurons jamais ce que James avait précisément à l'esprit en ce point de l'écriture du conte, mais nous pouvons toujours le citer, lui donnant ainsi le bénéfice du doute. A propos du « secret », de Corvick et de son mariage, voici ce que James fait dire à un Vereker qui paraît tout à fait rassuré : « De plus, il était amoureux de la jeune personne : peut-être ensemble parviendraient-ils à percer le secret du puzzle. » [*puzzle something out*] Y a-t-il un secret à découvrir dans le mariage ? Sans aucun doute, même si ce n'est que la découverte de ce que c'est que d'être marié !

A nouveau, « *the subject of the tip* » est mentionné, et cette « pointe » sert d'introduction à la métaphore centrale de notre texte, celle qui lui a donné son titre :

En ce qui concernait [Vereker], sans aucun doute la chose  
à propos de laquelle nous étions si ignorants, si muets [*blank*],  
était visiblement là. C'était quelque chose, devinais-je,  
qui renvoyait aux origines, quelque chose comme  
le motif complexe dans un tapis persan.

Motif, Image, dessin, figure, et dans l'anglais original *figure*, tout le monde a compris, et même « *primal plan* », finalement à peine plus difficile.

Dans l'épisode suivant, d'ailleurs, nous en apprenons un peu plus sur les relations de Corvick avec sa future épouse, et tout lecteur de textes psychanalytiques ne manquera pas de voir là une discrète allusion à la scène primitive, *primal scene* en anglais. Car en effet leur manière de poursuivre leur quête touchant au secret de Vereker est des plus ambiguës, écrit l'auteur : « La question allait à présent les absorber, et ils y prendraient trop de plaisir [*enjoy their fun too much*] pour la partager avec la foule. » Il est clair, à ce stade, que le « secret » a autant à voir avec la vie qu'avec la littérature : « Il appelait ça les lettres, il appelait ça la vie—c'était une seule et même chose. » Ce que nous avons là est un couple d'amants, et bien entendu le narrateur est exclus de la scène : « A elle, il disait des choses qu'il ne pourrait jamais dire à lui. » Et aussi : « Je me sentais humilié de voir d'autres personnes retirer une joie quotidienne d'une expérience qui ne m'avait amené que du chagrin. » « Je doute qu'ils aient pu être si excités [*wound up*] s'ils n'avaient pas été amoureux : le secret de ce pauvre Vereker leur donna d'innombrables occasions de rapprocher leurs jeunes têtes. »

Mais peut-être devrais-je être plus précis. Que la structure de base, ici, est celle de la scène primitive est une évidence, mais je pense que le passage nous dit aussi quelque chose à propos de l'amour physique--une « expérience » source de plaisir quotidien, *daily joy* »-- , un plaisir qui a tout d'un secret, et c'est cela qui demeure obscur pour le narrateur.

L'histoire cependant continue : Vereker quitte l'Angleterre, et Corvick, « qui vivait de sa plume, obtint un contrat qui lui imposa une absence de quelque longueur et un voyage non sans difficulté ». Il part pour les Indes et est par conséquent séparé de Gwendolen, son aimée, et c'est une séparation que j'interprète comme un signe de l'insistance, probablement inconsciente, de James à souligner l'impossibilité d'un amour entre un homme et une femme, même si le trait peut aussi être lu comme l'effet du souhait Oedipien de séparer les parents :

Il avait perdu son courage, son ardeur avait suivi le même chemin que la mienne [...]

Il n'avait pas à avoir peur, le pauvre, car j'avais avec le temps perdu toute envie de triomphe. En fait, je considérais que je m'étais montré magnanime en ne lui faisant pas de reproche pour sa déconfiture. [...]

Je ne saurais jamais si Corvick avait flanché : si *lui* ne pouvait pas m'aider personne ne pourrait.

Mais aux Indes, comme par miracle, Corvick est enfin victorieux :

Au début de Mars, je reçois un télégramme de [Gwendolen] [...] « Ca y est, il a trouvé ! Il a trouvé ! » [...]

« Son intention générale, Georges me l'a cablée de Bombay. »

Elle avait la missive ouverte, là ; c'était emphatique, mais c'était bref ; « Eureka. Immense. » C'était tout—il avait économisé sur le prix du message, il s'était passé de signature. Je partage son émotion, mais je suis déçu.

« Il ne dit pas que c'est ! »

Est-ce-que l'image dans le tapis est enfin apparue ? C'est ce que dit le télégramme. Mais nous ne saurons pas ce que c'est. Image, motif, je viens de l'écrire, nous sommes dans la représentation. Mais de quoi ? Certes, « si c'est 'immense' ça n'ira peut-être pas dans une lettre, plaide Gwendolen ». Le narrateur n'est pas convaincu : « Peut-être pas si c'est du vent, immense ! S'il a trouvé quelque chose qui ne peut pas aller dans une lettre, il n'a pas trouvé le truc, la chose ! » C'est presque comme si nous étions là en territoire lacanien : la chose, *das Ding*, eh bien ! Ca ne peut pas s'écrire.

Car c'est une histoire de langage, une question de mots--c'est d'ailleurs ainsi que débute la septième scène--, des mots qui ne sont jamais capables de dire ce que *c'est*. Et donc, pour vérifier que ce qu'il a découvert est bien ce qui était à découvrir, Corvick se précipite à Rapallo où se trouve Vereker. Gwendolen et notre narrateur devront simplement attendre encore un peu. Suspense ! Le fiancé écrit bien de Rapallo, mais « de la jonction entre le découvreur et ce ou celui qui a été découvert » nous n'apprendrons rien. En fait, tout ce que Corvick trouve à dire n'est que ce que j'appellerai la suggestion qu'il y a eu transaction, ou échange ; sa lettre n'est en effet rien d'autre « que la remarquable déclaration qu'il lui révélerait lorsqu'ils seraient mariés exactement ce qu'elle voulait savoir. » J'ai déjà avancé l'idée que le « secret » dont il est question tout au long du conte a fort probablement quelque chose à voir avec la sexualité--ce qui est sans doute déjà évident pour beaucoup de lecteurs--et

l'épisode que nous venons d'examiner semble le confirmer : épouse-moi, à moins que nous ne préférions donner une signification plus générale à cette injonction, comme disant encore: « Mariez-vous et vous connaîtrez le secret. » Pour Gwendolen, au moins, il n'y a aucun mystère dans la proposition abrupte de Corvick : « C'est exactement comme s'il disait—n'est-ce-pas—que je dois l'épouser tout de suite ! »

Bien entendu, la lettre dit plus que cela, mais jamais ce que nous désirons savoir : la règle du jeu, ici, semble être qu'on parlera sans cesse du secret [*will always be alluded to*] et parfois même longuement, mais qu'il ne sera jamais révélé :

Il trouva Monsieur Vereker délicieusement intéressant et sa propre possession du secret une sorte d'ivresse. Le trésor enfoui était tout d'or et de gemmes. A présent qu'il était là devant lui il semblait grandir sans fin ; il était de tous les temps et de toutes les langues, une des plus merveilleuses fleurs de l'art [...] Une fois qu'il était là, il était là, apparaissant dans une telle splendeur que vous en deveniez honteux [...] C'était immense, mais c'était simple—c'était simple, mais c'était immense, et la connaissance qu'on en avait à la fin était une expérience tout à fait à part.

On parle de ses qualités, bien que vaguement, mais pas de « lui ». Je laisse trésor, « *treasure* », grandir sans fin, « *grow and grow* », était là, avait émergé « *came out* », et « *immense* », répété deux fois, à l'imagination psychanalytique du lecteur. Sans doute il ou elle ne manquera pas, je pense, d'entendre dans ces mots quelque chose de sexuel et qui touche à l'anatomie, tandis que « Or et gemmes » apparaîtra facilement dans sa dimension anale.

Le mariage, donc, et ses mystères, et peut-être comprendrons nous pourquoi c'est à cet endroit de la narration qu'est mentionnée une fois de plus la mère de Gwendolen une fois encore définie comme un obstacle à...ce mariage particulier. Cette fois, cependant, Gwendolen est bien décidée à aller de l'avant avec cette union. En quelques lignes, Henry James a mis en scène la rébellion de la fille—la rébellion de la fille, pas celle du fils :

Il s'est trouvé, l'état des choses étant ce qu'il était,  
que naturellement nous nous sentions obligés de ne  
rien faire tant que Maman vivait.

--Mais à présent vous pensez que vous vous passerez tout  
simplement du consentement de votre mère ?

--Ah ! Il se peut que nous en arrivions là ! [...] Pauvre maman,  
il se peut qu'elle avale la pilule. En fait, vous savez [...], *il*  
*faut* qu'elle accepte ! [*she really must*]

A la fin de l'histoire, pourtant, James pensera à une solution « plus rapide qu'on aurait pu imaginer et plus radicale que s'il avait fallu attendre que la vieille dame avale la pilule » et la fera mourir d'une mort subite ce qui était tout de même bien commode. Corvick et la jeune femme sont alors unis de la façon la plus simple, sans cérémonie, et ils partent pour leur lune de miel à Torquay, et là, patatras, le nouveau marié meurt dans un accident ! *Deus ex machina* ou non, l'ouvrage qu'il avait envisagé d'écrire sur Vereker et qui était censé tout révéler ne sera pas écrit et nous voilà replongés dans l'obscurité ! Il avait pourtant terminé les pages d'ouverture, mais ceci n'aide pas : c'étaient de fortes pages, pleines de promesses, « mais elles ne dévoilaient en rien l'idole. » La seule chose qui reste à faire à notre narrateur, c'est de poser des questions à la dame : « avait-elle vu l'idole sans voiles ? Y avait-il eu une

cérémonie privée pour une personne seule et palpitante ? [*a palpitating audience of one*]. Car pour quelle autre cérémonie la cérémonie précédente—celle du mariage-- avait-elle eu lieu ? La métaphore est naturellement limpide et il me semble qu'il est difficile de ne pas enfin avoir une idée claire de ce qui est signifié par le terme *idole*. Avons-nous besoin que James, qui ne le fera pas, nous donne plus de précisions ? Les voiles mystérieux dont il use dans son texte ne sont-ils pas des signes suffisants ? Je l'ai dit ailleurs, la littérature, et même la parole, porte/masque son sens. C'est là, dans ce jeu, que se trouve au moins une partie du plaisir de lire. Car la dame, et je veux dire aussi l'héroïne de James, ne l'oublions pas, de toutes façons gardera le secret pour elle. A la question du narrateur, si désireux de savoir ce que c'était que Corvick avait trouvé : « Avez-vous, lors de ces quelques jours de votre bonheur, entendu ce que vous désiriez tellement entendre ? » sa réponse ne laissera aucun espoir : « J'ai tout entendu [...] et j'ai l'intention de le garder pour moi ! »

Le séquence suivante, la neuvième, se déroule presque comme une confession et peut de toute évidence facilement recevoir une lecture psychanalytique. Blessé par le refus de la jeune épouse, notre narrateur nourrit cependant encore quelque espoir : « J'avais d'abord éprouvé une inclination à croire que je viendrai bientôt à bout de la réserve exprimée la semaine après la catastrophe dans sa réponse à un appel dont j'étais tout à fait conscient [*I was not unconscious*] qu'il pouvait la frapper comme présenté au mauvais moment. » (On le voit, l'original est plus explicite encore puisqu'il dit bien « inconscient ».) Malgré cette assurance, pourtant, le narrateur a tort, et il parvient presque à le comprendre. Ce n'était pas le choix du moment qui n'allait pas, mais simplement la nature de son désir de savoir. Le prix à payer était sans doute plus élevé qu'il ne s'y attendait ; il se peut que *l'intimité* soit la condition du dévoilement du secret. C'est du reste à ce point de la narration qu'il se demande

s'il lui faudra épouser la dame afin de découvrir le fameux secret. Est-il prêt à aller aussi loin ? L'histoire ne le dit pas, mais il semble avoir quelques doutes :

Il se peut que ce ne soit pas grand chose [*there might be little in it*], mais assez pour que ça me fasse me demander s'il faudrait que j'épouse Madame Corvick pour obtenir ce que je voulais. Est-ce que j'étais prêt à lui offrir ce prix pour le bienfait que représentait ce qu'elle savait ? [*The blessing of her knowledge*]

La fin de l'épisode devrait nous aider à deviner ce qui va suivre. A la question du jeune homme—non, ce n'est pas une demande en mariage, simplement une question désespérée-- : « Bon alors, maintenant, qu'est-ce que c'est ? », la jeune veuve ne peut que répondre : « Jamais ! »

Il est difficile de ne pas interpréter ce « *never* » autrement que comme une réponse produite par un véritable désir inconscient. Car après tout, c'est James qui souffle son refus à la dame : son héros, notre narrateur, ne peut pas, de doit pas, découvrir le secret (de la sexualité ?). C'est sans doute la raison pour laquelle un nouveau personnage—qui bien sûr épousera la jeune veuve—fait son apparition à ce moment de l'intrigue. Draton Deane est aussi un critique littéraire et lui a la « faveur de la dame » [*the favour of the lady*].

Six mois plus tard, lorsqu'est publié le dernier livre de Vereker, notre narrateur s'empresse de l'apporter à Madame Corvick. Ça s'appelle *The Right of Way*, qu'on peut traduire par « Priorité » ou peut-être encore par « Droit d'entrée » ou de « passage », et qu'il s'agit d'une priorité ou d'un droit de passage dont est exclus notre narrateur ne

fait aucun doute pour le psychanalyste. Et là, Il est d'ailleurs plus simple de citer James directement :

« Mais je l'ai déjà », dit Gwendolen, « Drayton Deane a été assez bon pour me l'apporter hier, et je viens juste de le terminer.

--Hier ? Mais comment a-t-il fait pour l'avoir si tôt.

--Il a toujours tout très tôt ; Il doit en faire la critique pour *The Middle*.

--Lui ? Drayton Deane, un papier sur Vereker ? » Je ne pouvais en croire mes oreilles.

Elle sait donc, et sans doute Drayton Deane aussi : « L'image dans le tapis devrait peut-être encore attendre un ou deux coups de pouce [*might take on another twist or two*], mais la phrase avait bel et bien été virtuellement écrite. » La dame, pense notre narrateur, « avait obtenu ce qu'elle désirait », et lorsque, « trois semaines après cela », lui parvient la nouvelle de la mort de Vereker, il sait qu'il ne découvrira jamais ce qu'était le secret. Car avant même la fin de l'année, il apprend aussi la mort de la femme de Vereker qu'en dernier ressort il avait espéré approcher. Mais non. Jusque-là, nous aurions pu penser que le secret n'était transmissible que par les femmes—quelque chose comme 'le désir de l'autre sexe', mais aussi séduisante que cette idée puisse paraître—et pour moi ce n'est pas loin d'être une évidence--, ce n'est pas (encore) dit. La question double : « Savait-elle et si elle savait parlerait-elle ? » resterait sans réponse. Tout ce que notre héros pouvait faire, c'était de renoncer : « J'ai senti que le renoncement était en vérité mon seul lot. J'étais à jamais prisonnier de mon obsession—mes geôliers étaient partis avec la clé. » *Key*, la clé, n'est pas difficile à analyser, bien sûr, et c'est la même chose pour *renouncement*. En vérité c'est

là le coeur même du conte, et on peut aussi dire « la clé », ce point de non retour que James voulait que son histoire atteigne et peut-être même aussi le point où la résistance à son propre désir l'avait conduit, la substance même en tout cas de ce qui est inconscient et qui jamais n'est dit directement.

Aussi ne sommes-nous pas surpris quand Madame Corvick devient Madame Drayton Deane et pas surpris non plus quand nous apprenons que l'heureux critique ne rend pas public le nouveau « savoir » qu'il a acquis en épousant la jeune veuve, ce secret que James appelle avec panache « la splendeur du cadeau nuptial que lui a fait la dame ». Si l'affirmation est tout à fait claire, elle conserve cependant au secret son mystère, ce qui est d'ailleurs l'intérêt esthétique du conte, et nous y gagnons au moins l'idée que le signifiant « secret », générique donc, n'a pas qu'un seul signifiés, quand bien même tous ces signifiés semblent compatibles avec un pour l'épouse et un pour l'époux. Et à ce point du commentaire je peux encore m'avancer un peu : il y aura le savoir des femmes, et cela touche le plaisir sexuel, et il y aura aussi ce que les hommes éprouvent, ou non, je veux dire leur propre plaisir, et ce qu'ils ont appris et qui ne sera jamais dit.

En ce qui concerne notre personnage, la « solution »—et en chemin le lecteur de textes psychanalytiques a compris que ce n'était là qu'un terme vide censé cacher un désir d'échec--, la solution pourrait peut-être consister à observer le mari afin de découvrir ce qu'il a pu apprendre. « Ne savait-il pas, lui ? Ne l'avait-il pas rencontrée, n'y était-il pas venu à cette solution, ne l'avait-il pas pénétrée de la façon la plus naturelle ? » Et certainement, une telle phrase apparemment anodine : « *hadn't he **come into** it as a matter of **course** ?* » mérite un examen sérieux, ne serait-ce qu'à cause de *venir* et de *pénétrer*, mais peut-être aussi de « *course* », dans l'original, pour lequel une rime des plus intéressantes se présente.

Bon. En attendant, le doute persiste toujours : le mari sait-il ? Nous ne pouvons en être certains et là est la question. : « Bien sûr qu'il savait! [...] Son épouse lui avait dit ce qu'il voulait savoir, et il s'amusait aimablement de mon impuissance. » (L'original est *impotence* qui permet encore moins d'ambiguïté que le français impuissance, un peu plus général.) C'est entendu, mais...savait-il réellement ? Car en la matière, rien n'est simple, et il se peut qu'en la matière, justement, le nouveau mari ne possède pas le talent nécessaire :

Ca ne l'intéressait pas, il s'en fichait. Oui, ça me faisait plaisir de l'imaginer trop stupide pour connaître la joie dont j'étais privé. Il était aussi bête qu'au début, et cela rendait pour moi plus profond encore la gloire éclatante [*the golden glory*] qui enveloppait le mystère.

Oui, comme il peut être agréable de rester dans l'indécision ! Et le jour où la dame meurt, nous savons que jamais nous ne saurons, et ceci constitue naturellement ce que je viens d'appeler la dimension esthétique du conte. Car le nouveau mari ne peut fournir aucune « information » :

« L'information [commence le narrateur]...

--Le secret de Vereker, mon cher ami —l'intention générale de ses livres : le collier sur lequel étaient placées les perles, le trésor enfoui, l'image dans le tapis. »

Mais il ne sait pas, et le narrateur demande:

« Avais-je eu tort de supposer qu'évidemment elle vous avait admis, vous octroyant ainsi cet extrême privilège qu'impliquait la relation que vous aviez avec elle,

admis à partager avec elle ce savoir dont elle était  
après la mort de Corvick l'unique dépositaire ?

.....

--Je ne sais pas de quoi vous parlez, » répondit l'autre.

Bien des choses dans le reste de la scène méritent analyse : bouche, « *mouth* », Ce n'est pas *moi* ! « *It isn't me* ! », on s'en est *servi*, « *It was used*. », mais je me contenterai de simplement souligner l'évident désir de rester dans le vague, voire dans le noir. C'est un désir que nous avons déjà rencontré et nous pouvons sans doute y ajouter le souhait obscur de deviner en quoi consiste le plaisir sexuel et également une interrogation sur ce que ce plaisir peut être pour les femmes.

A la fin, comme annoncé ou prévisible, le secret ne sera pas révélé et James conclut subtilement son histoire en mentionnant un désir qui n'est pas apaisé, « *unappeased desire* », sans qu'il nous soit possible de déterminer s'il parlait de son propre désir ou de celui de son narrateur.

## II

Que peut-on encore ajouter ? J'espère qu'il n'a pas été trop difficile de suivre le commentaire psychanalytique que j'ai déroulé parallèlement au texte de l'écrivain. Certaines remarques, et j'espère que cela était également clair, étaient censées « analyser » les efforts déployés par le narrateur, sa quête vaine pour découvrir un secret qu'il ne devait jamais « percer », c'est bien ici le cas de le dire ; je ne faisais en vérité que répéter ce qu'avait écrit James. Tout le reste se voudrait une écoute flottante comme celle pratiquée dans les analyses, tentative pour pointer ce qui a pu échapper à l'intention consciente ou à la perspicacité de l'écrivain et qui peut nous

permettre de découvrir le fantasme derrière l'écriture, je veux dire la force inconsciente au travail dans la production du texte.

Il est vrai que je me suis mis en route avec la ferme intention—ah ! l'intention—de clairement distinguer deux approches différentes : l'histoire racontée par le narrateur, et les mots de l'écrivain Henry James qui la portent, signe d'un inévitable et réel désir inconscient comme de toute parole. Pourtant, parce que mon commentaire a quelquefois utilisé les deux approches à la fois, il se peut que mon projet n'ait pu tout à fait aboutir. En ne prenant pas toujours soin, ainsi, de distinguer écrivain et personnage, je suis tombé dans le piège tendu par le discours de James qui ne nous permet pas de savoir quel est celui des deux qui parle véritablement. Sans l'ombre d'un doute, cet échec est un tribut au talent d'écrivain de James, et cette réserve nous conduit inévitablement à la grande question du jour : dans quelle mesure, dans le cas spécifique d'un écrivain extraordinairement perceptif, peut-on parler de désir inconscient à l'œuvre dans la production de son discours ? Ne venons-nous pas justement d'être témoins de la parfaite maîtrise de James vis-à-vis de son matériau ? (Une maîtrise que je refuse de reconnaître si on entend par là contrôle complet des processus inconscients.) A cette question, nous n'aurons jamais de réponse, et c'est précisément ce que démontre James : dans la production de cette histoire, qui fut à un moment d'abord projet d'écriture, nous ne pouvons savoir ce qu'il y eut de conscient ou encore, pour être plus précis, jusqu'à quel point l'écrivain était conscient du sens symbolique de ce qu'il écrivait : histoire concrète—j'ai envie de dire « manifeste »--d'un mystère insondable, avec le narrateur dans le premier rôle, ou plutôt métaphore consciemment construite ? Ce qui laisse pas mal de place à ce qui n'a jamais été que latent, soit la dimension symbolique du conte, et qui va bien au-delà de l'histoire du narrateur ? Nous ne pourrons jamais savoir—c'est bien là une des dimensions de l'histoire—ce qui dans la production de l'écriture de « L'image dans le

tapis » fut conscient ou ne le fut pas. Tout ce que nous pouvons dire c'est que cela a été écrit, latent et manifeste en une seule livraison. Et ce qui importe, c'est que se distingue la présence d'un Sujet là-dedans, que ce soit notre auteur ou notre narrateur.

### III

Un peu plus tôt, j'ai parlé d'une phrase qui méritait certainement analyse : « *Didn't he know, hadn't he come into it as a matter of course ?* » « Est-ce qu'il ne savait pas ? N'avait-il pas appris ? La solution, ne l'avait-il pas percée de la façon la plus naturelle du monde ? » Ma traduction est maladroite, c'est à peine si elle rend compte de « *come* » où se lit facilement « jouer », tandis que « percée » pour « *into it* », et qui figure la pénétration, n'est pas du tout élégant. Reste le banal « *matter of course* », au signifié de surface et qui dit apparemment peu de chose, quelque chose qui irait de soi, mais qui, superbement, semble bien masquer *intercourse* avec lequel il rime si bien ! Eh oui, en une phrase tout est là.

Mais ce chapitre, pour le narrateur, ne fonctionne pas très bien et même ne fonctionne pas du tout, et de ce point de vue il faut tout de même bien—on notera la précaution—parler d'un personnage « clé », soit ce qui est pour moi l'Autre lacanien du texte de James, la mère de Gwendolen à savoir. Déjà, « *Mrs Erme* » se prête à toutes sortes de commentaires et d'associations : une des clés de l'intrigue, c'est que le mariage de la jeune fille dépend de sa volonté, et que James la fasse mourir n'est sûrement pas sans signification. Non plus père de la loi, donc, mais mère de la loi, car James savait le français, et « Mère », comme cela m'a été suggéré et peut aisément se constater, se construit très facilement à partir des lettres de *Erme*. D'autres lecteurs, dans ces quatre lettres, pourront entendre un appel, quelque chose comme « *Hear me* », avec toujours le parent en vue.

On le voit, quand il s'agit de ce qui fut inconscient, l'étude du discours, ici du vocabulaire, est d'un grand secours. Avant de terminer, on peut encore relever quelques termes dont l'analyse viendra confirmer l'interprétation que j'ai proposée du conte de James. Nous avons rencontré « *failure* », échec, qui apparaît plusieurs fois, et également l'idée de manque, « *lack* », moins fréquente mais que je juge importante, ne serait-ce que parce qu'elle apparaît en conjonction avec les personnages mâles de l'histoire, et où ne nous trouvons aussi *impotence*. « *The Thing* », la Chose, est évidemment au centre du texte, puisque c'est ce après quoi on court et qui ne sera jamais défini ; sans que cela soit trop contradictoire cependant, on peut la placer ou le placer aux côtés de « *point* », la pointe ou ma pointe, de « *tip* », extrémité pointue, et même de « *tail* » la queue, ou de « *organ of life* », organe de vie, tous plus ou moins voisins, ma foi, de ce mystérieux signifiant qu'est le *phallus* lacanien. « *The bird in a cage* », enfin, cet oiseau dans sa cage, a bien des chances de représenter un être au sexe prisonnier, même si pied et chaussure dans « *a foot stuck into a shoe* », malgré le coïncé possible de « *stuck* », nous rassure.

Pour moi, ainsi, ne pas savoir, c'est ne pas connaître son désir, ne pas savoir de quoi il est fait. Déjà, admettre que nous sommes conduits par un désir inconscient est le commencement d'une grande aventure.

En définitive, à chacune ou chacun de voir ce que l'image dans le tapis suggère. J'espère avoir signalé quelques pistes. R.S.

(Une ébauche du présent travail, moins élaborée et à la conclusion moins affirmée, a été publiée, en anglais, dans *Littérature and Psychoanalysis*, Juillet 2000, I.S.P.A, Lisbonne.)