HAL
open science

L'autobiographie ou l'art de la vie dans A Small Boy and Others de Henry James

Thomas Constantinesco, Agnès Derail

To cite this version:

Thomas Constantinesco, Agnès Derail. L'autobiographie ou l'art de la vie dans A Small Boy and Others de Henry James . Transatlantica. Revue d'études américaines/American Studies Journal, 2015. hal-01378886

HAL Id: hal-01378886

https://u-paris.hal.science/hal-01378886v1

Submitted on 28 Nov 2017

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Transatlantica
Revue d'études américaines. American Studies Journal

2 | 2015
The Poetics and Politics of Antiquity in the Long Nineteenth-Century / Exploiting Exploitation Cinema

L'autobiographie ou l'art de la vie dans A Small Boy and Others de Henry James

Thomas Constantinesco et Agnès Derail

Éditeur
AFEA

Édition électronique
URL : http://transatlantica.revues.org/7687
ISSN : 1765-2766

Référence électronique
Thomas Constantinesco et Agnès Derail, « L'autobiographie ou l'art de la vie dans *A Small Boy and Others* de Henry James », *Transatlantica* [En ligne], 2 | 2015, mis en ligne le 01 juin 2015, consulté le 01 octobre 2016. URL : http://transatlantica.revues.org/7687

Ce document a été généré automatiquement le 1 octobre 2016.

Transatlantica – Revue d'études américaines est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

L'autobiographie ou l'art de la vie dans A Small Boy and Others *de Henry James*

Thomas Constantinesco et Agnès Derail

1 Premier volume d'une trilogie autobiographique qui restera inachevée, *A Small Boy and Others*, commencé en 1911 et publié en 1913 alors que Henry James a 70 ans, se donne comme le récit que fait de son enfance et de son entourage familial un auteur parvenu au faîte de sa renommée. James l'écrit en parallèle à deux romans dont il finira par abandonner la composition, *The Ivory Tower* et *The Sense of the Past*, dont les ébauches seront publiées de façon posthume. Tandis qu'il délaisse les deux écrits de fiction, il achève tout de même deux des textes autobiographiques : *A Small Boy and Others* et *Notes of a Son and Brother*, qui paraît en 1914. Le troisième volume, *The Middle Years*, sera interrompu par sa mort en 1916[1]. Très manifestement, l'effort de l'écrivain, au soir de son existence, s'applique à l'écriture d'une vie dont il sait, au moment où il écrit, qu'elle aura été entièrement consacrée, et même sacrifiée, à sa vocation littéraire, et, de ce point de vue, *A Small Boy* fait retour sur l'enfance d'un artiste et tâche de mettre au jour la genèse d'une vocation, voire d'un destin (Hoffa, 1969, 277-93). Paradoxalement, donc, pour un écrivain qui, toute sa carrière durant, se sera abstenu dans sa fiction, et jusque dans son théâtre, de toute allusion trop clairement identifiable à sa vie, James achève son parcours par des écrits autobiographiques qu'il parvient, pour deux d'entre eux, à mener à terme, tandis qu'il échoue à achever les deux grands romans pour lesquels il a pourtant déjà accumulé des notes en abondance, comme si c'était désormais dans l'écriture de soi que s'exerçait pleinement le désir ou l'urgence d'écrire. La mise en regard de ces deux entreprises – la fiction et l'autobiographie – suscite de fait bien des interrogations. *The Ivory Tower*, dont l'intrigue se situe dans les riches milieux affairistes du Newport (Rhode Island) d'avant-guerre, est un roman entièrement américain. Le héros, revenu d'Europe pour hériter d'un riche aïeul, renonce à sa fortune, se laisse volontairement spolier par les intrigants d'une Amérique vouée aux valeurs de l'argent et se replie dans une tour d'ivoire, à la façon de l'artiste, pour observer les turpitudes qui l'entourent. De ce roman-

ci, on a beaucoup dit qu'il était une victime de guerre : James ne se sentait pas le cœur de dépeindre une Amérique mercantile, alors même que les États-Unis retardaient le moment où ils viendraient porter secours à la vieille Europe. L'autre roman, *The Sense of the Past*, commencé en 1900 et repris en 1914, proposait, *a contrario*, comme un antidote, le récit d'un impossible retour à l'innocence du passé américain en faisant remonter le personnage principal vers un âge d'or situé au début du XIXe siècle, à la faveur d'un mystérieux voyage dans le temps. Sans entrer dans les raisons pour lesquelles James renonce à ces deux textes, l'un s'efforçant de fuir dans un passé imaginaire le présent affairiste de l'autre (Haviland, 1998, 21-48 et 165-211), on peut à tout le moins constater que ses forces d'écriture sont presque entièrement mobilisées pour l'autobiographie qui, dans le sombre présent de l'immédiat avant-guerre, tente de retrouver « le sens du passé » en revenant sur l'enfance du jeune Henry, d'abord à New York puis en Europe. S'ensuit une première question, à laquelle nous n'apporterons qu'un éclairage partiel : pourquoi le retour au passé, au passé en partie américain, du maître de la fiction est-il désormais seulement possible dans une représentation de soi que James a toujours soigneusement évitée jusque-là ?

2 Il y a au moins un précédent dans la production de James, parfois compté au nombre des écrits autobiographiques : c'est le recueil d'impressions intitulé *The American Scene* de 1907, récit de voyage où James, revenant au pays natal après plus de vingt ans d'absence, découvre une Amérique dominée par les affaires, un New York qui se hérisse de gratte-ciel, en proie à la spéculation immobilière, et un territoire envahi par les hordes d'émigrants italiens ou d'Europe centrale, qui massacrent la belle langue anglaise et sont aussi indifférents que les nouveaux riches au patrimoine artistique du passé américain, ces hauts lieux de Nouvelle-Angleterre où rôde encore pour le « visiteur » (ainsi qu'il se désigne) l'esprit des Hawthorne et des Emerson[2]. Dans l'autobiographie proprement dite, ces motifs, que l'on a déjà pu reconnaître dans la fiction, demeurent insistants : l'antagonisme Europe-Amérique, l'opposition du monde des affaires et de celui de l'art, le « sens du passé » et le besoin d'exil. Mais cette fois, ils sont saisis sans le masque d'un personnage fictif, sans intrigue, et dans la continuité d'un récit fait de la juxtaposition d'impressions, si bien que l'on peut se demander ce qui, de la fiction, vient investir le champ de l'autoportrait. Y a-t-il un hiatus entre l'invention de vies fictives dans un scénario planifié et le désir de représentation de soi au terme d'une vie vécue, non selon une trame prévue d'avance, mais selon un parcours que celui qui écrit n'a pas forcément choisi ? Ou encore : quel est le rapport qui se noue entre la vie vécue et la vie écrite, dès lors que ces vies n'en font qu'une – celle d'un seul et même sujet ? S'agissant de James, que ses biographes présentent comme s'étant tenu à l'écart de ce qu'on appelle « la vie » pour se vouer entièrement à l'œuvre (Bell, 1982, 463), s'agissant de celui qui, alors même qu'il compose *The Middle Years*, déclare, dans une formule fulgurante, que « c'est l'art qui fait la vie[3] », il y a ainsi comme un paradoxe à le voir se livrer à l'autobiographie[4]. Car pour écrire *A Small Boy*, soi-même en petit garçon, il faut bien remonter à ce temps où, de toute évidence, la vie précède l'œuvre. Il faut avoir été enfant pour mettre plus tard dans l'œuvre le récit de cette vie d'enfant. En ce sens, une tension d'ordre logique se fait jour entre, d'une part, l'idée maîtresse selon laquelle l'œuvre est la matrice de l'existence et, d'autre part, l'autobiographie de l'enfant qui, par définition, n'est pas encore artiste, et c'est précisément cette tension que nous nous proposons d'explorer dans ce qui suit, à défaut de prétendre la résoudre : comment peut-on affirmer que « c'est l'art qui fait la vie » et se lancer en même temps dans l'aventure autobiographique ?

3 De fait, *A Small Boy and Others* est placé, dès son titre, sous le signe de la contradiction, car James entend moins retracer sa propre vie que raconter celle des « autres », et en particulier celle de son frère aîné, William, dont il se présente comme le meilleur biographe en raison même de sa proximité avec lui, rendue plus aiguë encore par la mort de ce dernier un an auparavant, qui le plonge dans une profonde dépression. D'emblée, la relation complexe entre soi et autrui est au cœur de cette entreprise de remémoration paradoxale qui consiste finalement à se chercher pour mieux se perdre et qui fait de *Small Boy*, comme nous le suggèrerons d'abord, l'autobiographie d'un non-sujet, tant le dessaisissement occasionné par le retour sur soi, bien après-coup, vient confirmer et redoubler l'expérience qu'aura été celle de la vie elle-même comme non-vie. Mais en s'absentant ainsi de sa propre vie, le sujet, l'écrivain, la laisse intégralement disponible pour la recréation par l'écriture : il se sera donc agi de « se préserver de façon à créer » (Green, 2009, 154), voire à se créer. Ou encore, dans les mots de Jean-Jacques Mayoux : pour James, vivre revient à « se retenir de vivre pour conserver intacte l'imagination illimitée de la vie » (Mayoux, 1985, 112). Le retrait hors de l'existence permet ainsi au sujet de développer sa capacité d'émerveillement, son aptitude à se faire le réceptacle des innombrables impressions auxquelles il est exposé et que nous le voyons, au terme d'un deuxième mouvement à l'œuvre dans le texte, transformer petit à petit en une succession de scènes qui s'enchaînent les unes aux autres pour former la trame de son existence. Au bout du compte, cependant, loin de s'ordonner en un tout cohérent, la multiplicité des impressions qui affectent la conscience révèle la profonde altérité du sujet à lui-même et finit par désorienter le projet autobiographique, qui ne parvient pas à prendre la forme lisse et rectiligne d'une archéologie des origines qui trouverait son accomplissement dans le destin achevé d'un artiste. Écrire sa vie, comme nous voudrions le montrer pour terminer, ce serait alors raconter comment on est hanté par tous ces « autres » auxquels renvoie le titre et qui font et défont continûment l'identité du sujet autobiographique.

« The failure of my powers »

4 Tout commence par un mouvement de retrait, l'enfance étant ici le moment privilégié de la non-participation à l'existence, le moment où le « je » peut n'être personne. Cet exil hors de la vie est toutefois d'abord vécu par le jeune Henry comme un échec, signe de son incapacité à exister au même titre que les autres. La tentative pour faire le récit de sa venue à l'écriture, l'effort pour rendre compte du développement quasi organique[5] du grand écrivain, du génie littéraire qu'il sait intimement être devenu, vient buter sur cette vie qu'il n'aura pas réussi à vivre, mais seulement à écrire, et le texte se souvient d'une enfance solitaire, marquée par le sentiment de la différence et la certitude d'être inapte à la vie même. Mais cette différence, dont la mémoire est particulièrement vive, doit aussi se comprendre comme un arrachement voulu par la famille à l'Amérique affairiste et matérialiste – celle de *The Ivory Tower* – incarnée par le richissime grand-père, « William James of Albany », dont l'immense fortune aura pourtant permis au père de Henry, Henry James Sr., de tenir la famille à l'abri du besoin et surtout de revendiquer son renoncement à tout engagement professionnel déterminé, son refus d'embrasser quelque carrière que ce soit. Le grand-père paternel est un Irlandais presbytérien qui a émigré en Amérique en 1789, avec peu d'argent et un peu de latin. Il s'installe à Albany, et sa trajectoire suit rapidement le modèle d'une *success story* à l'américaine, avec les ingrédients de la vie de la frontière et de l'entreprise capitaliste. Il s'enrichit d'abord dans le commerce du tabac et

dans les transactions financières, avant d'acheter des parts dans la construction du canal de l'Érié, et surtout des terres le long du futur tracé. Il meurt en 1832, la même année qu'un autre homme d'affaires d'Albany, Allan Melvill. Mais alors que le père de Herman Melville, ruiné, laisse sa famille démunie, William James, lui, lègue à ses héritiers la somme de 3 millions de dollars, la plus grosse fortune de l'état après celle de John Jacob Astor, que Melville évoque justement en ouverture de « Bartleby ». Cet héritage est décisif dans le tournant que le fils, Henry James Sr., va donner à son existence et à celle de ses cinq enfants, puisque cet argent lui permet de rompre à la fois avec l'austère foi calviniste de son père et avec le monde des affaires. L'aversion pour le *business* explique la première migration de la famille James à New York, puis vers l'Europe et ses villes brillantes, ses musées, ses monuments. Henry James a six mois lorsque la famille part pour l'Angleterre et la France, en 1843, pour un séjour de deux ans, le premier d'une longue série. L'exil est d'abord un retrait – retrait de la vie en Amérique, sortie du monde des affaires. Le père de James n'aura jamais de profession et c'est pour préserver ses enfants des vilenies du monde des affaires qu'il les encouragera à suivre son exemple, c'est-à-dire à ne pas choisir de métier, à ne pas choisir absolument, bref, à se retenir de vivre au sens où l'entendent la plupart de ses contemporains. L'anathème jeté sur le *business* est le trait le plus caractéristique du clan James qui en fait, au regard des mœurs américaines, une entité excentrique (*queer*[6]) ou même une « monstrueuse exception » :

> [Our] consciousness was positively disfurnished, as that of young Americans went, of the actualities of "business" in a world of business. As to that we all formed together quite a monstrous exception; business in a world of business was the thing we most agreed (differ as we might on minor issues) in knowing nothing about. We touched it and it touched us neither directly nor otherwise, and I think our fond detachment, not to say our helpless ignorance and on occasion (since I can speak for one fine instance) our settled density of understanding, made us an unexampled and probably, for the ironic "smart" gods of the American heaven, a lamentable case. (James, 2001, 30)
>
> Our consensus, on all this ground, was amazing – it brooked no exception; the word had been passed, all round, that we didn't, that we couldn't and shouldn't, understand these things, questions of arithmetic and of fond calculation, questions of the counting-house and the market; and we appear to have held to our agreement as loyally and to have accepted our doom as serenely as if our faith had been mutually pledged. The rupture with my grandfather's tradition and attitude was complete; we were never in a single case, I think, for two generations, guilty of a stroke of business; the most that could be said of us was that, though about equally wanting, all round, in any faculty of acquisition, we happened to pay for the amiable weakness less in some connections than in others. (99)

5 Or, cette suspicion collective envers le monde des affaires induit chez le jeune James un sentiment général d'inadéquation et d'isolement. Il lui manque quelque chose que possèdent les autres, y compris ses frères, à commencer par William qui porte le prénom du grand-père – devenant le second William James, le premier à être né sur le sol américain – et qui reçoit dès sa naissance la visite et la bénédiction de M. Emerson soi-même : une compétence qu'on pourrait dire masculine, c'est-à-dire, dans les termes de l'Amérique de cette époque, entrepreneuriale ; un don pour l'arithmétique, une rapidité d'esprit, un sens de la compétition et de la mobilité ou même le goût de prendre part aux jeux des autres enfants, des garçons en particulier. Les premières pages du livre présentent Henry irrémédiablement marqué par le retard des seize mois qui séparent sa venue au monde de celle d'un frère qui sera toujours en avance, à chaque phase de leur développement, lui procurant seulement le sentiment vif et douloureux d'une

impuissance, d'un déficit de talents ou de dons, qu'il appelle « *the failure of my powers* » (5). L'échec est particulièrement cuisant lorsqu'il fait l'objet d'une scène d'humiliation publique. Le texte relate le souvenir infâmant d'une des premières « expositions » de l'enfant sur la scène sociale (et théâtrale) de Broadway, lorsqu'au cours d'un spectacle de charité, un magicien de renom attire sur scène le jeune Henry, qui s'avère lamentablement incapable de rendre un compte arithmétique des mouchoirs et des cartes à jouer, subtilisés ou produits par l'homme de l'art au fil de ses tours. Effaré, paralysé, le petit garçon perçoit cependant, venus de la salle, les échanges entendus, à la fois soulagés et moqueurs de ses camarades.

> That occasion, I am clear, was a concert for a charity, with the volunteer performance and the social patroness, and it had squeezed in where it would – at the same time that I somehow connect the place, in Broadway, on the right going down and not much below Fourth Street (except that everything seems to me to have been just below Fourth Street when not just above,) with the scene of my great public exposure somewhat later, the wonderful exhibition of Signor Blitz, the peerless conjurer, who, on my attending his entertainment with W. J. and our frequent comrade of the early time "Hal" Coster, practised on my innocence to seduce me to the stage and there plunge me into the shame of my sad failure to account arithmetically for his bewilderingly subtracted or added or divided pockethandkerchiefs and playing-cards; a paralysis of wit as to which I once more, and with the same wan despair, feel my companions' shy telegraphy of relief, their snickerings and mouthings and raised numerical fingers, reach me from the benches. (61)

6 Deux détails, au moins, sont remarquables ici, qui contribuent au pathos maîtrisé du récit : le premier, qui met au compte de l'innocence la possibilité d'une « séduction » poussant l'enfant à s'exposer sur le devant de la scène – une innocence dont les autres seraient comme naturellement dépourvus – et le second, qui témoigne d'une acuité perceptive restée intacte dans le temps même où l'esprit est décrit comme figé. Remarquable aussi la dextérité de l'écriture, en particulier des hypallages de la fin du passage (*wan despair*, *shy telegraphy*, *numerical fingers*), qui atteste plus encore, si besoin était, ce qui, de cette expérience honteuse, a été transformé dans le récit. Non seulement l'esprit (*wit*), si gourd fût-il à l'époque, était déjà bel et bien là, mais il fait retour sur la scène de l'écriture avec une virtuosité magistrale.

7 Les épisodes d'humiliation, comme celui-ci, ne sont pas montrés comme résultant d'un handicap natif, mais comme l'impossibilité de rendre « spectaculaires » ou simplement publics des dons qui, chez l'enfant, restent en souffrance et dont l'expression requiert qu'ils en passent par l'épreuve désespérante de la non-reconnaissance. La douleur de l'exposition est en quelque sorte nécessaire au développement. C'est ainsi que, dans l'opération mémorielle, ces épreuves sont curieusement mises sur le compte d'un travail de perte (*process of waste* [5]) par lequel la nature et la fortune, en privant certains êtres des dispositions pour l'action, renforcent en eux la faculté d'imagination et la sensibilité. Mais ces facultés ne pouvant se déployer dans le tout jeune âge, le sujet apparaît seulement (sur scène, à l'école ou dans la cour de récréation) comme la somme de ses défaillances – retard, maladresse ou bêtise – et James se dépeint comme l'idiot de la famille[7], pour ainsi dire, le « *dunce* », comparable au voyageur de commerce qui, ayant perdu la clé de la mallette contenant ses marchandises, s'avère incapable, au moment opportun, d'en faire la démonstration :

> I lose myself in wonder at the loose ways, the strange process of waste, through which nature and fortune may deal on occasion with those whose faculty for

> application is all and only in their imagination and their sensibility. There may be during those bewildered and brooding years so little for them to "show" that I liken the individual dunce – as he so often must appear – to some commercial traveller who has lost the key to his packed case of samples and can but pass for a fool while other exhibitions go forward. (5)

8 Ici encore la comparaison est ambiguë ou rusée, puisque l'imagination et la sensibilité y figurent sous la forme de marchandises qui, quoique provisoirement en souffrance, pourraient bien finir par être commercialisées et par générer leur part de profit[8].

9 Que les qualités qui prédisposent à l'action soient l'apanage de la masculinité américaine implique *a contrario* que leur déficit se décrive sous la catégorie d'une passivité que le texte associe explicitement à une certaine féminité ou féminisation. Si l'enfant James est dépourvu de talents particuliers qu'on puisse montrer en société, en revanche, l'exhibition de sa petite personne, de ses longues boucles blondes, qui ne seront pas sacrifiées sans larmes, fait la joie de l'entourage féminin. La différence d'avec William, outre sa vivacité qui l'oppose à un Henry « *quite blankly innocuous* » (9), se marque aussi par une distribution des rôles en termes de genre. La fin du texte rapporte un souvenir frappant où James se revoit auprès de son frère, tel un soupirant dénigré, mais rarement éconduit parce que trop timide pour se montrer insistant, sauf en une occasion mémorable, où William refuse que Henry l'accompagne au cours d'une sortie, au motif que lui, l'aîné, préfère jouer avec des garçons qui n'ont pas peur de proférer jurons et insultes.

> I try at least to recover here, however, some closer notation of W. J.'s aspects – yet only with the odd effect of my either quite losing him or but apprehending him again at seated play with his pencil under the lamp. When I see him he is intently, though summarily, rapidly drawing, his head critically balanced and his eyebrows working, and when I don't see him it is because I have resignedly relinquished him. I can't have been often for him a deprecated, still less an actively rebuffed suitor, because, as I say again, such aggressions were so little in order for me; but I remember that on my once offering him my company in conditions, those of some planned excursion, in which it wasn't desired, his putting the question of our difference at rest, with the minimum of explanation, by the responsible remark: "*I* play with boys who curse and swear!" I had sadly to recognise that I didn't, that I couldn't pretend to have come to that yet – and truly, as I look back, either the unadvisedness and inexpertness of my young contemporaries on all that ground must have been complete (an interesting note on our general manners after all,) or my personal failure to grasp must have been. Besides which I wonder scarce less now than I wondered then in just what company my brother's privilege was exercised; though if he had but richly wished to be discouraging he quite succeeded. It wasn't that I mightn't have been drawn to the boys in question, but that I simply wasn't qualified. All boys, I rather found, were difficult to play with – unless it was that they rather found *me* [...]. (135)

10 Dans la récollection de ce souvenir douloureux, la vision qui nous est donnée de William est instable, doublement perdue ou continûment hors de portée, hors de prise, soit que James fixe momentanément une image de son frère occupé à dessiner et ne lui prêtant aucune attention, soit qu'il laisse la vision s'évanouir comme en se résignant à rester hors de la conscience de son aîné, puis en renonçant, malgré l'humiliation, à sa compagnie et en reconnaissant son inaptitude générale à entrer dans la communauté des garçons, qu'ils soient ou non des « durs ». Il en vient à conclure à une disqualification unanime de lui-même comme compagnon de jeu, comme compagnon tout court. Tout le passage est sous le sceau de la négation, du dessaisissement, avec une abondance de marques négatives, dans tout l'éventail de leurs formes. Pourtant lorsqu'on y regarde de plus près, alors

même que James s'interroge encore sur le privilège de son frère, sur l'identité de ces compagnons auxquels il n'a pas accès, il exerce de son côté une tout autre prérogative, celle, plus avantageuse, de convoquer ou de révoquer à volonté la vision du frère, celle de pouvoir la perdre, ou pas tout à fait, dans le récit du souvenir, dans ce temps d'écriture peut-être rendu possible par la mort de William un an auparavant.

11 Même si le jeune James est contraint d'admettre qu'il n'a pas trouvé moyen d'apprendre à jurer, et s'il est un bon petit garçon, dont les maîtres d'école s'abstiennent d'interrompre la rêverie, *A Small Boy* n'en est pas moins, à bien des égards, comme *Maisie* avant lui, un anti-roman de formation, ou une histoire de mauvaise éducation. Le désengagement professionnel à l'origine de l'exil de la famille, devenu une vocation collective dont le père a donné l'impulsion chez les James, s'accompagne d'un relatif désintérêt quant à la question de l'instruction des enfants. Bien que toujours soucieuse de trouver de bonnes institutions, la famille n'est pas adepte de la « méthode », ni partisane d'une formation structurée et exhaustive. Le père, en particulier, se méfiant des fats et des pédants, ne se préoccupe que de « vertu », mais une vertu toujours vaguement honteuse d'elle-même, qui du reste renvoie moins à une qualité morale qu'à une « grâce sociale », à une conduite ou un tempérament. Se défiant de la morale ordinaire, qui encourage le littéral et l'univoque – repère de tous les pédantismes – Henry James Sr. entretient au contraire chez ses enfants le sens de la nuance, voire de la contradiction ou du paradoxe : « The literal played in our education as small a part as it perhaps ever played in any, and we wholesomely breathed inconsistency and ate and drank contradictions. The presence of paradox was [...] bright among us—though fluttering ever with as light a wing and as short a flight as need have been [...]. » (112) Les enfants changent d'écoles, de précepteurs, au gré des fréquentes partances familiales et reçoivent une éducation singulièrement dépourvue de tout projet pédagogique. On évite les établissements anglais, dont le père considère qu'ils ne valent que pour les natifs et ne sont pour les autres qu'un « cul-de-sac éducatif » (*« an educational cul-de-sac »* [163]). On promeut l'ouverture d'esprit, l'humanisme, la civilité et la civilisation – c'est cela même qu'on est venu chercher en Europe –, on fait grand cas de l'apprentissage des langues étrangères, on ne recherche pas les institutions les plus huppées et si, en Suisse, les enfants se mêlent aux fils d'expatriés riches et sophistiqués, à Boulogne-sur-Mer, ils fréquenteront le « Collège Communal » (207), une école indéniablement démocratique, au côté des fils d'artisans, de boutiquiers, de mécaniciens. Dans tous les cas, on ne vise jamais à engranger un savoir technique qui pourrait accorder des garanties professionnelles. Cette approche, assez excentrique, fait naître chez l'enfant une double attitude vis-à-vis de sa propre formation et de la singularité de son parcours, que le texte, écrit au terme de sa carrière d'écrivain, tente de restituer sous les catégories qui étaient celles de l'enfant. Comme chez Maisie, à qui les parents refusent les frais d'une préceptrice ou d'un pensionnat, la discontinuité éducative suscite une certaine anxiété. Le départ en Europe est décrit, du point de vue des enfants, comme un « soulagement "éducatif" » (*« an "educational" relief »* [100]), même si la question des écoles se pose de nouveau de l'autre côté de l'Atlantique. En même temps, l'expérience scolaire proprement dite est partout frappée de la même ambivalence. Tout d'abord l'enfant s'ennuie, et ses bâillements répétés constituent l'essentiel de son exercice physique à cette époque ; ensuite, il acquiert la certitude que tout le monde en sait plus que lui, et ses piètres performances dans les disciplines académiques ne font par contraste qu'accentuer le succès et l'aisance de ses contemporains. Mais là encore, le refus de prendre part à la compétition scolaire,

l'évasion dans la rêverie, libèrent la conscience pour une autre amplification de l'existence et une transfiguration du réel environnant :

> Who was it I ever thought stupid? – even when knowing, or at least feeling, that sundry expressions of life or force, which I yet had no name for, represented somehow art without grace, or (what after a fashion came to the same thing) presence without type. All of which, I should add, didn't in the least prevent my moving on the plane of the remarkable; so that if, as I have noted, the general blank of consciousness, in the conditions of that winter, rather tended to spread, this could perhaps have but had for its best reason that I was fairly gorged with wonders. They were too much of the same kind; the result, that is, of everyone's seeming to know everything –to the effect, a little, that everything suffered by it. There was a boy called Simpson my juxtaposition to whom I recall as uninterruptedly close, and whose origin can only have been, I think, quite immediately Irish – and Simpson, I feel sure, was a friendly and helpful character. Yet even he reeked, to my sense, with strange accomplishment – no single show of which but was accompanied in him by a smart protrusion of the lower lip, a crude complacency of power, that almost crushed me to sadness. [...] How I gave to that state, in any case, such an air of occupation as to beguile not only myself but my instructors – which I infer I did from their so intensely letting me alone – I am quite at a loss to say; I have in truth mainly the remembrance of *being* consistently either ignored or exquisitely considered (I know not which to call it;) even if without the belief, which would explain it, that I passed for generally "wanting" any more than for naturally odious. It was strange, at all events – it could only have been – to be so stupid without being more brutish and so perceptive without being more keen. (116)

12 Si la physionomie et l'allure de l'élève Simpson, irlandais comme son camarade Henry James, portent les marques d'une stupidité accrue par la fatuité que lui confère la réussite scolaire, c'est que la façon dont sa vitalité et sa force s'expriment trahit précisément un art dépourvu de grâce, une présence sans personnalité. Face à la veulerie d'un Simpson, qui est le corollaire et surtout l'expression de sa satisfaction et de son arrogance – et qui plonge le « petit garçon » dans une grande tristesse –, celle de James, considérée rétrospectivement, n'est que le signe paradoxal d'une absence de « brutalité » *(« brutish »)* , de même que la sensibilité de la perception se traduit extérieurement par un manque de perspicacité et d'à-propos. On voit s'amorcer ici un dédoublement de la conscience qui se divise entre une étendue vide et morne *(« blank »)*, atone et inerte – celle d'un sujet que les maîtres laissent « intensément » tranquille, – et un autre plan, ce « plan du remarquable », regorgeant de merveilles autant que l'autre en est dépeuplé. S'il se rappelle la vie à l'école comme un temps de tristesse, d'angoisse même, ponctué d'effarement et de stupeur, dominé par le sentiment général de sa propre inaptitude et de l'égarement de la conscience apprenante soumise à la discipline de l'instruction, il se souvient aussi que cette conscience, sur un autre plan, demeure « lucide », d'une lucidité qui fait sa valeur, qui lui confère un intérêt très tôt perçu et que l'enfant s'efforce de ne pas perdre. Son « salut » réside dans la puissance de l'imagination (de cette conscience dite lucide) qui lui permet de quitter la scène de l'école, des camarades, des maîtres et instructeurs, et, en s'abstenant de toute relation « réelle », ordinaire, concrète, d'entrer de plain-pied dans le monde de la fiction, évoqué ici sous les catégories du fantastique ou du merveilleux, des monstres, mystères et prodiges, des horreurs et splendeurs :

> I can't have had, through it all, I think, a throb of assurance or success; without which, at the same time, absurdly and indescribably, I lived and wriggled, floundered and failed, lost the clue of everything but a general lucid consciousness (lucid, that is, for my tender years;) which I clutched with a sense of its value. What

> happened all the while, I conceive, was that I imagined things – and as if quite on system – wholly other than as they were, and so carried on in the midst of the actual ones an existence that somehow floated and saved me even while cutting me off from any degree of direct performance, in fact from any degree of direct participation, at all. *There* presumably was the interest – in the intensity and plausibility and variety of the irrelevance: an irrelevance which, for instance, made all pastors and masters, and especially all fellow-occupants of benches and desks, all elbowing and kicking presences within touch or view, so many monsters and horrors, so many wonders and splendours and mysteries, but never, so far as I can recollect, realities of relation, dispensers either of knowledge or of fate, playmates, intimates, mere coævals and coequals. They were something better – better above all than the coequal or coæval; they were so thoroughly figures and characters, divinities or demons, and endowed in this light with a vividness that the mere reality of relation, a commoner directness of contact, would have made, I surmise, comparatively poor. (101)

13 Le renoncement au contact direct avec ceux qui peuplent le monde réel de l'école conditionne la libération ou le déploiement d'un pouvoir fictionnalisant qui produit déjà, bien avant l'âge de l'écriture, des personnages et des figures dont la « vie », l'intensité de « vie », est infiniment supérieure à l'inconsistance de leur existence ordinaire. Par un paradoxe supplémentaire, la « conscience lucide » n'est pas celle qui ordonne, réduit et assimile le réel environnant pour étendre sur lui sa maîtrise, mais celle qui, au contraire, sort d'elle-même, est « hors de propos », ne vaut que par l'intensité du « sans rapport » ou de ce qu'on pourrait dire, en glosant la remarquable expression « the intensity [...] of the irrelevance », hors sujet, hors du sujet, à la fois du sujet perçu (ces camarades avec lesquels on n'a pas de rapport) et du sujet percevant, dans la conscience duquel n'entre rien de ce qu'on s'efforce de lui inculquer par toutes les voies ordinaires de l'enseignement, qui demeure vide de tout savoir, et dont la lucidité, ou même l'extra-lucidité, exige la vacuité, ce que James appelle ailleurs « the general blank of consciousness » (116).

14 La conscience lucide d'où s'efface la réalité des vies ordinaires est pourtant une conscience visionnaire, qui imagine le passé plus qu'elle ne s'en souvient. Pour que la vision de ce passé advienne dans l'expérience de l'écriture biographique qui se fonde sur l'anamnèse, un tel effacement est une première condition nécessaire, mais l'effort mémoriel lui-même ne cherche pas à retrouver le temps perdu, à exhumer ce qui, hors de l'écriture, demeurerait enfoui et mort (Hoffa, 1969, 283) ; l'effort consiste au contraire en une ressaisie de la perte, de l'expérience comme perte, car si la mémoire du biographe, qui porte témoignage de la jeune vie de son frère, détient une très grande quantité de vérité, l'opération d'écriture exige un tri, une discrimination parmi la foule des images qui ne pourront être exprimées. Il s'agit non seulement de collecter et remembrer des circonstances éparses et déjà perdues, mais aussi d'en sacrifier d'autres, par nécessité, et surtout de revivre la manière dont le « je » qui écrit en racontant la vie des autres (et c'est bien pour cela qu'il écrit) refait dans l'écriture l'expérience impossible de sa propre vie, préemptée par celle des autres, à commencer par celle de William. L'écriture en quelque sorte redouble la perte de la vie, d'une vie jamais réellement vécue :

> To recover anything like the full treasure of scattered, wasted circumstance was at the same time to live over the spent experience itself, so deep and rich and rare, with whatever sadder and sorer intensities, even with whatever poorer and thinner passages, after the manner of every one's experience; and the effect of this in turn was to find discrimination among the parts of my subject again and again difficult – so inseparably and beautifully they seemed to hang together and the

> comprehensive case to decline mutilation or refuse to be treated otherwise than handsomely[9]. (1)

15 Car le passé dont la porte s'ouvre tout grand devant lui, ce monde qui se compose de lui-même avec sa grâce si particulière et qui devient l'objet de la commémoration aimante de celui qui entreprend de le peindre, est un passé partagé, un passé familial, clanique – celui d'un groupe dont les nombreux membres, pour être différents les uns des autres, forment néanmoins le sujet collectif de cette peinture dont chaque moment, chaque scène, chaque détail demande à être rendu. L'autobiographie est d'emblée, pour ainsi dire, une autobiographie de groupe et se décrit comme un travail d'amour et de loyauté : « *a labour of love and loyalty* » (1). L'entreprendre, c'est consentir à se perdre dans ce « nous », qui est en réalité la somme de « chacun de nous » (« *each of us* » [1]), la compilation des détails, des images et des scènes dont chaque fragment recèle la totalité du contenu de la mémoire et de l'affection. Or si celui qui écrit, Henry James Jr., se lance dans l'entreprise, c'est bien parce que lui seul sans doute possède en propre ce « trésor » de vérité où s'est conservée la somme des affects et des impressions. Mais ce « trésor » lui-même, qui assigne à ce sujet particulier au sein du groupe la tâche d'en écrire le passé, de lui redonner vie, ne s'est constitué que de la non-vie de ce même sujet. Pour le dire autrement, les qualités ou les dispositions qui l'ont rendu apte à l'écriture, qui font luire le souvenir dans sa plus vive intensité, sont les mêmes et les seules à travers lesquelles le sujet a fait l'expérience de la vie, comme si les faits de l'existence n'avaient jamais été perçus autrement que comme des visions, des tableaux ou des figures, comme si dans la rétrospection, les moments ou les actes accomplis ne différaient pas des moments ou des actes remémorés, comme si la vie vécue l'avait toujours déjà été sous la forme de la vie ressouvenue ou réinventée après-coup.

> To which I may add perhaps that I struggle under the drawback, innate and inbred, of seeing the whole content of memory and affection in each enacted and recovered moment, as who should say, in the vivid image and the very scene; the light of the only terms in which life has treated me to experience. And I cherish the moment and evoke the image and repaint the scene; though meanwhile indeed scarce able to convey how prevailingly and almost exclusively, during years and years, the field was animated and the adventure conditioned for me by my brother's nearness and that play of genius in him of which I had never had a doubt from the first. (1-2)

16 La compétence mémorielle ou visionnaire, où puise l'écriture, est ainsi diagnostiquée comme un défaut originaire (*« drawback »*), le prisme obligé à travers lequel s'est déroulée l'expérience de la vie, c'est-à-dire de façon indirecte, sans prise immédiate sur la réalité et l'action, sans participation au champ de l'existence, déjà investi par le frère, ordonné à son génie précoce, qui est ici le génie de la vie. Si nous, lecteurs, pouvons établir un lien de causalité entre le déficit de vivre sa vie en première main, et la présence, la proximité, intrusive peut-être, du frère de génie, il ne nous échappe pas non plus que James, pour sa part, s'en abstient, se déclarant presque incapable de savoir par quel mystérieux hasard il n'a eu accès au champ de l'expérience que dans le sillage et l'ombre de son frère. Cette discrétion ou du moins cette réserve, où s'expriment ouvertement la déférence et la piété fraternelle envers l'aîné, ne sauraient peut-être tout à fait dissimuler le fait que la plénitude des dons de William James n'est pas, pour celui qui écrit et à l'heure où il écrit, forcément enviable. Peut-être au fond William est-il trop bien pourvu, trop généreusement loti. Et du reste, parmi les enfants du clan James, ceux que le « petit garçon » envie le plus sont ceux de ses nombreux cousins qui ont la chance d'être orphelins (Veeder, 1991, 21). En effet, la maladie et la mort frappent durement l'entourage familial et Henry, dotés de bons parents, et bientôt d'une grande fratrie,

grandit au milieu d'une troupe d'enfants dont les parents sont morts et qui sont recueillis par la grand-mère ou les oncles et tantes survivants. Au nombre duquel cousinage, de plus, certains ou certaines sont eux-mêmes voués à une mort prématurée, comme la très admirée Minnie Temple qui servira de modèle à la Milly Theale de *The Wings of the Dove*.

> [Our] father's family was to offer such a chronicle of early deaths, arrested careers, broken promises, orphaned children. It sounds cold-blooded, but part of the charm of our grandmother's house for us – or I should perhaps but speak for myself – was in its being so much and so sociably a nurseried and playroomed orphanage. The children of her lost daughters and daughters-in-law overflowed there, mainly as girls; on whom the surviving sons-in-law and sons occasionally and most trustingly looked in. Parentally bereft cousins were somehow more thrilling than parentally provided ones [...]. They spent scraps of holidays with us in Fourteenth Street, and I think my first childish conception of the enviable lot, formed amid these associations, was to be so little fathered or mothered, so little sunk in the short range, that the romance of life seemed to lie in some constant improvisation, by vague overhovering authorities, of new situations and horizons. (7)

17 Le prestige de l'orphelin, accru par la lecture précoce de *David Copperfield* et d'*Oliver Twist*, tient à ce qu'il est d'emblée un personnage de fiction, dont la vie, dégagée de la volonté parentale, se présente sous une forme encore indéterminée, s'annonce comme une suite d'improvisations, de scénarios non encore écrits, c'est-à-dire comme une romance.

> For the other house, the house we most haunted after our own, was that of our cousin Albert, still another of the blest orphans, though this time of our mother's kindred; and if it was my habit, as I have hinted, to attribute to orphans as orphans a circumstantial charm, a setting necessarily more delightful than our father'd and mother'd one, so there spread about this appointed comrade, the perfection of the type, inasmuch as he alone was neither brother'd nor sister'd, an air of possibilities that were none the less vivid for being quite indefinite. (64)

18 Ce manque qui affecte l'orphelin à l'orée de son existence – et plus encore l'orphelin qui n'a ni frère ni sœur – recèle la promesse d'une vie plurielle, augmentée, non dans son actualisation ou son accomplissement, mais dans un avenir encore imaginaire, quasi littéraire ou fictionnel, des possibles qui s'ouvrent devant lui. Lorsqu'il commence cette autobiographie, James est bel et bien devenu l'orphelin qu'il n'a pas été enfant. Libre à lui, alors, de raconter sa vie et celles des autres comme des vies possibles, non pas celles révolues qui ont été vécues dans le passé mais celles que l'écriture seule peut encore imaginer futures.

« The wonder of consciousness in everything »

19 Retiré de la vie en raison d'une incapacité à participer à l'existence qui tient à la fois, et presque contradictoirement, de la tradition familiale et d'une sorte d'idiosyncrasie (puisque ses frères, eux, semblent posséder ce « talent pour la vie » qui lui fait défaut[10]), le « petit garçon » est du même coup entièrement disponible, affranchi de toute obligation ou contrainte, et libre d'examiner à loisir, avec un sens aigu de l'observation, ces vies vécues par d'autres, qui sont d'abord autant de signes de cette vie à laquelle lui-même n'a pas accès. Si le sujet autobiographique se pense (et se vit) comme étant privé d'une existence propre, et que la vie reste l'affaire des autres, s'offre du même coup à lui la possibilité d'examiner ces vies dans les scènes du quotidien, ou plutôt de les imaginer. Et l'on perçoit déjà comment l'exil forcé, d'abord envisagé comme la marque d'une faille intime, d'un manque à être constitutif, va peu à peu se modifier pour prendre la forme

d'une retenue volontaire : la non-vie devient moins subie que choisie, et c'est précisément en cela que va consister la vie pour l'enfant et, plus tard, pour l'écrivain. De ce point de vue du reste, le retrait solipsiste hors du monde et loin d'autrui n'est que relatif, et le texte atteste au contraire chez le petit James un profond attrait pour ces « autres » que désigne le titre et dont la maison familiale ne désemplit pas. Mais c'est surtout dans les rues de la ville que le jeune Henry se fait le témoin de la vie, qu'il la contemple et l'enregistre ; c'est dans l'espace public qu'il cultive et accroît sa passivité innée pour en faire une qualité esthétique qui le différencie progressivement, et positivement cette fois, de ses camarades apprentis *businessmen*. Au contact d'un monde urbain débordant d'activité, qu'il soumet à son regard scrutateur mais duquel il reste en lisière, l'enfant nourrit sa capacité à se laisser émerveiller par tout ce qu'il voit, et développe son aptitude à se faire le réceptacle, plus exactement le support, d'innombrables « impressions », fussent-elles suscitées par les détails les plus insignifiants.

20 Cherchant, dans le premier chapitre, à exhumer sa toute première impression, la toute première « scène » de vie dont il ait conservé le souvenir, il remarque :

> The "first" [...] glimmers at me there as out of a thin golden haze, with all the charm, for imagination and memory, of pressing pursuit rewarded, of distinctness in the dimness, of the flush of life in the grey, of the wonder of consciousness in everything; everything having naturally been all the while but the abject little matter of course. (2)

21 L'éclat de cette scène primitive, inaugurale, où la vie s'imagine et s'invente autant qu'elle est remémorée, comme le suggère l'attelage « *for imagination* and *memory* » (nous soulignons), tient moins à la nature de l'objet perçu qu'à l'intensité de la perception. Distinctement flou et remarquablement insipide, minuscule et « abject », l'objet du souvenir ne sera pas autrement identifié que sous les allures d'une atmosphère générale qui semble baigner la totalité du monde[11]. D'une certaine manière, le souvenir est total parce qu'il est infime, parce que, à travers la moindre perception, la moindre impression, et derrière le brouillard du temps passé, c'est la vie elle-même qui se présente, dans toute sa puissance et son excès. En ce sens, l'autobiographie est le récit de la venue du sujet à la conscience dans l'expérience constante de l'émerveillement. « *The wonder was the experience* », écrira même James plus loin (49) : à bien des égards, il n'y a d'expérience véritable, et d'existence authentique, que dans l'enchantement, et la vie elle-même n'est rien d'autre que la non-vie en tant qu'elle ouvre à cette possibilité infinie.

22 Parmi les très nombreuses scènes d'émerveillement que le texte donne à lire, celle qui clôt le chapitre 2 mérite que l'on s'y attarde, en raison notamment des réflexions qu'elle inspire à l'autobiographe qui s'efforce de ressaisir la singularité de sa condition d'antan, enfantine et émerveillée, celle qu'il aura continûment cherché à préserver une fois parvenu à l'âge adulte. Chez James, en effet, l'enfance est moins un moment dans la chrono-biographie d'un individu qu'une condition subjective (Pearson, 2007, 101-19), un état de fascination et d'ingénuité supposée qui, dans la fiction, caractérise souvent les personnages américains, d'Isabel Archer à Verena Tarrant, de Maisie à Strether, par opposition aux Européens, figures d'expérience et de duplicité. L'Amérique, depuis au moins Emerson, se rêve de fait en pays de l'enfance et de l'émerveillement innocent[12]. Elle s'offre aussi, dans l'imagination populaire, comme le territoire du possible, le lieu d'une liberté sans entraves et la patrie de l'individualisme. Autant de motifs que James reprend tandis qu'il s'emploie à raviver le souvenir de ses « flâneries » urbaines (en français dans le texte), qu'il assimile aux aventures contemplatives d'un esprit pérégrin (« *the visiting*

mind » [13]), laissé libre de vagabonder, sans surveillance et avec la bénédiction parentale, au gré de ses déambulations dans les rues de New York, et plus tard de Londres, Paris et Genève.

> I see myself moreover as somehow always alone in these and like New York *flâneries* and contemplations, and feel how the sense of my being so, being at any rate master of my short steps, such as they were, through all the beguiling streets, was probably the very savour of each of my chance feasts. Which stirs in me at the same time some wonder at the liberty of range and opportunity of adventure allowed to my tender age [...] I at any rate watch the small boy dawdle and gape again. I smell the cold dusty paint and iron as the rails of the Eighteenth Street corner rub his contemplative nose, and, feeling him foredoomed, withhold from him no grain of my sympathy. He is a convenient little image or warning of all that was to be for him, and he might well have been even happier than he was. For there was the very pattern and measure of all he was to demand: just to *be* somewhere – almost anywhere would do – and somehow receive an impression or an accession, feel a relation or a vibration. He was to go without many things, ever so many – as all persons do in whom contemplation takes so much the place of action; but everywhere, in the years that came soon after, and that in fact continued long, in the streets of great towns, in New York still for some time, and then for a while in London, in Paris, in Geneva, wherever it might be, he was to enjoy more than anything the so far from showy practice of wondering and dawdling and gaping: he was really, I think, much to profit by it. What it at all appreciably gave him – that is gave him in producible form – would be difficult to state; but it seems to him, as he even now thus indulges himself, an education like another: feeling, as he has come to do more and more, that no education avails for the intelligence that doesn't stir in it some subjective passion, and that on the other hand almost anything that does so act is largely educative, however small a figure the process might make in a scheme of training. (13-14)

23 Malgré la sympathie rétrospective de l'autobiographe pour sa condition d'exilé, le souvenir opère une dissociation entre l'écrivain parvenu au terme de son existence et le petit garçon qui se tient encore au seuil de la vie et dont James parle à la troisième personne[13]. Mais cette séparation de soi à soi n'est finalement qu'une manière de renouer le fil de la vie et d'assurer la continuité de l'existence, dans la mesure où l'émerveillement que l'enfant éprouve naturellement au contact des rambardes de la 18ème Rue est précisément ce dont l'écrivain aura fait sa profession : *« the so far from showy practice of wondering and dawdling and gaping »*. Peu spectaculaire, à l'instar des qualités dont l'enfant est pourvu et qui semblent le rendre moins apte que les autres à la vie, la « pratique de l'étonnement » tient néanmoins lieu d'éducation, en révélant que l'ordinaire est déjà, en lui-même, un spectacle, ce que lui seul est en mesure de percevoir. Tout ou presque fait spectacle et s'ordonne autour de la conscience enfantine qui, où qu'elle se trouve, devient le lieu géométrique d'un réseau d'impressions reliées les unes aux autres dans un mouvement d'expansion virtuellement infini. C'est en cela que l'enfance aura préparé à l'âge adulte et que l'on peut, dans l'après coup, voir cette vie prendre la forme d'un destin d'artiste qui viendra rédimer la fatalité de la non-participation du sujet à la vie, la malédiction d'une existence dont James martèle à l'envi qu'elle aura été marquée du sceau du manque et de l'échec : il lui aura suffi de reconnaître et de cultiver cette « passion subjective » qui, se substituant chez lui aux jeux auxquels s'adonnent les garçons de son âge, fait de la passivité une forme d'action[14]. Et il est remarquable de constater que les moments où les impressions reçues sont au comble de leur intensité coïncident souvent, dans *Small Boy*, avec des phases de maladie (notamment des accès de malaria, sans doute contractée à Staten Island, mais dont les premières crises ont lieu

alors que la famille est déjà arrivée en Europe), comme si l'interdiction ou l'impossibilité de pratiquer quelque activité physique que ce soit était finalement la condition idéale de la perception. Il en va ainsi lors du voyage qui emmène la famille de Lyon à Genève, et que les poussées de fièvre de Henry ralentissent considérablement ; il se revoit alité, calé entre deux coussins, le nez à la fenêtre de la voiture, enivré par le nectar des visions, odeurs et sensations qu'il absorbe : « in my absurdly cushioned state, I took in, as I have hinted, by a long slow swig that testified to some power of elbow, a larger draught of the wine of perception than any I had ever before owed to a single throb of that faculty » (147)[15].

24 Dans un premier temps, toutefois, les impressions qu'enregistre la conscience quasi vierge de l'enfant lui demeurent largement inintelligibles. En héritier de la tradition romantique américaine, le « petit garçon » est à la fois le témoin par excellence de la vie et le sujet d'une innocence ignorante (Tanner, 1965, 11-12), et le texte ne cesse de prendre la mesure de l'écart entre le flot ininterrompu des perceptions auxquelles il est « exposé » et sa capacité limitée à les comprendre. Cet écart est d'autant plus grand que, comme Maisie, le petit James voit bien des choses qu'il n'est pas censé voir. Témoin de scènes troubles, voire scabreuses, dont le sens lui échappe en bonne part, l'enfant est ainsi doublement exposé : si l'ouverture à toutes les impressions, quelles qu'elles soient, permet l'expansion progressive de la conscience, celle-ci est simultanément obscurcie par ce qui vient s'y inscrire, car la nature de certaines perceptions entre en contradiction avec l'idéal de l'enfance comme condition d'innocence et de pureté morale. Le développement de la conscience au sens de l'anglais *consciousness*, dégagée de l'autorité parentale et livrée à elle-même, susceptible de porter son regard où bon lui semble, entraîne presque mécaniquement l'adultération de la conscience morale au sens de *conscience*. Le mouvement d'exposition comporte donc une part irréductible d'ombre et de violence qui va de pair avec la position de spectateur dans laquelle est placé le petit garçon, qui fait involontairement de lui un voyeur, involontaire certes, mais aussi complaisant ou complice, car l'exposition, pour violente qu'elle soit, n'est pas sans plaisir. C'est le cas d'une scène particulièrement saisissante, qui suit immédiatement l'un des passages les plus connus de *Small Boy* où James évoque, nous y reviendrons, le daguerréotype qui le représente posant avec son père et qui sert de frontispice à la première édition de l'ouvrage. Alors qu'il cherche à se remémorer les circonstances qui ont conduit à cette auguste séance de pose, remonte en lui le souvenir de ses visites dans une boutique singulière, tenue par une certaine Mrs. Cannon :

> The day of the daguerreotype, the August afternoon, what was it if not one of the days when we went to Union Square for luncheon and for more ice-cream and more peaches and even more, even most, enjoyment of ease accompanied by stimulation of wonder? It may have been indeed that a visit to Mrs. Cannon rather on that occasion engaged us – memory selects a little confusedly from such a wealth of experience. For the wonder was the experience, and that was everywhere, even if I didn't so much find it as take it with me, to be sure of not falling short. Mrs. Cannon lurked near Fourth Street – *that* I abundantly grasp, not more definitely placing her than in what seemed to me a labyrinth of grave bye-streets westwardly "back" of Broadway, yet at no great distance from it, where she must have occupied a house at a corner, since we reached her not by steps that went up to a front door but by others that went slightly down and formed clearly an independent side access, a feature that affected me as rich and strange. (49)

25 Si le début du passage insiste sur l'ouverture totale de la conscience et son débordement – le petit garçon est déjà au bord de l'indigestion, de pêches et de glaces comme de

perceptions –, la suite du texte restreint la focale, tandis que James décrit son parcours dans le labyrinthe des ruelles en retrait de Broadway où, tapie dans l'ombre, se trouve l'étrange boutique de Mrs. Cannon, dans laquelle on pénètre par une porte de côté. Le mystère s'épaissit lorsque, une fois à l'intérieur, il apparaît que le lieu tient à la fois du salon et de la boutique, et surtout qu'il est destiné à « soulager les messieurs » en manque d'accessoires pour hommes : mouchoirs, cravates, parapluies et eau de Cologne, un mot qui, déformé par sa prononciation américaine, en vient à s'écrire et se dire d'une drôle de manière : « "Cullone"—with a very long and big O », précise James (49). Résumons-nous : un magasin discret, presque clandestin et réservé aux hommes, une propriétaire au patronyme manifestement phallique, une bouteille de parfum dont le nom comporte sans doute un jeu de mots translinguistique scabreux et dont la graphie est elle-même fort suggestive, il n'en faut guère plus au lecteur pour comprendre qu'il se trouve dans un cloaque que tient une « Madame » appelée Cannon et que le père et les oncles du jeune Henry – « *the ever remarkable Uncles* » (50) – fréquentent assidûment (Nielsen, 1994, 190-198 ; Habegger, 1991, 817). Le petit garçon, lui, continue d'aller de surprise en surprise, car il comprend essentiellement qu'il ne comprend rien, contrairement aux nombreux initiés qui l'entourent. Il finit cependant par percevoir que le salon dissimule la boutique, qui elle-même dissimule des « appartements meublés pour gentlemen », et ce, au terme de visites répétées qui lui procurent une satisfaction que, par contraste, il ne dissimule en rien. Mais le plus grand attrait, le « charme de la scène », tient précisément à la persistance d'une part de mystère et à sa prise de conscience qu'à lui, le petit garçon, bien des choses continuent d'échapper, alors même que la communauté des adultes possède le secret en partage :

> If I didn't understand, however, the beauty was that Mrs. Cannon understood (that was what she did most of all, even more than hem pockethandkerchiefs and collars) and my father understood, and each understood that the other did, Miss Maggie and Miss Susie being no whit behind. It was only I who didn't understand – save in so far as I understood *that*, which was a kind of pale joy [...]. (50)

26 L'exposition à la prostitution, au commerce de la chair, est largement imposée par les oncles, voire par son propre père, qui emmènent le petit garçon avec eux lors de leurs escapades. Le voyeurisme auquel il est d'une certaine manière contraint met forcément à mal son « innocence », mais elle est également chez lui à l'origine d'un plaisir évident, rendu plus vif encore par l'opération de remémoration au cours de laquelle le vieil écrivain jouit de sa double position de spectateur, à la fois expérimenté et innocent, et se délecte de son savoir du non-savoir désormais révolu.

27 Malgré les risques que comporte l'exposition de la conscience enfantine aux turpitudes des adultes, le plaisir et la « valeur[16] » qu'elle procure, c'est-à-dire quelque chose comme un bénéfice net, finissent par l'emporter, car il s'agit bien de contempler le théâtre du monde, de quitter l'intimité de la sphère privée pour se confronter à toutes les impressions que peut offrir la scène publique. Vivre consiste alors à ouvrir la focale de la conscience et l'exposer, telle une plaque photographique, à la lumière kaléidoscopique du monde pour que celle-ci vienne s'y imprimer. New York, et plus généralement les grandes capitales dans lesquelles la famille James séjourne au cours de ses tribulations européennes, sont le lieu idoine puisqu'elles sont toutes marquées, façonnées, par la modernité technologique, mais aussi la publicité, l'art et le théâtre (Goble, 2004, 366). New York et l'Europe, c'est la société de l'image et du spectacle, contrairement au reste des États-Unis, et surtout Albany, frappés d'un irrémédiable provincialisme. Ainsi James évoque-t-il, fasciné, les « vibrations » que suscitent en lui la vue des « écrans »

publicitaires annonçant les spectacles du jour le long de la 5ème Avenue (53). Il consacre également de nombreuses pages au récit de soirées passées au théâtre, pour lequel il conçoit une authentique passion qui ne se démentira jamais, malgré l'échec cuisant que rencontreront ses pièces. L'arrivée en Europe, et plus particulièrement à Paris, change cependant la donne, car la famille cesse presque complètement d'aller au spectacle. James s'en explique en suggérant d'une part que le théâtre français s'accorde mal à l'innocence de l'esprit américain et en affirmant d'autre part, et c'est bien l'essentiel ici, que la vie parisienne était en elle-même plus théâtrale que celle de Londres ou de New York : « life in general all round us, was perceptibly more theatrical » (185). Il n'y a finalement pas de meilleur spectacle que celui de la vie elle-même, de sorte que la fréquentation des théâtres n'aura été qu'une étape propédeutique, nécessaire mais insuffisante, pour se préparer à accéder à la scène de l'existence.

28 James délaisse alors le statut de simple spectateur, assis comme les autres dans la salle, pour se faire, non pas l'acteur de sa vie, mais son auteur, et *Small Boy* atteint l'un de ses sommets lorsque le petit garçon est le témoin du caprice inattendu de sa cousine, Marie Temple, à qui sa mère ordonne de « ne pas faire de scène ».

> "Come now, my dear; don't make a scene – I *insist* on your not making a scene!" That was all the witchcraft the occasion used, but the note was none the less epoch-making. The expression, so vivid, so portentous, was one I had never heard – it had never been addressed to us at home; and who should say now what a world one mightn't at once read into it? It seemed freighted to sail so far; it told me so much about life. Life at these intensities clearly became "scenes"; but the great thing, the immense illumination, was that we could make them or not as we chose. [...] It didn't in the least matter accordingly whether or no a scene *was* then proceeded to – and I have lost all count of what immediately happened. The mark had been made for me and the door flung open; the passage, gathering up *all* the elements of the troubled time, had been itself a scene, quite enough of one, and I had become aware with it of a rich accession of possibilities. (96-97)

29 Tout le passage pivote autour du double sens de l'expression « faire une scène », qui renvoie d'abord, et de manière très évidente, à l'humeur changeante et capricieuse de la cousine. Mais l'on sait combien les enfants James ont appris à se méfier de l'évident, du simple et du littéral, de sorte que c'est très vite dans un autre sens, paradoxalement encore plus littéral que le premier, que Henry entend l'expression qui a sur lui l'effet d'une formule magique. Non seulement il prend conscience que la vie est faite d'une succession ininterrompue de « scènes », c'est-à-dire qu'elle est d'essence dramatique ou théâtrale, mais il comprend surtout que vivre consiste à pouvoir choisir de « faire » (ou pas) de telles « scènes », d'en fabriquer, d'en créer, d'en produire – comme il le dira au chapitre 19 : « I composed, in scenes [...]. My face was turned from the first to the idea of representation » (136-37). La vie est donc la succession des scènes que se donne la conscience et devient du même coup l'œuvre du sujet, si bien que l'exposition au monde doit se comprendre, non pas comme l'accumulation des données de l'existence dans la psyché, mais bien plutôt comme une projection de la conscience : loin d'être un réceptacle où viendraient s'entasser la somme des impressions, un réservoir qui se creuserait sous la forme d'une intériorité psychologique, celle-ci est au contraire vouée à se porter au dehors d'elle-même et, dans ce mouvement d'extériorisation, à offrir son intimité, à « s'extimer[17] », au regard de tous.

30 Vivre revient par conséquent à faire œuvre et, partant, à accéder à la richesse infinie des possibles *(« a rich accession of possibilities »)*. À gloser ainsi librement la formule sur laquelle se clôt cette « archi-scène », on perçoit que les scènes de l'existence constituent bel et

bien un trésor qu'il s'agit d'amasser. La capacité à « faire des scènes », à être l'auteur de sa vie, de la vie, assure une série de bénéfices qui sont autrement plus profitables que ceux que peut rapporter le monde des affaires, et l'on ne peut manquer d'être frappé, à la lecture du texte, par la prolifération du lexique économique appliqué à ce savoir-faire scénique ou dramatique, l'écriture autobiographique ayant dès lors pour fonction et pour effet de transfigurer l'échec initial, de convertir en gain la perte originelle : « my having mastered the particular history of just that waste – to the point of its actually affecting me as blooming with interest » (113). De ce point de vue, James se révèle fidèle aux injonctions paternelles qui tiennent en un mot, inlassablement répété : « Convert, convert, convert ! » (111) Cette idée de conversion, Henry James Sr. l'hérite de Swedenborg, grand théoricien des « correspondances » entre les mondes matériel et spirituel, mais aussi d'Emerson, pour qui la vie est régie par le principe de la « compensation » qui permet à tout instant la transformation du négatif en positif, la conversion du manque en profit. Pourtant, et James se situe là encore dans la lignée de son père, cette « conversion » n'est pas décrite, ni vécue, comme un « succès ». Son mouvement et sa conclusion sont même complètement détachés de toute idée de succès ou d'insuccès, comme si sa valeur, ou plutôt sa « vertu », comme il l'écrira plus loin, échappait à l'ordre du mesurable ou du quantifiable.

> I taste again in that pure air no ghost of a hint, for instance, that the precious metal was the refined gold of "success" – a reward of effort for which I remember to have heard at home no good word, nor any sort of word, ever faintly breathed. [...] We were to convert and convert, success – in the sense that was in the general air – or no success [...]. (111-12)

31 Il est cependant bien question d'escompter une récompense *(« reward »)* pour les efforts consentis, et le simple fait de dissocier l'entreprise de conversion de son éventuelle valeur contribue à la rendre incommensurable, c'est-à-dire au fond inestimable (Holly, 1995, 74-104 ; Posnock, 1991, 179-81). Si *Small Boy* est une *success story*, qui rivalise de fait avec celle de William, le frère comme le grand-père, c'est donc encore et toujours en suivant la loi de la contradiction tant cultivée par Henry Sr., car il s'agit pour James de porter à son terme « la grande aventure négative », *(« a great negative adventure »)* pour citer la formule qu'il emploie dans sa préface à *The Beast in the Jungle* (James, 1984b, 1251), de pousser à son comble le travail de perte (*« the strange process of waste »* [5]) qui se tient au principe de l'imagination et lui donne tout son pouvoir. Si vivre équivaut à convertir, l'opération de conversion assure une perte encore plus grande qui garantit le succès de l'écrivain, la réussite de l'écriture. Comme l'écrivait déjà Emerson dans « Circles » (1841), « The way of life is wonderful: it is by abandonment » (Emerson, 1983, 414). Vivre, c'est perdre et se perdre dans ce mouvement d'abandon, que James nomme ailleurs *« self-abandonment [...] to visions »* (92), ce qui implique que la vie ne relève finalement du régime de l'œuvre que dans une forme de désœuvrement.

« The romance of life »

32 Sans le savoir – mais l'autobiographe, lui, le sait –, l'enfant est donc déjà une figure de l'artiste qui, quoique sur un mode paradoxal, vit sa vie comme une œuvre, et même comme une œuvre littéraire, ce qui explique en partie la relation ambivalente que le texte entretient avec l'autre grande modalité de l'art que James évoque, à savoir la peinture. Il y va plus largement dans *Small Boy*, comme du reste dans les textes de fiction, d'une tension entre littérature et peinture, les « arts sœurs », dont le conflit répète celui qui

oppose souterrainement les deux frères, Henry et William. Il serait peut-être plus juste de dire qu'il s'agit d'« arts frères », tant il est vrai que, dans « The Art of Fiction », James envisage à plusieurs reprises le rapport du peintre et de l'écrivain comme une relation fraternelle (James, 1984a, 50, 53). Or William apparaît justement dans *Small Boy*, au chapitre 19, sous les traits du peintre et sa virtuosité technique, sa capacité à faire des images, sont la preuve d'un talent bien supérieur à celui que possède son frère en la matière (135-38). C'est notamment ce sentiment d'infériorité qui le conduira à faire le choix de la littérature comme son mode esthétique de prédilection[18]. Si son attrait pour la peinture, les arts visuels et les images est évident, comme le montrera plus tard l'importance de sa première visite au Louvre, le passage à la pratique est vécu comme une expérience douloureuse qui justifie, en bonne part, sinon le triomphe de la littérature, du moins une forme de « refus du pictural[19] », voire de l'image. Refus assez surprenant chez un écrivain qui revendique si souvent une affinité, et une même consanguinité, entre littérature et peinture. Mais le paradoxe est d'autant plus grand que le choix de la littérature n'a en réalité rien d'évident pour James. En effet, l'un des premiers romans auxquels il est confronté, enfant, lui révèle au contraire son inadéquation pour ce médium artistique. Publié en 1854 après être paru en feuilleton dans le *New York Tribune* l'année précédente, le livre s'intitule *Hot Corn* et raconte l'histoire d'une jeune actrice américaine sans doute contrainte de se prostituer pour subsister. Son contenu licencieux est d'emblée jugé inadapté au jeune enfant par la communauté des adultes qui se prétend chargée de préserver son innocence, mais au sein de laquelle l'ouvrage circule pour la plus grande satisfaction de ses nombreux lecteurs. Le principe est le même que pour la scène chez Mrs. Cannon (Nielsen, 1994, 197), à ceci près que *Hot Corn* est l'un des rares objets auxquels l'enfant ne sera pas exposé. Étrangement toutefois, il renverse le rapport qui le relie à l'ouvrage interdit et finit par concevoir avec amertume que ce n'est pas tant le livre qui ne lui convient pas que lui-même qui, d'une manière ou d'une autre, serait impropre à la littérature :

> The volume, I think, was put into my father's hand, and I recall my prompt desire to make acquaintance with it no less than the remark, as promptly addressed to my companion, that the work, however engaging, was not one that should be left accessible to an innocent child. The pang occasioned by this warning has scarcely yet died out for me, nor my sense of my first wonder at the discrimination – so great became from that moment the mystery of the tabooed book, of whatever identity; the question, in my breast, of why, if it was to be so right for others, it was only to be wrong for me. I remember the soreness of the thought that it was I rather who was wrong for the book – which was somehow humiliating: in that amount of discredit one couldn't but be involved. (40)

33 Il est cependant une autre façon de rendre compte de la suspicion envers l'image qui n'est pas sans rapport avec le projet autobiographique, au sens d'un effort pour reconstituer la vie dans sa continuité linéaire qui aboutirait à un portrait unifié du sujet. Ce mode autobiographique et le désir de maîtrise de soi qu'il révèle sont nettement perceptibles à la lecture de *Small Boy*, où les scènes de l'existence s'enchaînent apparemment sans le moindre accroc et avec la plus grande fluidité et où James s'emploie à mettre en lumière l'origine de sa vocation d'écrivain. Cette conception de l'écriture de la vie entre néanmoins en tension avec un second régime autobiographique, plus fragmentaire et discontinu, qui vient contrarier la visée unifiante du premier et laisse apparaître l'altérité constitutive du sujet. Dans cette perspective, la conjonction « and » présente dans le titre (*A Small Boy* and *Others*) pourrait presque s'entendre comme la marque d'une équivalence : le « petit garçon », c'est « les autres ». Or la contemplation de sa propre image constitue

précisément pour James une expérience de lui-même comme un autre. Et cette image n'est pas celle qui se forme peu à peu au fil de l'écriture, mais un artefact qui relève d'une autre pratique que la littérature : il s'agit du daguerréotype, réalisé en 1854 – l'année où paraît *Hot Corn* –, qui le représente en compagnie de son père et qui est l'occasion de l'une des scènes les plus célèbres de l'ouvrage, où se rassemblent plusieurs motifs que nous avons esquissés jusqu'ici[20].

> Sharp again is my sense of not being so adequately dressed as I should have taken thought for had I foreseen my exposure; though the resources of my wardrobe as then constituted could surely have left me but few alternatives. The main resource of a small New York boy in this line at that time was the little sheath-like jacket, tight to the body, closed at the neck and adorned in front with a single row of brass buttons – a garment of scant grace assuredly and compromised to my consciousness, above all, by a strange ironic light from an unforgotten source. It was but a short time before those days that the great Mr. Thackeray had come to America to lecture on The English Humourists, and still present to me is the voice proceeding from my father's library, in which some glimpse of me hovering, at an opening of the door, in passage or on staircase, prompted him to the formidable words: "Come here, little boy, and show me your extraordinary jacket!" My sense of my jacket became from that hour a heavy one – further enriched as my vision is by my shyness of posture before the seated, the celebrated visitor, who struck me, in the sunny light of the animated room, as enormously big and who, though he laid on my shoulder the hand of benevolence, bent on my native costume the spectacles of wonder. I was to know later on why he had been so aroused and why, after asking me if this were the common uniform of my age and class, he remarked that in England, were I to go there, I should be addressed as "Buttons." It had been revealed to me thus in a flash that we were somehow queer, and though never exactly crushed by it I became aware that I at least felt so as I stood with my head in Mr. Brady's vise. (46)

Henry James, Sr., and Henry James, daguerreotype par Mathew Brady (1854)
MS Am 1092.9 (4597.6)
Houghton Library, Harvard University

34 Alors que dans les épisodes de maladie, l'affaiblissement du corps permet à la conscience de se déployer, lors de l'exposition photographique la conscience de soi dans son enveloppe corporelle et vestimentaire entraîne à l'inverse un sentiment de constriction et un vacillement du rapport de soi à un soi qui est ici doublement médiatisé : par la technique du daguerréotype d'une part, qui nécessite un temps très long d'« exposition », et d'autre part du fait que la scène convoque le souvenir encore frais d'un jour où, vêtu de la même veste ornée de boutons, l'enfant a fait l'objet de remarques taquines et coquines du grand Thackeray venu rendre visite à Henry Sr. Ces quolibets de la part du « maître » (48) anglais produisent chez l'enfant une révélation, une épiphanie de lui-même comme « étrange » (*queer*), d'une étrangeté liée à la fois à son américanité et à sa tenue de petit New-Yorkais, son « costume natif » *(« native costume »)* qui suggère qu'il est vêtu comme un sauvage, et qui lui vaudrait le sobriquet de « Buttons » s'il devait aller en Angleterre. L'enfant ne peut pas saisir tout ce que charrie ce mot et ignore vraisemblablement qu'il désigne un domestique portant livrée dont Thackeray a baptisé un de ses personnages, un jeune page, dans *A Little Dinner at Timmins's* (1848). Il ne peut pas non plus connaître le sens anatomique du terme, pour ne rien dire des sens argotiques que recouvre cette acception. Il n'en ressent pas moins la condescendance de l'Européen, la morgue sociale et nationale que suscite en l'humoriste anglais l'accoutrement insolite de sa petite personne ainsi que tout le code vestimentaire familial qui trahit, aux yeux du Britannique, une sorte de provincialisme ou d'arriération sociale dont l'exotisme n'est pas dénué d'un sulfureux attrait *(« our perversities of dress »)*. On remarquera, dans le passage, la main de l'écrivain qui se pose sur l'épaule du petit garçon comme plus tard elle se posera sur les frous-frous de la robe d'Alice James (*« so young and so depraved »* [47]). De cette même main il sera précisé à la fin du chapitre que, dans un sens figuré, elle a façonné un jeune peintre, protégé de Thackeray, dont le seul mérite aura été d'être l'un des nombreux « succès » du maître victorien.

35 Le moment photographique est une triple épiphanie avec trois retournements dramatiques dans la conscience de soi (Saltz, 2004, 263-65). Le premier temps est celui du plaisir de la complicité avec le père qui l'emmène se faire daguerréotyper avec lui (c'est Henry sur le cliché qui pose sa main sur l'épaule paternelle). Le deuxième temps (qui lui coïncide) est celui où cette assurance vacille sous le regard un tantinet méprisant de l'écrivain anglais, et le dernier, celui-ci propre au temps de l'écriture, où celui qui se fait désormais appelé le « Maître » se dégage de l'emprise de son aîné anglais pour réaffirmer ses origines américaines si manifestement affichées sur la photographie. Cette « américanité » n'est pas un caractère national, comme pourrait l'être par exemple l'humour anglais, mais elle est ici synonyme d'étrangeté, de singularité, de *queerness*, dit le texte. Le sentiment de non-coïncidence à soi, révélé par l'inadéquation vestimentaire, est l'un de ces infimes tremblements de la conscience, l'une de ces fissures ou failles où s'ouvre l'espace de l'écriture. Sur le cliché lui-même, l'empilement de ces révélations demeure invisible. Seul le récit permet de rendre à nouveau leur mouvement et leur friction, dans lesquels le soi s'éprouve fluctuant.

36 Ce sont donc dans ces dédoublements de la conscience que l'autobiographie retrace la source de la pulsion d'écriture. L'une de ces scènes – l'un des points d'orgue du livre –, où s'inscrit de nouveau le rapport au visuel, est le récit d'un cauchemar qui fait suite au souvenir de la toute première visite des deux frères au musée du Louvre en juillet 1855. Aboutés dans la narration, les deux épisodes ne sont cependant pas contemporains, car le rêve est postérieur de plusieurs années. Le lieu en revanche, la Galerie d'Apollon, est

commun, de même que la présence de deux personnages en plus de Henry, William James dans l'enfance et un « visiteur » fantôme, une « figure », dans le rêve. Dans le souvenir déjà, cette visite à travers la Galerie, sur « les parquets luisants » du musée, est présentée comme une « initiation » au secret du « Style », et s'accompagne du sentiment glorieux et jubilatoire d'appartenir à la grande histoire (en l'occurrence celle du Second Empire), et de jouir par là de la renommée et de la puissance que confère cette appartenance :

> [My] impression originally best entertained was that of those magnificent parts of the great gallery [...]. They only arched over us in the wonder of their endless golden riot and relief, figured and flourished in perpetual revolution, breaking into great high-hung circles and symmetries of squandered picture [...]. 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*. (180)

Galerie d'Appolo, construite par Louis Le Vau (1612-1670). Le décor, conçu par Charles Le Brun en 1661-1663, restera inachevé.
La décoration se poursuit au 18e siècle, et se termine en 1861 avec les tapisseries des Gobelins. Aile Denon, premier étage. Département des Objets d'art.
Paris, musée du Louvre

Photo (C) Musée du Louvre, Dist. RMN-Grand Palais / Franck Bohbot

37 Le lexique, de façon à peine voilée, suggère combien l'initiation au style, l'entrée dans le royaume de l'art, s'apparente à l'accomplissement d'un fantasme qui est aussi d'ordre érotique (Moon, 1998, 44-46) : telles les « parties magnifiques » d'un corps hermaphrodite, le « tunnel » ou « tube » prodigieux de la Galerie s'offre au petit garçon qui y pénètre autant qu'il l'aspire et se l'incorpore. La confusion des genres, au sens de l'anglais *gender*, qui s'opère ici, et que relaye le spectacle des nus masculins qui ornent les murs et le plafond de la Galerie, en particulier ceux de Delacroix, confirme que le désir esthétique qui emporte et transporte le jeune visiteur relève d'une logique homo-

érotique, dont James ne manque pas de noter le trouble qu'elle suscite pour l'enfant qu'il était alors[21]. Or, ce « trouble dans le genre » paraît déborder les limites de la conscience individuelle pour s'étendre, par-delà les couloirs du musée, à la sphère publique et venir potentiellement y générer des perturbations d'un autre ordre, politique cette fois, ainsi que le laissent entendre les discrètes connotations insurrectionnelles et révolutionnaires qui s'ajoutent à la description des merveilleuses « parties » de la Galerie *(« endless [...] riot; perpetual revolution »)*. Si l'épreuve initiatique que constitue la visite au musée est l'occasion d'une découverte des beautés de la forme et de l'harmonie de la « symétrie », que reflète la parfaite régularité allitérative de la prose éminemment poétique du James « dernière manière » *(« riot and relief », « figured and flourished », « tube or tunnel »)*, elle est simultanément à l'origine d'un vacillement de la conscience qui ébranle jusqu'à l'identification au pouvoir impérial que cette même visite avait fait naître chez le petit garçon, révélant toute la puissance de déstabilisation que recèle ce désir esthétique auquel il est pour la première fois confronté et qui lui apparaît « nouveau », « étrange » et « peut-être illicite », à l'instar de *Hot Corn*, mais aussi du Second Empire français auquel il s'était si volontiers associé, lui l'exilé américain (*« the Second Empire, which was (for my notified consciousness) new and queer and perhaps even wrong* » [181]).

38 Dans le cauchemar, dont on ne connaît pas la date, même si l'on peut supposer qu'alors James a déjà fait son entrée sur la scène littéraire, il est bien question de la même initiation au style, mais elle prend cette fois les allures d'un rite de passage qui requiert un combat terrifiant avec une figure qui se donne à lire comme un autre soi-même, une part enfouie de la psyché collective ou familiale – sinon une figuration de William (le frère, mais aussi le grand-père) –, celle qui peut-être s'opposerait au « Style », compris comme un trope à la fois emphatique et succinct de la création artistique, voire de la vocation de l'écrivain[22].

> 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-descried 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 hallucination. (181-82)

39 Corps à corps effrayant où la vie du sujet et son intégrité physique sont menacées par cet autre qui s'approche pour l'agresser dans son sommeil. Mû par l'énergie du désespoir (*« life-saving energy »*), le rêveur se lance à la poursuite du fantôme qu'il entreprend de terrifier à son tour. Comme dans « The Jolly Corner » publié quelques années auparavant en 1908, la peur change de camp dans une crise où la conscience du dormeur est décrite comme hyper-lucide et portée à sa propre limite (Derail-Imbert, 2010) : conscience soudaine que sa propre peur, retournée comme en miroir contre l'agent de cette peur, projette une image médusante qui met le spectre en fuite et le contraint à déguerpir pour se sauver (*« he sped* for *his life »* – c'est James qui souligne). L'épouvante initiale est sublimée dans ce renversement, et conduit le sujet du rêve à se voir comme terrorisant l'autre, cette part terrifiante de lui-même, par où s'opère un nouveau dédoublement. Or, la scène se mire dans le lieu où elle se déroule, bien que le texte n'en dise rien, puisque le plafond de la Galerie représente un autre combat : « Apollon vainqueur du serpent Python », peint entre 1850 et 1851 par Delacroix, sur qui James écrira dans les années 1880 et qui est alors, pour lui, le grand représentant de ce qu'il appelle l'École française.

Apollon vainqueur du serpent Python. Plafond de la Galerie d'Apollon : compartiment central. Programme de Charles Le Brun en 1663-1674, resté inachevé. Exécuté lors de la restauration par Duban.
Figures des Heures en stuc
Delacroix Eugène (1798-1863)
Le Brun Charles (1619-1690) (d'après)
Paris, musée du Louvre
Photo (C) RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Gérard Blot

40 Dans le tableau, le dieu de la lumière, de la Forme, et donc du Style, triomphe des forces obscures et abjectes, figurées par le serpent, dans lesquelles André Green identifie « la désorganisation de la conscience par l'envahissement des pulsions sexuelles et agressives » (Green, 2009, 92) : l'inconscient est à présent ordonné à la sphère sublime de l'art. Dans le récit, l'image (le tableau de Delacroix) est passée sous silence, mais en dépit de cette forclusion, elle se maintient sous la forme – non pas allégorique, mais tropologique – d'un tour spéculaire où se représente l'origine de l'écriture. Escamotée du récit, la victoire d'Apollon reste perceptible dans le travail du signifiant à l'œuvre dans la scène, où son nom rappelle d'abord, pour une oreille française, la lignée des Bonaparte, de « Napoléon » Ier, qui avait entrepris de faire du Louvre un musée à la gloire de ses conquêtes impériales, à « Napoléon » III, à qui l'on doit la rénovation de la Galerie. Mais il s'entend également dans l'adjectif « appalling », deux fois répété *(« the most* appalling *yet most admirable nightmare of my life; more* appalling *than the awful agent »)*, et renvoie de surcroît au monstre « Apollyon », « l'ange de l'abîme » (Apoc. 9, 11) que finit par mettre en déroute le personnage de Christian dans le *Pilgrim's Progress* de Bunyan, comme pour mieux asseoir la place du rêveur au panthéon de la littérature (Moon, 1998, 49-50). Si l'image disparaît en tant qu'image, elle demeure néanmoins en filigrane dans les traces scripturales et spectrales que laisse le signifiant à mesure qu'il se dissémine dans le texte et en compose la trame, qui n'est autre que la vie rêvée du sujet autobiographique en maître de la forme.

41 En un point culminant du livre, le récit de cette « hallucination » grandiose, plus que le matériel onirique lui-même, consacre le triomphe de l'écrivain. La vision en effet s'achève par une tempête et un éclair qui soudain rend visible et révèle au sujet en quel lieu il vient de défaire les forces du chaos : le site auguste et merveilleux de sa victoire, qui est justement la Galerie d'Apollon visitée dans l'enfance, dont il reconnaît les parquets luisants et les hautes fenêtres. Ce que manifeste cette ultime révélation dans le récit rétrospectif de cette vision fantastique, c'est la présence et même la « précédence » ou la préséance (Sayre, 1988, 156) du rêveur au Louvre, dans la Galerie glorieuse du Style, bien des années avant le rêve, bien des années avant son entrée en littérature : la jeune vie imaginative de l'enfant était déjà là, secrètement lovée, recelée à son insu même dans les profondes embrasures du palais de l'art, longtemps avant que l'écrivain ne soit initié à l'écriture, longtemps avant qu'il ne parvienne à terrasser les pulsions obscures qui menacent l'imagination[23]. Dans la réminiscence onirique involontaire, la vie de l'imagination, la vocation artistique, bien qu'encore en dormance ou en germe dans le musée, précède de façon spectaculaire toute autre forme de vie et en prescrit le futur : le sujet ou l'auteur de l'autobiographie ne réclame pas l'art comme son héritage, il montre plutôt l'enfant comme secrété par lui, comme appartenant, bien avant d'en avoir conscience, à ce qui est peut-être appelé à devenir la « maison de la fiction », c'est-à-dire à l'œuvre.

42 Alors qu'approche la tragédie de la Grande Guerre, où James redoute de voir s'effondrer la culture ou la civilisation – ce sont ses mots – que la famille est jadis venue chercher dans le Vieux Monde[24], la fiction, qu'il s'agisse de la romance mâtinée de conte fantastique de *The Sense of the Past* ou de l'intrigue machiavélique de *The Ivory Tower* peignant une Amérique régie par les dollars, s'avère incapable de restituer le sens du passé. Ni dans la remontée imaginaire vers un lointain passé anglais fantasmé, ni dans la plongée au cœur de celui, plus récent, de l'Amérique du *Gilded Age*, James ne parvient à faire « sens du passé », un passé qui ne serait pas la seule remémoration ou continuation d'une tradition

esthétique, mais qui recélerait tout à la fois l'origine et la garantie d'une perpétuation et d'un renouveau de l'art. Cette assurance, il ne peut la trouver ni dans l'Amérique mercantile qu'il a redécouverte quelques années auparavant, ni dans la vieille Europe alors menacée par la destruction. Ce n'est donc peut-être que dans sa propre vie, celle qui sera devenue la matière de *Small Boy*, qu'il peut la retrouver, si ténue soit-elle, car seule l'autobiographie permet de ressaisir le futur antérieur, toujours déjà présent, d'un destin d'artiste et l'offrir au lecteur comme une vie aussi exemplaire qu'exceptionnelle – vouée à l'art et produite par lui, étrange et sublime, *queer* –, une vie qu'il se sera finalement agi de sacrifier pour mieux la conserver et qu'il aura fallu ne pas vivre pour mieux l'écrire. Et c'est en ce sens au moins que l'autobiographie apporte la preuve magistrale que c'est l'art qui fait la vie.

BIBLIOGRAPHIE

ANKER, Richard, Henry James, *Le principe spectral de la représentation*, Paris, Hermann, 2012.

BELL, Millicent, « Henry James and the Fiction of Autobiography », *Southern Review* 18, 1982, 463-79.

DERAIL-IMBERT, Agnès, « Spéculations spectrales dans "The Jolly Corner" et *The American Scene* de Henry James », dans Sylvie Bauer, Cécile Roudeau, Marie-Odile Salati, dir., *De la peur en Amérique : l'écriture au défi du frisson*, Grenoble, Éditions de l'Université de Savoie, 2010, 119-135.

DESIDERIO, Mark, « The Art of Friction: Henry James's Evasion of the Pictorial », *The Henry James Review*, vol. 23, n° 3, 2002, 273-82.

EDEL, Leon, *Henry James: The Untried Years, 1843–1870*, Philadelphie, Lippincott, 1953.

---, *Henry James: The Master, 1910-1916*, Philadelphie, Lippincott, 1972.

EMERSON, Ralph Waldo, *Essays and Lectures*, Joel Porte, éd., New York, The Library of America, 1983.

FEINSTEIN, Howard M., *Becoming William James* (1984), Ithaca, Cornell University Press, 2000.

FOLLINI, Tamara, « Improvising the Past in *A Small Boy and Others* », *The Yearbook of English Studies*, vol. 30, 2000, 106-23.

GOBLE, Mark, « Delirious Henry James: A Small Boy and New York », *MFS: Modern Fiction Studies*, vol. 50, n° 2, 2004, 351-84.

GREEN, André, *L'Aventure négative*, Paris, Hermann, 2009.

HABEGGER, Alfred, « Dupine Tracks J.J. », *Southern Review*, vol. 27, 1991, 803-25.

HAVILAND, Beverly, *Henry James's Last Romance: Making Sense of the Past and the American Scene*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998.

HOFFA, William, « The Final Preface: Henry James's Autobiography », *Sewanee Review* 77, 1969, 277-93.

HOLLY, Carol, *Intensely Family: The Inheritance of Family Shame and the Autobiographies of Henry James* , Madison, University of Wisconsin Press, 1995.

JAMES, Henry, *Notes of a Son and Brother*, Frederick W. Dupee, éd., *Autobiography*, New York, Criterion Books, 1956.

---, *The Portrait of a Lady* (1881), Nicola Bradbury, éd., Oxford, Oxford University Press, 1981.

---, *Literary Criticism, vol. I: American Writers, English Writers*, Mark Wilson et Leon Edel, éd., New York, The Library of America, 1984.

---, *Literary Criticism, vol. II: French Writers, Other European Writers*, The Prefaces to the New York Edition, Library of America, Mark Wilson et Leon Edel éd., 1984.

---, *Letters*, vol. IV (1895-1916), Leon Edel, éd., Cambridge, The Belknap Press of Harvard University Press, 1984.

---, « The Jolly Corner » (1908), *The Jolly Corner and Other Tales*, Roger Gard, éd., Londres, Penguin, 1990, 161-93.

---, *The American Scene* (1907), John F. Sears, éd., New York, Penguin, 1994.

---, *What Maisie Knew* (1897), Adrian Poole, éd., Oxford, Oxford University Press, 1996.

---, *A Small Boy and Others* (1913), Frances Wilson, éd., Londres, Gibson Square Books, 2001.

---, *The Ivory Tower* (1917), Allan Hollinghurst, éd., New York, New York Review of Books Classics, 2004.

---, *The Sense of the Past* (1917), Glen Cavaliero, éd., Leyburn, Tartarus, 2006.

---, *The Wings of the Dove* (1902), Millicent Bell, éd., New York, Penguin, 2008.

LACAN, Jacques, *D'un Autre à l'autre*, *Le Séminaire*, Livre XVI, Paris, Seuil, 2006.

MAYOUX, Jean-Jacques, *Vivant Piliers : le roman anglo-saxon et les symboles*, Paris, Maurice Nadeau, 1985.

MOON, Michael, *A Small Boy and Others: Imitation and Initiation in American Culture from Henry James to Andy Warhol*, Durham (NC), Duke University Press, 1998.

NIELSEN, Paul S., « How Henry James Regularized the Autobiographical Memory of His Father; Or, That Day in the Whorehouse », *The Henry James Review*, vol. 15, n° 2, 1994, 190-98.

OHI, Kevin, *Henry James and the Queerness of Style*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2008.

PEARSON, Maeve, « Re-exposing the Jamesian Child: The Paradox of Children's Privacy », *The Henry James Review*, vol. 28, n° 2, 2007, 101-119.

PERSON, Leland S., *Henry James and the Suspense of Masculinity*, Philadelphie, University of Pennsylvania Press, 2003.

POSNOCK, Ross, *The Trial of Curiosity: Henry James, William James, and the Challenge of Modernity*, New York, Oxford University Press, 1991.

POWERS, Lyall H., éd., *Henry James and Edith Wharton: Letters, 1900-1915*, New York, Scribner's, 1990.

SAYRE, Robert F., *The Examined Self: Benjamin Franklin, Henry James, Henry Adams* (1964), Madison, University of Wisconsin Press, 1988.

TANNER, Tony, *The Reign of Wonder: Naivety and Reality in American Literature*, Cambridge, Cambridge University Press, 1965.

TEAHAN, Sheila, *The Rhetorical Logic of Henry James*, Baton Rouge, Louisiana State University Press, 1995.

VEEDER, William, « The Feminine Orphan and the Emergent Master: Self-Realization in Henry James », *The Henry James Review,* vol. 12, n° 1, 1991, 20-54.

NOTES

1. La critique a longtemps eu tendance à les considérer d'un seul bloc, à la suite de F. W. Dupee qui en a procuré une édition en un volume en 1956 sous un titre – *Autobiography* – que James n'avait, semble-t-il, pas envisagé de leur donner. Dans « Improvising the Past in *A Small Boy and Others* », Tamara Follini plaide au contraire pour une lecture différenciée des trois ouvrages (Follini, 2000, 106-7).

2. Comme le rappelle Leon Edel, James, ayant épuisé les sujets européens et sentant son inspiration se tarir, espère que ce retour aux sources donnera un second souffle à sa puissance créatrice (Edel, 1972, 224-33).

3. Dans une lettre souvent citée, adressée à H. G. Wells et datée du 10 juillet 1915 : « It is art that *makes* life » (James, 1984c, 770).

4. Si, comme l'a magistralement montré Richard Anker dans *Henry James. Le principe spectral de la représentation*, la pulsion esthétique est originaire chez James et chez ses personnages qui sont des figures de l'artiste, force est de constater qu'au soir de sa vie, c'est à travers le récit de soi que James entreprend de lui donner forme. Alors que le sujet actif de la représentation demeure le même, le sujet représenté est différent, au même titre qu'on peut considérer que l'autoportrait d'un peintre diffère de tel autre sujet peint par le même artiste. On a certes souvent dit que toute peinture est un autoportrait de l'artiste, il n'en reste pas moins que le critique peut, voire doit interroger cette différence.

5. Dans *The Rhetorical Logic of Henry James*, Sheila Teahan évoque la prédilection de James pour la métaphore de la germination, qu'il emploie notamment dans les préfaces à l'*Édition de New York* pour désigner le processus de la création artistique envisagé comme un développement organique (Teahan, 1995, 1).

6. Ici comme ailleurs chez James, le mot *queer* renvoie à un « trouble » dans le sujet qui inclut et déborde en même temps la question du genre, au sens de l'anglais *gender* (Ohi, 2008, 1-32).

7. Dans *The Trial of Curiosity*, Ross Posnock fait observer que la décision de se représenter sous les traits de l'idiot de la famille, en marge des autres, relève aussi pour Henry d'une stratégie de dé-idéalisation volontaire à contre-courant des codes victoriens de l'autobiographie où il est attendu du sujet autobiographique masculin qu'il corresponde à un idéal de virilité, de puissance et de compétence. S'appuyant sur la biographie de William James par Howard M. Feinstein, *Becoming William James*, Posnock montre également que le complexe d'infériorité dont fait part Henry dans *Small Boy* ne fut pas le tout de la relation entre les deux frères, William ayant à son tour, quoique plus tard, envié et imité son frère (Posnock, 1991, 177).

8. Rappelant que le mot « figure », si fréquent chez James, a la double valence de « nombre » et de « trope », Sheila Teahan montre que le réflecteur, construit par le lexique que la narration emprunte à l'économie, dépend précisément de ces tropes, dont il est tenu comptable. Ainsi, la métaphore a un coût : « The center of consciousness is thus doubly indebted by this representational economy: both implicated in a figurative debt by James's characteristic economic terminology (through metaphors of payment, accountability, bankruptcy, and so on) and held accountable for the figures in which he or she is constructed » (Teahan, 1995, 5).

9. Les termes utilisés font d'emblée de la vie un sujet fictionnel. On les retrouve par exemple dans la préface de *Roderick Hudson* : « [The work] remains in equilibrium by having found its centre,

the point of command of all the rest. From this centre *the subject* has been treated, from this centre the interest has spread, and so, whatever else it may do or may not do, the thing has acknowledged a principle of composition and contrives at least to *hang together*. We see in such a case why it should so hang; we escape that dreariest displeasure it is open to experiments in this general order to inflict, the sense of *any hanging-together* precluded as by the very terms of the case. » (James, 1984b, 1050, nous soulignons.)

10. À propos de son jeune frère Wilky, James évoque en effet ce qu'il appelle *« my sense of his superior talent for life »* (149).

11. Notons le halo spectral de ce souvenir qui s'apparente à ce que Richard Anker identifie et analyse comme un invariant de l'« archi-scène » du récit jamesien – une archi-scène dont le contenu événementiel, flou et étrange, est antérieur à la conscience, mais où s'origine pourtant la pulsion narratrice et par où le sujet, s'exposant au manque à être qui le (dé)constitue, s'efforce de se représenter à lui-même dans un dédoublement spéculaire qui porte la conscience hors d'elle-même (Anker, 2012, 13 et suivantes). En tant qu'il s'apparente à une forme d'extase, le sentiment d'un émerveillement généralisé en quoi consiste le souvenir rapporté ici, et sur lequel nous souhaiterions plutôt insister, peut également se rapporter à la dynamique d'extériorisation et d'expropriation de la conscience que figure le mouvement de la représentation.

12. « The sun illuminates only the eye of the man, but shines into the eye and the heart of the child. The lover of nature is he [...] who has retained the spirit of infancy even into the era of manhood » (Emerson, « Nature » (1836), 1983, 10).

13. Ce procédé est déjà à l'œuvre dans *The American Scene*, où le « je » qui conduit la narration cède parfois la place à une troisième personne, désignée sous la catégorie spectrale du revenant, *« the returning absentee »*, hanté par le sentiment de « dépossession » que suscite ce retour au pays natal d'où ont disparu les traces du passé, à la fois national et personnel, notamment la maison familiale de Washington Place (James, 1994, 43, 67, 71). Par contraste, dans *Small Boy*, la distance marquée par la troisième personne met en relief la liberté d'aventure dont jouit l'enfant au cours de ses flâneries new-yorkaises, et plus généralement la chance de s'être abandonné au charme d'un lieu quel qu'il soit.

14. Cette « passion subjective » rappelle étrangement la « passion de la spéculation » (*passion of thought, of speculation*) qui anime Isabel Archer et que, dans la célèbre scène du chapitre 42, le narrateur de *Portrait of a Lady* décrit, au risque du paradoxe, comme « une condition active » *(« an active condition »)* (James, 1981, 461).

15. Le lexique de James ici n'est pas sans rappeler cet échange entre Ralph Touchett et Isabel Archer au chapitre 15 de *The Portrait of a Lady* qui assimile l'expérience à un puissant philtre : « "You want to drain the cup of experience." "No, I don't wish to touch the cup of experience. It's a poisoned drink! I only want to see for myself." » (James, 1981, 160)

16. De ses visites chez Mrs. Cannon, James conclut: « The vision at any rate was to stick by me as through its old-world friendly grace [...]. Fit to figure as a *value* anywhere – by which I meant in the right corner of any social picture, I afterwards said to myself – that refined and composed significance of Mrs. Cannon's scene. » (50, nous soulignons)

17. Pour Lacan, à qui nous empruntons le concept d'« extime », l'intime ne s'oppose pas tant à l'extériorité qu'il ne se constitue et ne se sait tel que dans un mouvement d'extériorisation : « ce qui m'est le plus intime est justement ce que je suis contraint de ne pouvoir reconnaître qu'au dehors » (Lacan, 2006, 225).

18. Dans *Notes of Son and Brother*, James évoque le talent de son frère pour la peinture sur un mode paradoxal comme un art de l'échec et de la perte (*« the art of missing or of failing, or of otherwise going astray »* [James, 1956, 302]) et Ross Posnock suggère que le choix de l'écriture peut ainsi se comprendre, sur fond de rivalité mimétique entre les deux frères, comme une manière pour l'un de trouver sur la page ce que l'autre aura su créer sur la toile (Posnock, 1991, 168).

19. Nous empruntons la formule à Mark Desiderio dans « The Art of Friction: Henry James's Evasion of the Pictorial » (Desiderio, 2002, 273-82).
20. Leon Edel rapporte que James tenait en main le cliché alors qu'il dictait le texte de la scène à Lois Barker à l'été de 1912, signe de sa charge émotionnelle et imaginale (Edel, 1972, 464).
21. Dans *Henry James and the Suspense of Masculinity*, Leland Person a mis en lumière l'entrecroisement des logiques homo-érotiques et homo-esthétiques dans la fiction de James, et notamment dans les contes qui mettent en scène des personnages d'écrivains et d'artistes, où le travail de l'écriture construit, complique et perturbe l'identité sexuelle des protagonistes masculins (Person, 2003, 124-48).
22. Telle est la lecture fondatrice de Leon Edel qui voit dans ce souvenir une « scène primitive » au sens freudien (Edel, 1953, 68 et 75).
23. Parmi les abondantes lectures critiques consacrées à ce passage, qui le saisissent sur un fond autobiographique, celle de Richard Anker l'analyse comme se déroulant « sur fond d'une impulsion artiste qui n'est nullement propre au sujet-artiste » (Anker, 2012, 51). Nous insistons au contraire sur la fonction cruciale qu'occupe le lieu de cette scène, la Galerie d'Apollon, comme temple de l'art et du style où s'est tramée en quelque sorte depuis toujours, du moins bien avant que l'enfant n'en prenne conscience, la destinée artistique de l'écrivain. Ainsi, bien que très similaire, le rêve raconté dans « The Jolly Corner », situé dans un tout autre décor, même s'il se rapporte à la pulsion esthétique, ne touche que de biais à la vie d'esthète qu'a pu mener le personnage en Europe. Le rêveur de *Small Boy*, lui, à la faveur d'un dispositif narratif complexe, qui combine le cadre réel et le matériel onirique, se découvre (ou feint de se découvrir) artiste avant que de l'avoir été.
24. Dans une lettre adressée à Edith Wharton le 6 août 1914, deux jours à peine après que l'Angleterre a déclaré la guerre à l'Allemagne, James évoque le sentiment prémonitoire de la catastrophe qui l'habite et le terrifie : « I feel all but unbearably overdarkened by this crash of our civilization » (Powers, 1990, 289). Quatre jours plus tard, le 10 août, dans une lettre à Rhoda Broughton, il revient sur l'imminence d'un désastre qui, quoique longtemps tenu pour impossible et impensable, semble rétrospectivement avoir été inéluctable et vouloir emporter avec lui le monde qui fut le sien : « Black and hideous to me is the tragedy that gathers, and I'm sick beyond cure to have lived on to see it. You and I, the ornaments of our generation, should have been spared this wreck of our belief that through the long years we had seen civilization grow and the worst become impossible. The tide that bore us along was then all the while moving to *this* grand Niagara – yet what a blessing we didn't know it. It seems to me to *undo* everything, everything that was ours, in the most horrible retroactive way. » (James, 1984, 473)

RÉSUMÉS

Bien qu'ayant toujours soutenu que « c'est l'art qui *fait* la vie », c'est à l'approche de la mort que Henry James se lance dans l'écriture autobiographique et entreprend, sous couvert de raconter la vie de son frère William, de rendre compte de la genèse de sa vocation d'écrivain. La difficile élaboration du rapport entre soi et autrui, où l'admiration pour le frère génial se double de la reconnaissance chez le jeune Henry d'une incapacité à vivre pleinement sa vie, est d'emblée au cœur de cet exercice de remémoration paradoxale qui consiste finalement à se chercher pour mieux se perdre. Autobiographie d'un non-sujet, *A Small Boy and Others* confirme et redouble l'expérience de la vie elle-même comme non-vie. En s'absentant ainsi de sa propre vie, le sujet,

l'écrivain, la laisse toutefois intégralement disponible à la recréation par l'écriture, et le retrait hors de l'existence lui permet de développer sa capacité d'émerveillement, son aptitude à se faire le réceptacle des innombrables impressions auxquelles il est exposé et que nous le voyons transformer petit à petit en une succession de scènes qui s'enchaînent les unes aux autres pour former la trame de son existence. Au bout du compte, cependant, loin de s'ordonner en un tout cohérent, la multiplicité des impressions qui affectent la conscience révèle la profonde altérité du sujet à lui-même et désoriente le projet autobiographique, qui ne parvient pas à prendre la forme rectiligne d'un récit des origines. Écrire sa vie, c'est alors raconter sa hantise par tous ces « autres » auxquels renvoie le titre et qui font et défont continûment l'identité du sujet autobiographique.

Although Henry James always maintained that "it is art that *makes* life," he did start writing his autobiography in the last years of his life, telling the story of his calling as a writer under cover of paying tribute to his brother William's genius. The tension between self and other is at the core of James's autobiographical project, which consists paradoxically in looking for oneself the better to lose oneself. *A Small Boy and Others* thus repeats and compounds the small boy's experience of life as nonlife. Yet in withdrawing from his own life, James leaves it to be re-imagined and recreated, so that his evasion from life allows him to develop his capacity for wonder and to become a vessel for the manifold impressions to which his consciousness is exposed and which he transforms into a series of scenes that make up his life. In the end, however, far from coalescing into a consistent and meaningful whole, the multiplicity of impressions disorients the teleological effort underlying James's autobiography and exposes the very otherness that is constitutive of selfhood. For James then, writing his life as "a small boy" means ultimately telling the story of his being haunted by the "others" that his title hints at and whose inescapable presence around and within him contributes to making and unmaking his sense of self.

INDEX

Mots-clés : Henry James, William James, Henry James Sr., autobiographie, vie, écriture, identité, altérité
Keywords : autobiography, life, writing, selfhood, otherness

AUTEURS

THOMAS CONSTANTINESCO

Université Paris Diderot / Institut universitaire de France

AGNÈS DERAIL

École normale supérieure / VALE, Paris Sorbonne