

Du récit du rêve au récit de la nouvelle chez Henry James

Autor(en): **Green, André**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Colloquium Helveticum : cahiers suisses de littérature générale et comparée = Schweizer Hefte für allgemeine und vergleichende Literaturwissenschaft = quaderni svizzeri di letteratura generale e comparata**

Band (Jahr): - **(1995)**

Heft 21

PDF erstellt am: **13.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-1006562>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

DU RÉCIT DU RÊVE AU RÉCIT DE LA NOUVELLE
CHEZ HENRY JAMES

On sait l'obsession qui hantait Henry James de ne rien laisser à ses biographes qui puisse les aider à pénétrer les secrets de son monde intérieur. Cela n'empêcha pas Léon Edel d'écrire une biographie monumentale et de se livrer à une exégèse approfondie de tout ce qui pouvait contribuer à éclaircir les énigmes de la vie secrète de l'écrivain. Au reste, la dimension psychanalytique traverse les cinq volumes consacrés à la vie et à l'oeuvre d'Henry James¹. Toutefois, le détail biographique le plus important, susceptible de jeter une lumière sur la réalité psychique de l'écrivain, est sans conteste le célèbre rêve de la Galerie d'Apollon que James rapporte dans le premier volume de son autobiographie, *A Small Boy and Others*. Ce rêve, ou plus exactement le récit de ce rêve, a déjà fait l'objet de nombreux commentaires², mais à ma connaissance, à l'exception de Léon Edel, on s'est peu attaché à le mettre en relation avec l'oeuvre proprement littéraire de l'auteur.

Le chapitre de l'autobiographie dans lequel le rêve se trouve mentionné serait tout entier à analyser en détail. Il rappelle des événements de 1856 ou 1857 durant le voyage qui devait mener les James en Suisse, en Angleterre et en France. La promenade parisienne à travers les musées du Second Empire entraîne les frères James à nous faire partager leur admiration pour Delacroix et Paul Delaroche, à travers leurs oeuvres dont beaucoup ont trait à des thèmes historiques, ce qui crée un contexte mental préalable au récit du fameux cauchemar³. L'accent est ici mis sur la prise de conscience naissante du style et du sens de la gloire. La citation intégrale est inévitable.

- 1 L. Edel, *Henry James, The Untried Years*, Londres, J.B. Lippincott Company, 1953, 5 volumes.
- 2 Nous avons nous-même abordé certains aspects posés par ce cauchemar dans notre travail: "The Functions of Writing: Transmission between Generations and Role Assignment within the Family, in Henry James and his Family", *The International Journal of Psychoanalysis*, June 1994, Vol. 75, Part 3, pp. 585-610.
- 3 Ces peintres sont cités avant le récit du cauchemar; après, James mentionne Géricault, Guérin, Prud'hon, David, Mme Vigée-Lebrun.

Le récit du rêve

This comes to saying that in those beginnings I felt myself most happily cross that bridge over to Style constituted by the wondrous Galerie d'Apollon, drawn out for me as a long but assured initiation and seeming to form with its supreme coved ceiling and inordinately shining parquet a prodigious tube or tunnel through which I inhaled little by little, that is again and again, a general sense of *glory*. The glory meant ever so many things at once, not only beauty and art and supreme design, but history and fame and power, the world in fine raised to the richest and noblest expression. The world there was at the same time, by an odd extension or intensification, the local present fact, to my small imagination, of the Second Empire, which was (for my notified consciousness) new and queer and perhaps even wrong, but on the spot so amply radiant and elegant that it took to itself, took under its protection with a splendour of insolence, the state and ancience of the whole scene, profiting thus, to one's dim historic vision, confusedly though it might be, by the unparalleled luxury and variety of its heritage. But who shall count the sources at which an intense young fancy (when a young fancy *is* intense) capriciously, absurdly drinks? – so that the effect is, in twenty connections, that of a love-philtre or fear-philtre which fixes for the senses their supreme symbol of the fair or the strange. The Galerie d'Apollon became for years what I can only term a splendid scene of things, even of the quite irrelevant or, as might be, almost unworthy; and I recall to this hour, with the last vividness, what a precious part it played for me, and exactly by that continuity of honour, on my awaking, in a summer dawn many years later, to the fortunate, the instantaneous recovery and capture of the most appalling yet most admirable nightmare of my life. The climax of this extraordinary experience – which stands alone for me as a dream-adventure founded in the deepest, quickest, clearest act of cogitation and comparison act indeed of life-saving energy, as well as in unutterable fear – was the sudden pursuit, through an open door, along a huge high saloon, of a just dimly-described figure that retreated in terror before my rush and dash (a glare of inspired reaction from irresistible but shameful dread), out of the room I had a moment before been desperately, and all the more abjectly, defending by the push of my shoulder against hard pressure on lock and bar from the other side. The lucidity, not to say the sublimity, of the crisis had consisted of the great thought that I, in my appalled state, was probably still more appalling than the awful agent, creature or presence, whatever he was, whom I had guessed, in the suddenest wild start from sleep, the sleep within my sleep, to be making for my place of rest. The triumph of my impulse, perceived in a flash as I acted on it by myself at a bound, forcing the door outward, was the grand thing, but the great point of the whole was the wonder of my final recognition. Routed, dismayed, the tables turned upon him by my so surpassing him for straight aggression and dire intention, my visitant was already but a diminished spot in the long perspective, the tremendous, glorious hall, as I say, over the far-gleaming floor of which, cleared for the occasion of its great line of priceless vitrines down the middle, he sped for *his* life, while a great storm of thunder and lightning played through the deep embrasures of high windows at the right. The lightning that revealed the retreat revealed also the wondrous place and, by the same amazing play, my

young imaginative life in it of long before, the sense of which, deep within me, had kept it whole, preserved it to this thrilling use; for what in the world were the deep embrasures and the so polished floor, but those of the Galerie d'Apollon of my childhood? The "scene of something" I had vaguely then felt it? Well I might, since it was to be the scene of that immense hallucination⁴.

- 4 *Autobiography and Journal*, "The sense of glory", *The portable Henry James*, edited by M.D. Zabel, New York, Viking Press, revised edition 1968, pp. 556-558.

"Ceci revient à dire qu'en ces débuts j'éprouvais beaucoup de bonheur à traverser le pont menant au Style que constituait cette merveilleuse Galerie d'Apollon, étirée pour moi comme une longue mais sûre initiation et semblant former avec son suprême plafond voûté et son parquet immodérément lustré, un tube ou un tunnel prodigieux dans lequel je prenais ma respiration lentement, c'est-à-dire à plusieurs reprises, avec une sensation générale de *gloire*. Gloire voulait d'ailleurs dire tellement de choses à la fois, pas seulement beauté, art et conception suprême, mais histoire, renommée et puissance, le monde finalement élevé à son expression la plus riche et la plus noble. Là, le monde c'était également, par une curieuse extension ou intensification, en fait, la présence palpable, pour ma jeune imagination, du Second Empire, qui était (d'après les informations reçues) nouveau et étrange et peut-être même dans l'erreur, mais il possédait un éclat et une élégance d'une telle ampleur en ces lieux, qu'il assimilait, prenait sous sa protection avec une splendide insolence, l'état et l'ancienneté de la scène tout entière, profitant ainsi, pour notre imprécise vision de l'histoire, toute confuse qu'elle pût être, du luxe et de la variété inégalées de son héritage. Mais qui ira compter le nombre de sources où une jeune et intense imagination (lorsqu'une jeune imagination *se trouve être* intense) va s'abreuver de manière capricieuse et absurde? – si bien que le résultat, à maints égards, est celui d'un philtre d'amour ou de peur qui fixe pour les sens leur suprême symbole du beau ou de l'étrange. La Galerie d'Apollon devint pendant des années ce que je ne peux qu'appeler une splendide scène d'événements, même les plus déplacés ou, peut-être, presque indignes; et je me rappelle encore à cette heure, avec une très grande intensité, quel rôle précieux elle joua pour moi, et précisément grâce au prolongement de cet honneur, comment je m'éveillai, à l'aube d'un matin d'été, des années plus tard, à cet heureux et instantané souvenir, et remémoration, du plus effroyable et du plus admirable cauchemar de ma vie. Cette extraordinaire expérience – qui représente pour moi l'unique aventure onirique fondée sur le plus profond, le plus ardent et le plus clair acte de cogitation et de comparaison, acte certes d'énergie salvatrice, fondé également sur une peur indicible – cette expérience connut son paroxysme dans la poursuite soudaine, par une porte ouverte, le long d'un gigantesque salon très haut de plafond, d'une vague silhouette à peine distinguée qui se retira, terrorisée par ma brusque précipitation (regard furieux d'une réaction inspirée par une crainte irrésistible mais humiliante) quand je quittai la pièce que j'avais un moment auparavant désespérément, et tout à fait abjectement, défendue du poids de mon épaule contre la forte pression exercée sur le verrou et la barre de l'autre côté. La lucidité, pour ne pas dire la sublimité, de cette crise s'était matérialisée dans cette idée lumineuse que, dans l'effroi où j'étais, je devais être encore plus effroyable que l'horrible agent, créature ou présence, que j'avais cru voir, dans ce très brutal et incontrôlé réveil en sursaut, sommeil dans le sommeil, se diriger vers mon lieu de repos. Le triomphe de ma réaction, perçue en un

James ne donne aucune indication sur la date où il fit ce rêve. Au moment où il le relate, en 1911, il a déjà 68 ans. Edelman suppose que ce rêve a été fait au décours d'une période dépressive et qu'il aurait eu un effet libérateur sur son rêveur, lui permettant de sortir du marasme dans lequel il était plongé. En effet, on peut remarquer qu'il est tout à fait abusif d'appeler ce rêve un cauchemar du fait de sa conclusion heureuse. Le rêveur triomphe sans discussion de son agresseur et le met en déroute.

Léon Edelman a immédiatement mis en évidence des associations significatives entre *appalled* et *appalling* dans le récit du rêve et le dieu dont la galerie porte le nom, Apollon. Remarquons au passage que James à l'époque parle couramment français et prononce le nom à la française plutôt que dans sa consonnance anglaise, ce qui réveille l'autre association par assonance: Apollon – Napoléon. Nous sommes au Second Empire. Plus tard, durant la Première Guerre Mondiale, James, au moment de mourir, porté par les divagations d'une raison embrumée, s'imaginera être Napoléon – il dictera même des lettres qu'il signera de ce nom – mais cette fois il s'agira très probablement de celui du Premier Empire.

A coup sûr ce rêve mérite une analyse détaillée qui mettrait en lumière l'importance de la coloration narcissique et mégalomane dans cette production onirique victorieuse du fantasme d'une agression fort probablement homosexuelle. Mais surtout le rêve met admirablement en scène le retournement en son contraire, la transformation de la passivité en activité et le triomphe du rêveur. Faute d'associations explicitement mentionnées dans le texte du rêve, nous possédons des associations implicites.

éclair alors que je réagissais d'un bond, forçant la porte ouverte, fut une chose formidable, mais le point important de toute cette affaire résidait dans l'étonnement de ma reconnaissance finale. En pleine déroute, en plein désarroi, les tables renversées sur lui grâce à ma très nette supériorité dans cette agression directe et terrible intention, mon visiteur n'était déjà plus qu'une tache rétrécie dans cette longue perspective, l'énorme et glorieuse galerie, donc, sur le sol reluisant de laquelle on avait enlevé au milieu, pour l'occasion, son grand alignement de vitrines inestimables, il s'enfuyait à toute vitesse pour sauver sa vie, tandis qu'un violent orage de tonnerre et d'éclairs jouait à travers les profondes embrasures des hautes fenêtres situées sur la droite. L'éclair qui révéla la retraite révéla également l'étonnant lieu et, par ce même jeu surprenant, la jeune vie imaginative que j'y avais autrefois menée, que mes sensations, tout au fond de moi, avaient conservée intacte, et préservée pour cette utilisation palpitante; car que pouvaient bien être ces profondes embrasures et ce sol si bien ciré sinon ceux de la Galerie d'Apollon de mon enfance? Cette "scène de quelque événement", l'avais-je alors vaguement ressentie? C'est effectivement probable puisqu'il devait s'agir de la scène de cette immense hallucination." *Mémoires d'un jeune garçon*, trad. C. Bouvart, "Bibliothèque étrangère", Rivages, 1990, pp. 273-275.

La Galerie d'Apollon et son plafond

Léon Edel, le premier attira l'attention sur le cadre de "l'autre scène", c'est-à-dire le rêve, c'est-à-dire la Galerie d'Apollon et son célèbre plafond dont l'histoire vaut d'être contée.

La Galerie d'Apollon fut décorée à l'origine par Le Brun. Plus tard, celle-ci ayant brûlé, Louis XIV demanda à son peintre architecte de la restaurer. Le Brun choisit le thème de la décoration du plafond: le char d'Apollon, en hommage au Roi Soleil. Mais le projet de Le Brun ne vit jamais le jour, l'architecte étant mort avant de le réaliser. Delacroix fut donc ultérieurement pressenti pour réaliser le projet confié à Le Brun. Toutefois si Edel nous met sur la voie, lui-même ne pousse guère l'investigation. Delacroix avait rédigé un texte pour aider à la compréhension de son oeuvre, au moment de son exposition au public en 1851, cinq ans avant l'arrivée des James à Paris. Baudelaire l'a reproduit.

Apollon vainqueur du Serpent Python

Le dieu, monté sur son char, a déjà lancé une partie de ses traits; Diane sa soeur, volant à sa suite, lui présente son carquois. Déjà percé par les flèches du dieu de la chaleur et de la vie, le monstre sanglant se tord en exhalant dans une vapeur enflammée les restes de sa vie et de sa rage impuissante. Les eaux du déluge commencent à tarir, et déposent sur les sommets des montagnes ou entraînent avec elles les cadavres des hommes et des animaux. Les dieux se sont indignés de voir la terre abandonnée à des monstres difformes, produits impurs du limon. Ils se sont armés comme Apollon: Minerve, Mercure, s'élancent pour les exterminer en attendant que la Sagesse éternelle repeuple la solitude de l'univers. Hercule les écrase de sa massue; Vulcain, le dieu du feu, chasse devant lui la nuit et les vapeurs impures, tandis que Borée et les Zéphyr sèchent les eaux de leur souffle et achèvent de dissiper les nuages. Les Nymphes des fleuves et des rivières ont retrouvé leur lit de roseaux et leur urne encore souillée par la fange et par les débris. Des divinités plus timides contemplent à l'écart ce combat des dieux et des éléments. Cependant, du haut des cieux, la Victoire descend pour couronner Apollon vainqueur, et Iris, la messagère des dieux, déploie dans les airs son écharpe, symbole du triomphe de la lumière sur les ténèbres et sur la révolte des eaux⁵."

5 C. Baudelaire, "L'oeuvre et la vie d'Eugène Delacroix", 1883, in *Oeuvres complètes*, Paris, Editions du Seuil, 1970.



Delacroix adhéra au dessein de Le Brun, appelant son oeuvre, “Apollon vainqueur du Serpent Python”. On le voit, l’allégorie traite de la victoire de la lumière sur les ténèbres. Mais il faut aller plus loin encore. Le nom de Delacroix est associé de très près à William James. D’abord parce qu’à l’époque William se destine à la peinture. Son goût le porte à admirer Delacroix, ce qui à l’époque n’était pas courant. Mais d’autres associations se rapportent au lieu. Que le style de la galerie soit évocateur de gloire (il abrite les joyaux de la couronne de France), c’est évident.

Curieux, James rend curieux. Il faut aller dans cette Galerie d'Apollon pour voir le tableau dans son cadre. Il y est noyé dans le faste du Grand Siècle. La surcharge décorative est telle que les yeux sont sollicités de partout. Pas un espace qui ne soit enrichi, rehaussé par les ors qui donnent à l'ensemble son caractère solaire. La pièce, toute en longueur, est percée d'une fenêtre au fond, sa seule issue; à l'opposé, une lourde grille. D'un côté, une série de fenêtres donne sur la Seine; sur le mur qui lui fait face, une suite de portes closes à deux battants. Tout au long des murs, des portaits d'architectes, de sculpteurs, de peintres et au milieu d'eux, au centre de la pièce, un carré de rois. Côté fenêtres, Philippe Auguste et François I^{er}, en face, Henri IV et Louis XIV. Ainsi les artistes entourent les rois, sur un pied d'égalité. Les souverains sont au centre, Henri et Louis sous les extrémités de la toile de Delacroix. Tout au long des murs, les douze mois de l'année et les douze signes du Zodiaque rythment l'espace. Des deux côtés du panneau central où Delacroix est à l'honneur, Libre et Scorpio – la Balance et le Scorpion; leur faisant face, c'est à dire des deux côtés du spectateur du plafond, adossé à la fenêtre du milieu, Ariès et Taurus – Ariès, le Bélier, signe astral de Henry James, qu'on peut associer à l'intrus qui cherche à pénétrer dans sa chambre. C'est à l'aide d'un bélier qu'on enfonçait les portes dans les guerres d'autrefois. L'arme du Taureau, symbole sexuel comme le Bélier, ce sont les cornes pénétrant le corps de ses victimes, terrassées sous la poussée d'une charge puissante. Sous le cadre de pierre qui sert d'écrin au tableau, un serpent doré qu'il faut remarquer sous une tête bacchique.

Venons au tableau. Contrairement à ce que l'on attendrait, c'est une oeuvre sombre. Puissante, mais sombre. Sa signification mythologique, voire symbolique, ne doit pas nous faire oublier que c'est une scène de chasse, fût-elle divine. Il a la forme d'un quadrilatère de forme presque carrée. Les parois supérieures et inférieures se prolongent par deux arcs de cercle ménageant ainsi deux demi-lunes qui s'ajoutent à la surface quadrangulaire. La demi-lune supérieure abrite la Victoire et Iris dans l'espace aérien. La demi-lune inférieure abrite le monstre nageant dans les eaux du déluge, dont la Bête saille au-dessus de la ligne d'horizon qui ferme la demi-lune vers le haut. A côté et à gauche, un tigre, la gueule ouverte laissant voir ses crocs redoutables, est précipité dans les flots. Le cadavre d'un homme est au premier plan, celui d'une femme un peu en arrière. Le rectangle central peut être divisé selon deux axes, horizontal et vertical, et deux obliques. L'axe horizontal départage le royaume d'Apollon du domaine sur lequel règne le Python. L'axe vertical passe par l'entre-

jambes du Dieu, masqué par la main qui bande l'arc et la pointe de la flèche. Le pied droit du Dieu, parallèle à la flèche, vient se placer dans le creux de l'entre-jambes. Plus bas et toujours suivant la même ligne, le regard rencontre une fente, la tache la plus noire du tableau, formée par les replis du Python. Cette fente noire suggère une forme vaginale.

La diagonale qui va de l'angle supérieur gauche à l'angle inférieur droit délimite un triangle occupé par les dieux, Apollon sur son char nimbé d'un demi-cercle solaire, sa soeur Artémis, tenant son carquois. La diagonale opposée montre un espace également dévolu aux dieux, mais il est surtout occupé par les chevaux du char, en plein élan; celui situé au premier plan est d'un aspect très suggestif: phallus en érection, écarlate⁶. En fin de compte, l'espace de représentation des monstres est occupé par la moitié inférieure du tableau. Outre le Python, on dénombre surtout: le tigre (ou la tigresse), un sphinx femelle (son sexe est attesté par les seins) et enfin un monstre à corps d'homme terminé par une queue de serpent, auxquelles s'ajoutent ailes d'oiseau et tête à cornes.

L'impression la plus forte du tableau est sans conteste l'opposition entre la lumière apollinienne, sa force triomphante et la puissance infernale émanant du Python blessé, qui se défend avec l'énergie du désespoir. Sa gueule crache le feu, laissant voir sa mâchoire dentée. Ses yeux paraissent injectés de sang. Deux flèches transpercent son corps. Mais surtout l'épaisse fumée noire semble se dégager de quelque gigantesque incendie, se propageant au loin jusqu'au ventre du cheval rouge.

Si ce tableau est ce qu'il y a de plus admirable dans la Galerie, c'est aussi ce qu'elle contient de plus impressionnant. Et c'est sans doute lui qui nourrit le travail du rêve d'Henry. L'identification d'Henry à Apollon ne fait pas de doute comme l'indique le rêve. Mais la symétrie invoquée dans le rêve entre l'agent de l'épouvante et celui qui est épouvanté nous fait comprendre qu'Apollon et le Python sont comme les deux moitiés – bénéfique et maléfique – d'une seule personne. Pour vaincre le Python, Apollon doit être aussi agressif que lui et même davantage. Apollon et le Python sont entre eux comme l'objet et son image dans le miroir. Ce qui explique comment la situation peut se renverser en toute logique. Lumière et ténèbres – jour et nuit se remplacent successivement sans fin. Cette symétrie, logique, est pourtant abstraite. L'identification à Apollon est investie par l'Idéal du Moi. Triomphe de la lumière, des divinités secourables, qui

6 Dans une étude pour le Char d'Apollon, les testicules du cheval sont dessinées.

reconquièrent la vie sur la mort, du jour sur la nuit, victoire des puissances olympiennes gardiennes de l'ordre de Zeus sur les puissances archaïques, c'est là l'illustration païenne d'une morale chrétienne dont James fut abreuvé. Vaincre le Python c'est vaincre le mal en soi, c'est à dire la pulsion. Mais le tableau dit plus encore, il dit la valeur suprême du courage. Apollon combat seul le Python, armé d'un arc et de flèches qui paraissent d'un bien faible pouvoir sur un monstre si supérieur en force.

Conjectures sur l'effet du tableau sur le rêveur

Quels sont les rapports entre le cauchemar et le tableau? Les restes diurnes de la perception de la galerie peuvent être inférés par le décor lui-même. Nous avons déjà noté la série de portes à double battant qui longe le mur opposé aux fenêtres. Portes qui laissent deviner un espace inaccessible, un autre salon. Ces portes sont dans le prolongement du tableau. Le rêve transforme cette situation en plaçant la porte au fond de la galerie où s'élève une estrade où l'on peut imaginer le trône de Louis XIV recevant dans ce cadre approprié nommé d'après son symbole solaire, ceux qui lui demandaient audience. Dans le rêve, cette estrade devient une chambre à coucher, et le visiteur cherche à pénétrer dans cette aire infranchissable. La porte symbolise la limite à ne pas dépasser. Le personnage auquel il faut résister est le Python intrusif. Le renversement décisif qui met le monstre en fuite, c'est ce que montre le tableau. Au lieu d'être une victime qui ne fait que résister à la pression de la bête dans une position défensive, le rêveur devient offensif tel Apollon. Il s'élanche, charge, attaque, harcèle le monstre qui crache le feu, blessé de deux flèches. La course des chevaux d'Apollon dynamise la scène du rêve. Le rêve reproduit des éléments qui appartiennent au tableau. Toutefois si dans le tableau de Delacroix le Python porte les marques sanglantes des blessures qui lui sont infligées, dans le rêve l'apparition ne porte aucune marque de blessure. Comme si, même en rêve, James répugne à faire couler le sang.

La place nous manque pour donner tous les arguments pour expliquer la profonde impression que l'oeuvre a pu faire sur le jeune Henry accompagné de son frère William. Qui plus est cette histoire d'incendie représenté dans le plafond par les flammes que crache le Serpent Python se débattant furieusement, au moment où il va mourir, atteint par les flèches du dieu, renvoie à toute une légende familiale. Henry James père devait être amputé

d'une jambe dans son enfance vers l'âge de 13 ans (à un âge voisin de celui qu'avait son fils lors de la visite du Louvre), pour s'être gravement brûlé dans sa tentative d'éteindre un incendie qu'il avait accidentellement provoqué. De même c'est en mobilisant une lourde et vétuste machine pour éteindre un autre incendie qu'Henry Jr, vers l'âge de 17 ans, subit le fameux traumatisme qu'il devait appeler son *horrid injury* et qui devait lui donner sa vie durant des douleurs pénibles. Il invoqua cette "infirmité" pour expliquer son absence de participation à la guerre de Sécession en antidatant l'accident par rapport au moment où Lincoln adressa un appel pour inciter la jeunesse à s'enrôler. Ainsi, pour Henry James, l'identification masculine restera toujours marquée par l'identification à la *castration paternelle* et d'autant plus que lors du premier séjour d'Henry James Sr en Europe, celui-ci fut atteint d'une attaque hallucinatoire (*the great vastation*) qui devait le terrasser psychiquement et le diminuer pour toujours dans sa position de chef de famille, la mère, Mary James, prenant le relais de l'autorité paternelle compromise par la défaillance de son mari.

Quoi qu'il en soit, ce serait une erreur de considérer ce cauchemar de la Galerie d'Apollon en soi. Il est avant tout un récit. Il appartient de plein droit à la littérature, même si on ne peut oublier que la littérature s'appuie ici sur un matériau qui appartient à une formation de l'inconscient. Autobiographie mais graphie à coup sûr. Écriture d'un style des plus maîtrisé qui soit et qui subit donc la mise en forme de la secondarisation. Néanmoins, nous ne pouvons oublier que même ainsi qualifié, James entend bien nous préciser qu'il n'est pas ici question de fiction au sens propre; ou plus précisément que la fiction du rêve ne saurait être purement et simplement confondue avec celle de la nouvelle ou du roman. Et pourtant l'écriture nous suggère des communications, des ombilications, des passerelles entre le contenu du récit du rêve et celui d'une nouvelle: *Le coin plaisant*.

*Réverbérations entre Le Coin plaisant, Le Sens du passé,
le cauchemar de la Galerie d'Apollon*

The Jolly Corner est une des dernières nouvelles de James. Elle fut publiée en 1908 mais d'après Léon Edel ce fut au cours de la nuit du 3 au 4 août 1906 que James en aurait eu l'idée. Nous manquons de renseignements en ce qui concerne le "germe", comme disait James, au départ de la nouvelle. Car ses *Carnets* sont muets sur toute la période du 30 mars 1905 (fin du

carnet VII) et le 22 août 1907 (début du carnet VIII). Il se peut que l'auteur ait détruit certaines notes.

Le 14 juillet 1905, il est de retour en Angleterre, revenu d'Amérique. Il n'y avait pas mis les pieds depuis 1882, y ayant fait deux séjours alors, à l'occasion des morts successives de sa mère et de son père qui ne survécurent à sa femme que quelques mois. Or *Le coin plaisant* raconte le séjour à New York d'un personnage qui vient s'occuper d'un héritage qui consiste en deux maisons. L'une, la plus agréable des deux, que l'héritier se propose d'aménager, s'avère hantée. Sur le thème du retour en Amérique, James avait tenté en vain, quelques années auparavant, en 1900, d'écrire une nouvelle: *Le sens du passé*, qu'il échouera à terminer. Dans les *Carnets*, il confesse à propos de cette oeuvre:

En quoi consistait selon moi, toute la beauté primitive de l'idée qui forme la base du *Sens du passé*, sinon dans l'effet de "terreur" révélée, le fait que le jeune homme était lui-même devenu une source de terreur – ou, pour parler clair, le fait de la conscience de terreur communiquée et non éprouvée par le personnage principal, central, sensible, de l'histoire?⁷

Le sens du passé, resté en panne, fera l'objet d'une nouvelle tentative en 1914, pour tenter de surmonter l'échec de 1900. Prenant de nouvelles notes, James se remémore à l'occasion que lorsqu'il écrivit *Le coin plaisant* quelques années avant il s'était posé la question de savoir si la nouvelle à laquelle il était en train de travailler ne l'empêcherait pas ultérieurement de reprendre et de développer *Le sens du passé*. Preuve s'il en est besoin de la parenté des deux oeuvres. Revenant sur l'analyse du *Coin plaisant*, il écrit:

Mon idée la plus secrète, c'est que l'aventure de mon héros renverse la situation, comme je crois l'avoir appelée, en effarant un "fantôme" ou quoi que ce soit, une apparition qui le visite ou le hante et par ailleurs qualifiée pour l'épouvanter, *lui*: et ainsi mon héros remporte une sorte de victoire en se donnant l'apparence ou l'évidence d'avoir impressionné le personnage ou cette présence encore plus terriblement qu'il n'en a été lui-même affecté. En cela consiste l'analogie...⁸.

En fait, il y a confusion dans l'esprit de James, peut-être parce qu'il traite ici d'un thème qui le touche de près, peut-être même de trop près. Car il paraît, en 1914, confondre le récit du *Jolly Corner* (1906-1908) avec cet

7 *Carnets*, présentés par F.O. Matthiessen et K.B. Murdock, traduits par L. Servicen, Paris, Denoël, 1954, p. 335.

8 *Idem*, p. 402.

autre, celui du “cauchemar” de *A Small Boy and Others*, ouvrage qu’il commença à écrire en 1911, dont la mémoire est plus fraîche. Cette autobiographie sera entreprise au retour d’un autre voyage en Amérique, un an après la mort de William. Le triomphe – triomphe de la gloire et du style sur l’agresseur du rêve – est bien différent de la défaite du héros du *Jolly Corner* qui cède sous la charge du fantôme. En un passage cependant, les expressions utilisées dans le rêve et dans le cauchemar se ressemblent énormément. Ainsi, “People enough, first and last, had been in terror of apparitions, but who had ever before so turned the tables and become himself, in the apparitional world, an incalculable terror?”⁹ On retrouve ici la même situation pour ne pas dire les mêmes images (la pression épaulement contre épaulement s’exerçant des deux côtés de la porte¹⁰), l’idée que l’état d’effroi peut rendre celui qui le vit effroyable, l’utilisation d’une formule identique, “the tables turned upon him” dans le cauchemar, “who had ever before so turned the tables”, dans la nouvelle. Quant à la poussée monstrueuse, elle réunit la charge menaçante du Python, la contre-attaque du dieu grec et enfin celle du fantôme du *Jolly Corner*¹¹.

Le rêve raconté dans l’autobiographie est de ceux qu’on peut qualifier de rêve typique, à savoir qu’on le rencontre très fréquemment sous un contenu identique. J’ai gardé le souvenir du récit que m’en ont fait deux de mes analysants. L’idée d’une agression redoutée est assez clairement exprimée dans le contenu manifeste sans pour autant que les sous-entendus de viol, souvent homosexuel, soient directement accessibles. Enfin, il n’est pas rare que l’intrus soit figuré sous la forme d’un animal furieux aux caractéristiques phalliques comme le taureau. Les termes mêmes de la nouvelle semblent assez évocateurs. “[...] for the stranger, whoever he

9 *The Jolly Corner, Ghostly tales*, édition bilingue, trad. Louise Servicen, Paris, Aubier-Flammarion, 1970, pp. 138-139. “Bien des gens avaient eu la terreur des apparitions; mais qui, jamais, avait renversé les rôles et était devenu lui-même, dans le monde des fantômes, un sujet d’incalculable terreur”.

10 Dans le *Jolly Corner*, le héros, Spencer Brydon, renonce à exercer une pression de sa main, son épaulement ou son genou, sur la porte pour satisfaire sa curiosité, au nom de la Discrétion. L’image, même sous la forme de son absence, n’en est pas moins présente dans le texte. *Loc. cit.*, p. 157.

11 Le héros défaille sous le choc subi: il recule “sous la brûlante haleine et la passion exaspérée d’une vie plus grande que la sienne, la rage d’une personnalité devant laquelle la sienne s’effondrait, il sentait toute sa vision s’enténébrer et ses pieds même se dérober”. *Loc. cit.*, p. 173. “falling back as under the hot breath, and the roused passion of a life larger than his own, a rage of personality before his own collapsed, he felt the whole vision turn to darkness and his very feet give away.”

might be, evil, odious, blatant, vulgar, had advanced as for aggression, and he knew himself give ground”¹². Quel est ce monstre? Lorsqu’enfin après un étrange jeu de cache-cache où le fantôme excite la curiosité du visiteur de la maison en même temps qu’il se dérobe à son regard, lorsque vient le moment de l’inévitable confrontation, le héros découvre enfin son apparence.

[...] – his planted stillness, his vivid truth, his grizzled bent head and white masking hands, his queer actuality of evening-dress, of dangling double eye-glass, of gleaming silk lappet and white linen, of pearl button and golden watch-guard and polished shoe¹³.

Etrange, cette image de richesse, de réussite, de puissance paraît ne pas supporter d’être dévisagée, comme si tous ces signes d’un destin prospère cachaient une honte secrète. Aussi ces deux mains masquent-elles son visage, laissant apparaître la mutilation de l’une d’elles. Deux doigts se montrent, “réduits à l’état de moignons, comme mutilés par un coup de feu accidentel” (“which were reduced to stumps, as if accidentally shot away”). Cette image-là, James nous dit qu’elle n’est pas seulement le portrait d’un ancêtre qui affirme son droit de propriété sur la place, en dépit de l’héritage, résolu à ne pas se laisser déloger, elle exprime ce que le héros serait devenu s’il était resté sur son lieu de naissance à New York, ou tout au moins ce qu’il aurait pu devenir: un homme d’affaires prospère, un promoteur, un magnat de la finance. Autant dire quelqu’un qui n’aurait acquis sa fortune qu’en ayant vendu son âme au diable. Alors s’éclaire la victoire de la Gloire et du Style: ceux-ci sauvent la richesse de la damnation parce que l’argent sert à édifier des Louvre qui abritent des trésors de l’art plutôt que des gratte-ciels, qui ne sont que des immeubles de rapport. Revenons aux relations qui existent entre récit du rêve et nouvelle. A cet égard, l’écriture apparaît dans l’allégorie du plafond peint par Delacroix comme le symbole du triomphe de la lumière sur les ténèbres. Le Serpent Python symbolise le déluge et le chaos qui l’accompagne montre la terre abandonnée à des monstres difformes. En interprétant ce contexte mytho-

12 Idem, pp. 172-173. “[...] car l’étranger, quel qu’il pût être, mauvais, odieux, tapageur, vulgaire, s’était avancé comme pour une agression, et il sentit que lui-même cédait le terrain.”

13 Idem, pp. 169-171. “son immobilité figée, sa vivante réalité, sa tête grise penchée et les mains blanches qui la masquaient, l’étrange réalité de son habit de soirée, de son pince-nez ballottant, le chatoyement de ses revers de soie, de sa chemise blanche, de ses boutons de perle, sa chaîne de montre en or et ses souliers vernis.”

logique, on peut penser que James met en scène la désorganisation de la conscience par l'envahissement des pulsions sexuelles et agressives. Celles-ci visent à s'emparer du sujet – qui plus est, dans son sommeil. Le rêveur mobilise contre elles une force, au moins équivalente aux leurs, cependant transfigurée par le style et la gloire.

Résonances biographiques

Dans la nouvelle de James, le personnage du fantôme peut évoquer des résonances biographiques. On pourrait en effet soutenir que James a figuré là un personnage condensé que l'on peut dédoubler en deux autres. Cet homme puissant et riche pourrait faire songer à l'image du grand-père de l'écrivain, William James d'Albany qui amassa une fortune considérable, l'une des plus importantes des Etats-Unis à l'époque. L'aïeul condamnait très violemment les habitudes, selon lui exagérément hédonistes, de son fils, Henry, le père de l'écrivain. A tel point qu'il voulut diminuer fortement sa part d'héritage. A sa mort, ses fils s'entendirent pour faire casser son testament et répartir équitablement l'héritage entre tous les fils. Mais à ce personnage se superpose celui du père, Henry Senior, amputé, exhibant ses moignons. Figure ambivalente, à la fois hyperphallique et châtrée, tel le Python blessé par des flèches. Ce n'est pas l'énergie du désespoir qui est montrée ici mais la honte d'être découvert.

Une petite différence

Comment s'expliquer l'échec du *Sens du passé*? Ce n'est pas ici le lieu d'éclairer en détail ce point mystérieux. Bornons-nous pour le moment à une seule remarque. Dans le *Jolly Corner* ce fantôme est en même temps un double (désigné comme tel) puisqu'il symbolise ce que le héros aurait pu devenir s'il n'avait pas quitté le sol natal. Mais ce double est séparé du héros par l'âge, la condition sociale, l'apparence extérieure. Il n'est double qu'à titre potentiel. Alors que dans *Le Sens du passé* le héros est confronté au portrait d'un ancêtre qui, lui aussi, semble le fuir en détournant son regard à l'intérieur même du tableau où il est inclus, paraissant se dérober à la confrontation jusqu'au moment où il sort de la toile, marche vers le

héros et où celui-ci finit par constater qu'il est, trait pour trait, le même. Dans ce dernier cas aucune différence ne sépare le héros et le double ancestral puisque ce portrait est celui d'un parent plus vieux de plusieurs générations. Cette identité absolue aurait-elle conduit le récit à une impasse?

Si nous ne connaissons jamais la fin du *Sens du passé*, celle du *Jolly Corner*, en revanche, nous est bien connue. Elle vaut la peine d'être rappelée, car elle est tout à fait singulière. Tout au moins dans l'univers littéraire de James. Après avoir été renversé par le fantôme et avoir perdu conscience, le héros se réveille quelque temps après, comme on se réveille d'un cauchemar, la tête sur les genoux de la femme qu'il aime. Impossible de rappeler ici tous les tours et les détours de la relation du héros à la femme du récit. Celle-ci l'aime d'un amour inconditionnel. Elle va se trouver opportunément sur les lieux de l'agression, fort à propos pour secourir l'homme qu'elle aime à son réveil. La banalité apparente de ce *happy end* est en fait un dénouement exceptionnel dans l'oeuvre de James qui se laisse rarement aller à des solutions si optimistes. En fin de compte, l'amour triomphe, qui sauve celui qui voulait défier les puissances de l'au-delà. C'est un véritable exercice d'exorcisme auquel la nouvelle a procédé délivrant définitivement le héros de son angoisse quant à un retour possible du monstre qui pourrait l'habiter, en dépit de la fuite qui devait assurer son salut en l'éloignant du danger, faut-il dire de la tentation? En fait, il fallait d'abord que le héros accepte d'être possédé par le monstre, terrassé par lui et sans doute livré à lui corps et âme pour que l'amour de la femme qui peut l'accepter tel qu'il est, quel qu'il soit, lui donne le sentiment d'une rédemption et fasse sortir le démon de son être. Mais est-ce l'amour de la femme ou l'écriture qui parvient à ce résultat?

Aperçus sur la fonction de l'écriture chez James

Dans sa préface au volume 17 de l'édition de New York, James se livre à une longue réflexion sur les histoires de fantômes¹⁴. Au passage, il cite *Le*

14 Cf H. James, *La Création littéraire*, Paris, Denoël, Chap. 14 (Une coquille a fait imprimer 12 au lieu de 17 à propos du volume de l'édition de New York). Cet ouvrage est la traduction de *The Art of the Novel* qui recueille l'ensemble des préfaces. H. James, *The Art of the Novel, Critical Prefaces*, avec une introduction de R.P. Blackmuir, London, Charles Scribner's Sons Ltd, Chap. XIV.

Coin plaisant à plusieurs reprises. L'auteur se penche sur son attrait pour le merveilleux, le surnaturel, le monde des prodiges, de l'inquiétante étrangeté et leur capacité d'étonnement. Davantage, il ne craint pas d'avouer la joie qu'il éprouve à plonger le lecteur crédule, ou même ingénieux, dans un état de mystification. On comprend alors qu'il ne s'agit pas pour l'écrivain qu'il est de se contenter de suivre sa propre inclination, de se laisser séduire passivement par le merveilleux ou l'étrange. Tout au contraire, il lui faut maîtriser les sensations qu'il ressent en premier lieu. Toutefois, avant de pouvoir les extérioriser par l'écriture, il faut préalablement s'en imprégner, en être habité, les accueillir en soi, voir, entendre, sentir les émotions, en être possédé, pour les affecter ensuite à l'écriture. Ainsi qu'il l'a dit, les histoires de fantômes sont pour lui la forme la plus réalisable des contes de fées comme le cauchemar vis-à-vis du rêve. Ce renversement est significatif puisque l'histoire de fantômes devient le double inversé du conte de fées. Mais surtout, l'opération de renversement en son contraire et de déplacement sur autrui de la terreur éprouvée par soi nous fait dépasser le plan du contenu particulier de l'histoire de fantômes pour avoir accès à une fonction centrale de l'écriture, bien au-delà de ce genre limité. On voit que l'écriture de James ne cesse de se fonder sur le rapport auteur/lecteur et que les réactions de ce dernier accompagnent le parcours de chaque phrase du récit de celui qui écrit. Tout à l'heure, il n'était question que de contes de fées, voici maintenant que James va comparer roman d'aventures et roman de cape et d'épée, voire romans policiers, avec les thèmes qu'il traite dans ses propres romans. Lui, ce qu'il préfère, ce sont les combats de l'esprit, confrontés aux forces de la violence. Il conçoit alors cet esprit profondément engagé dans ce combat mortel – aux prises avec son adversaire dans un duel à mort.

L'écriture de James laisserait échapper le secret de son effet si on ne prend pas la mesure de la violence qui l'habite. Et c'est bien le projet de James de faire en sorte que le lecteur devienne sa proie terrorisée comme on peut l'éprouver en rêve dans l'impuissance du sommeil. Paradoxalement ce ne sont pas les histoires de fantômes qui nous évoquent cette situation au plus haut point. Ce sont justement celles où, comme on dit, il ne se passe rien. A cet égard *La Bête dans la Jungle* est une réussite insurpassable. Elle est le triomphe de la cruauté et de la destruction comme conséquence du non contact, du non désir. Il y a on le sait de la perversité chez les héros de James supposés être froids, indifférents, insensibles au désir de l'autre comme à leur propre désir. Là résident les effets de la plus efficace des terreurs. Ainsi ça n'est peut-être pas nécessairement dans la trame imaginaire

du contenu manifeste du rêve qu'apparaîtront les ressorts les plus profonds de la réalité psychique dont parle l'auteur. L'écriture, à plus d'un titre remplira ce rôle de façon souvent beaucoup plus éloquente. Elle repassera sur les traces de la jouissance terroriste, terrorisée-terrorisante, transfigurée par le *style* qui la rend sublime.

Zusammenfassung

Die Untersuchung geht von einer autobiographischen Passage in *A Small Boy and Others* aus, in der Henry James einen Alptraum im Zusammenhang mit der Galerie d'Apollon beschreibt. Obwohl es sich dabei um die Aufzeichnung eines Traumes handelt, geht es doch auch um ein literarisches Fragment. Als erstes wird auf die Beschreibung und auf die Analyse der von Delacroix gemalten Decke in der Galerie d'Apollon verwiesen, wobei verschiedene mit dem Alptraum in Verbindung stehende Themen herauskristallisiert werden. Die Ausschmückung des Ortes hatte einen starken Nachhall auf den jungen Träumer, der bei seiner ersten Begegnung mit dem Paris des Second Empire 13 Jahre alt war, und zahlreiche Indizien belegen, dass auch ein Zusammenhang mit seiner Suche nach Stil und nach Ruhm auszumachen ist.

Auch andere Erzählungen beziehen sich auf die Alptraumbeschreibung. *The Jolly Corner*, eine der letzten Erzählungen James', liefert ebenfalls einige Parallelen. Dies betrifft aber auch *The Sense of the Past*, eine Novelle, die James trotz zweimaliger Versuche (1900 und 1914) nie vollendete. Das Gespenst des *Jolly Corner* kann auf eine fantasmagorische Versinnbildlichung des Grossvaters väterlicherseits oder sogar auf eine Ueberlagerung der Figuren des Grossvaters und des Vaters hinweisen.

Der Autor beendet seine Untersuchung mit der Analyse der Schreibfunktion, wie sie sich aus dem Vorwort zum 17. Band der James Gesamtausgabe von New York herauskristallisiert. James beschreibt dort wie er sich von terrorisierenden Phantasmen überfluten lässt, von denen er sich in einer zweiten Phase durch die Niederschrift befreit, und sich ausdenkt, wie er damit den Leser terrorisieren kann. Eine ähnliche Situation wird im Alptraum der Galerie d'Apollon sowie in *The Jolly Corner* beschrieben. Man würde aber fehl daran gehen diesen Effekt nur auf die Gespenstergeschichten zu limitieren, denn oft ist dieser Eindruck in den Novellen "in denen nichts geschieht" noch viel stärker.

