



HAL
open science

**Le naufrage et la survie dans *The Wings of the Dove* de
Henry James**
Guillaume Tanguy

► **To cite this version:**

Guillaume Tanguy. Le naufrage et la survie dans *The Wings of the Dove* de Henry James. *Cycnos*, 2020, *The wings of the dove* de Henry James : de l'oeuvre au texte, 36 (1), pp.75 - 105. hal-04146691

HAL Id: hal-04146691

<https://hal.science/hal-04146691>

Submitted on 30 Jun 2023

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.

Le naufrage et la survie dans *The Wings of the Dove* de Henry James

Guillaume Tanguy

Université Paul Valéry - Montpellier 3, EMMA EA741



Thomas Jacques Somerscales
A Barque Running Before a Gale (1910)
© National Maritime Museum, Greenwich, London

Au Skipper, et à tout l'équipage.

L'eau est épiphanie du malheur du temps, elle est clepsydre définitive. Ce devenir est chargé d'effroi, il est l'expression même de l'effroi. (Gilbert Durand)

Dans *The Portrait of A Lady*, Ralph Touchett renonçait à la moitié de son héritage afin que sa cousine, Isabel Archer, puisse vivre en toute indépendance. Il annonçait cette décision à son père en se servant d'une image nautique : « I should like to put a little wind in her sails. [...] I should like to put money in her purse » (James 1995 : 160). Une image semblable intervient plus tard lorsqu'Isabel se rappelle la joie qu'elle avait ressentie à l'idée de pouvoir aider financièrement son mari et de « lancer » son navire (James 1995 : 357-8). Mais le mariage d'Isabel est une erreur et se solde par un naufrage. Ces exemples illustrent la pertinence de l'imaginaire maritime chez Henry James et son imbrication avec les questions financières. Si la vie heureuse est envisagée comme navigation, la réalité du malheur qui rattrape l'héroïne prend la forme d'une catastrophe en mer. La fortune, pour reprendre l'image de *The Wings of the Dove*, ne vous installe pas sur un tapis d'orient (134) qui survole les obstacles, mais accroît le risque de submersion. Si la rencontre de Milly Theale avec Kate Croy, comparée à une vague transparente et glacée, est l'élément modificateur qui prépare le drame¹, Merton Densher, comme on le verra, échappera au naufrage spirituel en n'acceptant pas les conditions de Kate.

Le lecteur de *The Wings of the Dove* ne peut manquer d'être frappé par la récurrence des images nautiques, impression confirmée par la remarque de Tony Tanner. Ces images nautiques annoncent en général une catastrophe, contribuant au pessimisme du livre :

[*The Story in It* describes] the trajectory of the
passional relation, and such relations [...] are inseparable

¹ Toutes les références à *The Wings of the Dove* renverront à l'édition Norton de 1978. Seule la pagination sera indiquée.

from « floundering ». Since most of such « floundering » will be inward and invisible, [...] we here move into the world of metaphor, and we may note that, in his « stories », James uses sea imagery and watery metaphors perhaps more than any other major novelist – swimming, floating, sinking, drowning, floundering/foundering, lost moorings, faulty navigation, insecure anchorage, failed ports – and so on. (Tanner 108)

Parler de naufrage à propos de Milly Theale, c'est déjà prendre parti, considérer qu'elle est victime plutôt que coupable. Ce postulat, qui fait l'objet d'un débat critique, sera néanmoins notre point de départ, même s'il faut garder en mémoire le principe d'incertitude jamesien (« Nothing is my last word about anything », se plaisait-il à dire)². L'imaginaire maritime ou aquatique imprègne véritablement le roman, et ce dès la préface, qui introduit la figure de la Lorelei, rappelant le rapport indissociable entre l'eau, « la jeune fille et la mort » (Anker 2012 : 294). La femme engloutit, mais la femme *est* aussi engloutie – ambiguïté fondamentale. James avait comparé le décès de sa cousine au naufrage de la jeunesse³ et, en 1894, son amie Constance Fenimore Wolson s'était défenestrée à Venise près du Rialto.

La symbolique de l'eau, toutefois, a aussi une résonance socio-culturelle. *Wings* ne peut pas être dissocié de son contexte, même si l'intériorité parfois oppressante du récit tend à l'occulter. Milly doit voyager pour « “vivre” » (151), mais ne peut voyager que parce qu'elle a de l'argent, rappelant une évidence : les Américains qui faisaient le « Grand Tour » étaient riches. Le thème international est indissociable de l'essor des traversées transocéaniques au tournant du XX^e siècle, lui-même induit par l'accroissement des richesses (*The Theory of the Leisure Class*, de Veblen, date de cette époque)⁴. Beaucoup d'Américains se rendent en Europe pour fuir un monde matérialiste ou par curiosité culturelle. Bref, si Milly embarque à bord d'un paquebot et *est* elle-même

² Milly est-elle innocente ou coupable ? Pour certains critiques, elle est une figure innocente ou christique, un « luminaire de l'esprit », comme l'était devenue après sa mort Minnie Temple pour James (Edel 549-551). Pour d'autres, elle est plutôt innocente, même si elle ruine ceux qui complotent contre elle. Pour d'autres encore, comme Millicent Bell, elle est aussi coupable qu'innocente, c'est-à-dire qu'elle a une lourde responsabilité dans l'échec final de la relation entre Kate et Merton.

³ « [...] sinking out of brightness and youth into decline and death » (Edel 109).

⁴ Voir à ce propos Malcom Bradbury (Bradbury 1998 : 130-131).

un « grand paquebot » (81), c'est qu'elle incarne le pouvoir de l'argent. Ce qu'elle désire, toutefois, c'est l'aventure et la culture, dont elle est « affamée » (79). L'ironie est que son destin va l'amener (ou la ramener) vers l'écueil d'un matérialisme cynique qu'elle croit fuir. Ainsi s'explique la prégnance de l'imaginaire marin dans le récit, qui condense des questionnements subjectifs et objectifs chers à l'auteur.

The Wings of the Dove pose la question du rapport entre l'argent, le mal et la mort⁵. Quels sont les effets de l'argent sur l'éthique et la psychologie ? Est-il possible d'y échapper ? Comment s'illustre, en somme, la tension entre naufrage et survie ? Pour tenter de cerner ces questions, les travaux de Simmel fourniront un cadre théorique utile. La question ne se pose pas en termes d'influence puisque James n'avait pas connaissance des travaux de Simmel, qui étaient plus ou moins contemporains de *Wings*. Simplement, l'analyse proposée par le sociologue allemand de la place croissante de l'argent dans la mentalité urbaine coïncide avec les préoccupations de James, grand scrutateur de la psyché moderne, comme l'a bien montré Meissner⁶. Les travaux publiés par Simmel à partir de 1900 mettent en évidence « la transformation psychologique des moyens en fins », les processus par lesquels « l'argent devient un absolu », un « dieu terrestre » (Simmel 2014 : 8, 275, 283). Citons Alain Deneault :

La thèse fondamentale qui jalonne le parcours intellectuel de Simmel [...] s'énonce donc en conclusion ainsi : *l'argent a perverti nos plans d'organisation en s'attribuant, comme moyen, un statut de fin à prétention salvatrice*. [I]l en ressort dans la culture une représentation universelle de la personne reposant sur la logique de prestations monnayées [...]. [L]a dimension qualitative des

⁵ Dans *Wings*, James critique le matérialisme moderne, associé à l'Angleterre. Quelques années plus tard, il allait décrire la commercialisation effrénée de la société américaine dans *The American Scene*, mais aussi dans une nouvelle, « A Round of Visits », critique qui peut rétrospectivement s'appliquer à *Wings*. « The end of [...] "A Round of Visits" (1910) is a good example of the shape James's critique of mercantile culture took and the urgency of his attention. Here, James gives voice not just to the dividend of horrors America's commercial culture was producing, but to the ultimate human consequences paid when business pursuits become the only measure of worth » (Meissner 269).

⁶ « Looking at the modern metropolis as a specific type of culture, Simmel comes to a conclusion which is startling in its similarity to James's own reactions to New York [in *The American Scene*] » (Meissner 274).

objets s'efface au profit de la quantitative [...]. [Cet] envahissement des buts par les moyens est un des traits fondamentaux [...] de toute culture supérieure. [...]. [L]'argent réduit les relations humaines à des actes transactionnels désincarnés et génère un certain nombre de pathologies. (Deneault 6-14)

Parce que l'argent est le « moyen absolu » (Simmel 2014 : 244), il est un concept *néгатif*, marqué par le « vide sémantique », « fait de quantité pure [et] dépourvu de caractère » (Simmel 2014 : 247, 252). L'homme moderne est calculateur et sujet à deux tendances pathologiques : le cynisme et le blasement.

[L]e cynisme et le blasement sont deux manifestations presque endémiques sur les sommets de la culture monétaire. [Ils découlent] de cette *réduction* à la valeur intermédiaire de l'argent [...]. [Dans le cynisme moderne] il n'existe pas [...] de différence entre les valeurs ; tout ce qui, généralement, est hautement estimé, n'a qu'une seule signification, pouvoir être *rabaisé au niveau le plus bas* – tandis que la finalité morale, positive et idéale, de ce *nivellement* a disparu [...]. Rien ne peut mieux flatter cette mentalité que la capacité de l'argent à *réduire* les valeurs à une seule et unique forme de valeur [...]. L'autre signification du nivellement [...] s'exprime par le blasement. [Le blasé] est tout à fait incapable de ressentir des *différences* de valeurs, *pour lui toutes choses baignent dans une tonalité uniformément morne et grise* [...]. Ce qui est décisif dans cette attitude, ce n'est donc pas la dévaluation des choses en général, mais *l'indifférence* à leurs variations spécifiques. [L]e blasement est [...] issu de l'économie monétaire qui prive toutes les valeurs spécifiques de leur *coloration* propre, par le biais d'une simple valeur intermédiaire [...]. (Simmel 2014 : 306-310, nous soulignons).

[E]n étant l'équivalent de choses diverses, l'argent exprime toute différence qualitative entre elles par des différences *quantitatives* ; s'érigeant en dénominateur commun de toutes les valeurs, l'argent, avec *son absence de couleur* et *son indifférence*, devient le *niveleur* le plus effrayant ; irrémédiablement, il vide de sa substance le noyau des choses, [...] leur incomparabilité. *Elles nagent toutes avec le même poids spécifique dans le fleuve de*

l'argent, qui est continuellement en mouvement. (Simmel 2005 : 14-15, nous soulignons)

Deux idées frappent par leur applicabilité particulière à *The Wings of the Dove* : celle d'une *décoloration* du réel et d'un irrémédiable *nivellement* des valeurs. À partir de ses propres intuitions, James crée dans *Wings* deux images structurantes, celle du naufrage, liée au schème catamorphe, et de l'indifférenciation, liée à la couleur grise. C'est une réflexion axiologique sur la fin et les moyens qui est au centre du roman, dont on résumera brièvement la trame narrative : Kate Croy, secrètement fiancée à Merton Densher, subodore très vite que Milly Theale, Américaine richissime devenue son amie « intime », aime aussi Merton. Sachant Milly gravement malade, Kate décide d'utiliser Merton afin de parvenir à ses fins. Elle exploite son amant et sa meilleure amie afin d'atteindre son but, son *telos* – obtenir la fortune de Milly. Cette intrigue suggère clairement une perversion axiologique, une inversion de ce que Simmel appelle la « chaîne téléologique ». Faire de l'argent la finalité absolue aboutit à instrumentaliser l'humain. L'ironie du roman tient au fait que le complot cynique contre une héritière malade révèle la pathologie morale du corps social. Là est le véritable naufrage, car celui de Milly, en vertu d'un « retournement » jamesien (Labbé 145), est en dernière analyse une apothéose morale.

Le naufrage des Croy

Le roman s'ouvre sous le signe de l'effondrement (« collapse » 21-22), terme générique qui annonce le schème catamorphe du naufrage. Le petit salon vulgaire de Chirk Street résume à lui seul la chute de la maison Croy. À Chirk Street, Kate mesure l'étendue du naufrage familial qui, comme on l'apprendra plus tard, a englouti son frère cadet, aspirant sur le *Britannia* (« a middy on the *Britannia* » 55) et mort noyé dans une rivière. On note que le terme « middy » diminutif de « midshipman », évoque celui de Milly, annonçant peut-être la tragédie.

Each time she turned in again, each time, in her impatience, she gave him up, it was to sound to a deeper depth, while she tasted the faint flat emanation of things, the failure of fortune and of honour. If she continued to wait it was really in a manner that she mightn't add the

shame of fear, of individual, of personal collapse, to all the other shames. (21)

Le roman commence *in medias res* et surtout *de profundis*. Lionel Croy a touché le fond, mais sa fille est bien résolue à remonter les échelons de la hiérarchie sociale. C'est probablement ce que suggère l'image de Kate sur le « balcon » (22), modeste proscenium où Kate, telle une actrice, répète son rôle. Chirk Street serait ainsi l'antichambre du drame – sa loge, en quelque sorte. Sur scène, l'actrice semble avoir les yeux bleus mais, à l'intérieur de la loge, le miroir montre que ses yeux sont noirs. Cet épisode est à la fois proleptique et parodique, servant de repoussoir à deux passages ultérieurs : celui où Milly se tient au balcon d'un grand hôtel londonien d'où elle accueille Kate. Un chiasme semble ainsi s'établir. Kate est en bas et Milly en haut, mais Kate « réussira » finalement, au prix de la chute de Milly. *L'incipit* sert de repoussoir ironique à une autre image, celle de Milly dans son magnifique palais vénitien (267), arpentant le *piano nobile*, orné de magnifiques tableaux (et non de gravures jaunies comme à Chirk Street), qui domine le Grand Canal. D'emblée, Kate est bien décidée à survivre au naufrage et à redorer le blason familial. Outre le salon sordide du père, le lecteur découvre surtout, dans cet *incipit*, la conscience conquérante de la fille, obsédée par des considérations matérielles⁷. Le lecteur est en effet, pour la première et la dernière fois, dans la conscience de Kate :

Why should a set of people have been put in motion, on such a scale and with such an air of being equipped for a profitable journey, only to break down without an accident, to stretch themselves in the wayside dust without a reason? [...] If she saw more things than her fine face in the dull glass of her father's lodgings she might have seen that after all she was not herself a fact in the collapse. She didn't hold herself cheap, she didn't make for misery. Personally, no, she wasn't chalk-marked for auction. (21-22)

Kate affiche sa beauté, mais la symbolique théâtrale suggère que la noirceur, inscrite dans son patronyme⁸, constitue sa vérité intime et que

⁷ Le terme « conquérir » est utilisé plus tard par Maud Lowder (167).

⁸ « Kate is a panther and she is named Croy – the crow [...]. » (Edel 550)

l'ascension sociale n'empêchera pas le naufrage moral. Kate apparaît bel et bien, ainsi que l'a suggéré Judith Woolf (Woolf 109-112), comme le double inversé de Milly : elle ne peut s'élever que si son amie sombre. Pour Milly, le naufrage est le point d'arrivée (*terminus ad quem*), alors que pour Kate il est le point de départ (*terminus ab quo*). L'intrigue est sous-tendue par ce chiasme vampirique⁹.

Embarcations

Le personnage de Milly apparaît au Livre III et se voit aussitôt associé à des images de navigation. Entre paquebot transatlantique (« great new steamers » 81), voilier, et gondole Leporelli (347), la vie de Milly se déroulera sous le signe de l'eau. Son existence tout entière est encadrée par le motif de la catastrophe. Passé, présent, futur, le naufrage serait la *condition* de la jeune Américaine – son destin assigné par les « Parques » (4) et par Kate, qui contrôle le « courant »¹⁰. Cette prédestination tragique, dont Milly est en partie inconsciente, teinte ses paroles d'ironie dramatique, tout comme la réplique de Merton :

« We go abroad for a few weeks somewhere of high air. That has been before us for many days; we've only been kept on by last necessities here. However, everything's done and the wind's in our sails. »

« *May you scud then happily before it!* But when, » he asked, « do you come back? » (231, nous soulignons)

Tout, dans la phrase soulignée, semble optimiste : l'adverbe, la structure optative exprimant le désir, le verbe « scud », évoquant un mouvement rapide, et l'expression « before it », allusion à une expression bien connue des marins, « to sail before the wind », qui désigne une allure favorable pour un voilier (naviguer vent arrière). Or l'ironie jamesienne inverse la signification de chacune de ces images. Milly ne

⁹ Edel associe le motif du vampirisme à la culpabilité de l'écrivain. Pendant sa jeunesse, James avait recouvré la santé alors que, dans le même temps, sa cousine déclinait. Telle est la « comptabilité amoureuse » coupable de James, « the eternal balance-sheet of love and death » (Edel 109).

¹⁰ En actionnant la « vanne » et en contrôlant le « courant », Kate préside à la destinée de Milly : « [...] somebody else always was the keeper of the lock or the dam. Kate for example had but to open the flood-gate: the current moved in its mass – the current, as it had been, of her doing as Kate wanted » (166-167).

« cingle » pas « heureusement vent arrière », mais vogue tragiquement vers une tempête et un autre naufrage. « Before » devient, en quelque sorte, une préposition *bifrons* produisant un jeu de mots ironique. Milly navigue vent arrière (« before it ») *avant* d'être rattrapée par le vent mauvais (« before/it ») de Lord Mark. C'est en effet Lord Mark qui causera symboliquement la tempête qui balaiera la place Saint-Marc au livre IX (« wicked wind » 325). Milly est comme prise en étau entre deux vents. Une autre embarcation qu'on mentionnera brièvement est la « gondole Leporelli » (347). Cette gondole est funeste car elle mène Merton vers la mourante pour une dernière rencontre, et préside à l'effacement textuel de Milly, qui glisse dans l'abîme séparant les Livres IX et X.¹¹

Au Livre III, Milly apparaît non pas *dans* un paquebot mais *en tant que* paquebot métaphorique. L'image émane de la réfléchrice, la Bostonienne Susie Stringham, technique qui dédouble la signification en nous renseignant à la fois sur l'objet de ses pensées (Milly) et sur le sujet même des pensées (Susie). L'« aventure » commence ainsi : depuis son poste de vigie (« lookout » 76), l'imagination de Susie attend « un signal de départ ». Son départ est comparé à l'embarcation à bord d'un navire, « le plus grand » et « le plus sûr » qui soit (76). Dans la citation ci-dessous, Milly est comparée à un grand paquebot doté d'un « grand tirant d'eau », dont les remous attirent la « petite embarcation ». Susie « s'amarre » à Milly, puis « embarque ».

[Milly's nature] reminded Mrs. Stringham of the term always used in the newspapers about the great new steamers, the inordinate number of « feet of water » they drew; so that if, in your little boat, you had chosen to hover and approach, you had but yourself to thank, when once motion was started, for the way the draught pulled you. Milly drew the feet of water, and odd though it might seem that a lonely girl, who was not robust and who hated sound and show, should stir the stream like a leviathan, her companion floated off with the sense of rocking

¹¹ « Merton [has] sex with Kate in his room in Venice. She visits his room between Books Eighth and Ninth, whereas he visits Milly's between Books Ninth and Tenth. [The] formal similarities are deliberate. Both scenes occur in the door-like space of the intervening blank page between Books » (Cutting 105). Si, à la fin du livre IX, il n'est pas dit explicitement que Densher se rend au palais en gondole, on peut toutefois le subodorer.

violently at her side. [...]. To attach herself for an indefinite time seemed a roundabout way of holding her hands off. [...] she had now no life to lead; and she honestly believed that she was thus supremely equipped for leading Milly's own. No other person whatever, she was sure, had to an equal degree this qualification, and it was really to assert it that she fondly embarked. (81)

Le passage n'est pas sans ambiguïtés. Susie n'est qu'un frêle esquif comparé au « Léviathan », mais entend guider la vie de la « pauvre jeune femme ». Si une ficelle permet de tirer un objet (comme semble le suggérer « Stringham »), on ne sait pas exactement qui entraîne qui. L'idée de « guider » est ironique, comme le suggère le polyptote (« lead/leading »). Susie va plutôt aider Milly à se fourvoyer en lui présentant Maud et en l'encourageant à aimer Merton. Par ailleurs, le sentiment de sécurité de Susie est trompeur. Comment un tel « navire » pourrait-il être sûr si Milly a les traits tirés, le visage anguleux et le teint pâle (76) ? Malgré la répétition insistante du verbe « to see » (76), voir n'est pas savoir ; Susie lit mal les signes, comme une longue lignée de personnages jamesiens avant elle. L'aventure prometteuse se révélera désastreuse.

La Lorelei

À la fin de l'exposition au livre III, le motif du naufrage est prêt à se mettre en branle. Son importance avait été surdéterminée par l'adjonction de la Préface et par les corrections de l'Édition de New York. Parmi ces corrections, nous n'en citerons qu'une. La « vague transparente et glacée » du livre IV n'apparaissait pas dans l'édition de 1902, puisqu'au lieu de « clear cold wave » (120), James avait écrit « clear cold way ». L'adjonction de « wave » renforce clairement l'armature métaphorique du roman. L'autre élément d'importance est la Lorelei. Milly est comparée à la nymphe germanique qui charmaient les marins et les entraînait vers leur perte :

[...] Somehow, too, at such a rate, one would see the persons subject to them drawn in as by some pool of a Lorelei – see them terrified and tempted and charmed; bribed away, it may even be, from more prescribed and natural orbits, inheriting from their connexion with her

strange difficulties and still stranger opportunities, confronted with rare questions and called upon for new discriminations. (5)

L'irruption de la jeune Américaine dans la vie de Kate et de Merton produira le naufrage de leur relation. L'injonction de Kate, demandant à Milly de quitter Lancaster Gate avant qu'il ne soit trop tard (« drop us while you can » 170), visait à sauver Milly mais peut-être aussi à prémunir les amants contre une force extérieure – l'argent –, susceptible de contrarier leurs « orbites naturelles » (5). Cependant, la seconde référence à la Lorelei, introduite à la faveur d'une variation élégante, « the Rhine-Maiden » (6), modifie l'idée initiale et suggère que Milly est « plutôt » une *victime* (l'adverbe est fondamental) :

What one had discerned, at all events, from an early stage, was that a young person so devoted and exposed, a creature with her security hanging so by a hair, couldn't but fall somehow into some abysmal trap – this being, dramatically speaking, what such a situation most naturally implied and imposed. [...] I have named the Rhine-maiden, but our young friend's existence would create rather, all round her, very much that whirlpool movement of the waters produced by the sinking of a big vessel or the failure of a great business; when we figure to ourselves the strong narrowing eddies, the immense force of suction, the general engulfment that, for any neighbouring object, makes immersion inevitable. I need scarce say, however, that in spite of these communities of doom I saw the main dramatic complication much more prepared *for* my vessel of sensibility than by her – the work of other hands. (6)

La Lorelei est dangereuse parce qu'elle cause un tourbillon, mais ce tourbillon est aussi celui de sa propre submersion. La cause du naufrage est plutôt *victime* de son propre désastre. À la fin de la citation, les prépositions apportent une nouvelle nuance, introduite par « however » : Milly est victime des agissements d'autrui plutôt que des siens propres, ce qui confirmerait la thèse que Milly est victime, malgré la controverse évoquée plus haut. Ces remarques sur le naufrage mettent également en lumière le principe d'« incertitude » jamesien (Norman 1).

Par un retour rétrospectif sur lui-même, le texte s'amende constamment, procédant par nuances, réserves, anadiploses, etc., produisant un texte *inquiet*. La réflexion sur la destruction est propice à ce mécanisme. Le texte pose constamment la question de savoir *qui* est actif et qui est passif sans donner de réponse définitive, instaurant un régime de labilité entre objet et sujet¹². On ne sait jamais trop qui engloutit l'autre ou qui tire les ficelles. Le miroir est partout et le chiasme aussi. C'est, comme l'a montré Évelyne Labbé, « l'écriture du retournement ». « Didn't the truth and a great part of the interest also reside in the appearance that *she* would constitute for *others* (given her passionate yearning to live while she might) a complication as great as any *they* might constitute for *herself*? » (6, nous soulignons). Milly se lance dans une aventure qui, loin d'être romantique, se révélera être un « piège profond » (« abysmal trap » 6). Le paquebot ne symbolise plus la liberté mais la tragédie.

Le roman comme Lorelei ?

La séduction dangereuse qu'exerce Milly sur son entourage dans le récit a pour pendant les sentiments mitigés qu'inspire le roman à son auteur dans la Préface. C'est alors le roman même, *The Wings of the Dove*, qui fait figure de Lorelei, inscrivant la possibilité du naufrage sur le plan de l'écriture. (N'oublions pas que le motif de l'écriture apparaît dans le récit dès l'*incipit*, puisque l'histoire de la maison Croy est comparée à un texte inachevé, à un naufrage textuel).

« The Wings of the Dove, » published in 1902, represents to my memory a very old – if I shouldn't perhaps rather say a very young – motive; [...] Long had I turned it over, *standing off from it, yet coming back to it*; convinced of what might be done with it, yet seeing the theme as *formidable*. [...] These things, I had from the first felt, would require much working-out; that indeed was the case with most things worth working at all; yet there are subjects and subjects, and this one seemed particularly to *bristle*. It was formed, I judged, *to make the wary adventurer walk round and round it* – it had in fact a

¹² Nous empruntons l'expression « the subject-object slippage » à Sarah Kuczynski (Kuczynski 85).

charm that invited and mystified alike that attention; not being somehow what one thought of as a « frank » subject, after the fashion of some, with its elements well in view and its whole character in its face. It stood there with secrets and compartments, with possible treacheries and traps; it might have a great deal to give, but would probably ask for equal services in return, and would collect this debt to the last shilling. (3, nous soulignons)

L'écrivain a beau garder ses distances, il est irrésistiblement attiré par un sujet effrayant, hérissé de difficultés. Le verbe « bristle » – que l'auteur affectionne particulièrement, comme il le dit dans la Préface – suggère à nouveau le parallèle entre l'héroïne et le roman, car il sera utilisé lors la découverte par la jeune Américaine du monde de Lancaster Gate au livre IV (111) : « bristle » désigne ainsi à la fois le danger que représente le roman pour l'auteur, et le danger que représente la haute société londonienne pour Milly. Dans la Préface, l'écrivain s'imagine tel un « aventurier » faisant *prudemment* le tour de son *sujet*, qualifié de « traître ». Le mouvement circulaire (« walk round and round it ») peut évoquer le tourbillon. Si la Lorelei est associée à l'idée de la noyade, un autre danger apparaît pour l'auteur, celui de coût exorbitant et même de ruine. L'écrivain va s'emparer de son sujet, qui va l'enrichir (« give »), mais son sujet, en retour, va fixer ses termes, et exiger (« ask ») son dû jusqu'au dernier shilling. L'écrivain risque ainsi l'épuisement. À la labilité entre sujet et objet, actif et passif, se surajoute à nouveau le motif du vampirisme. Le livre pourrait épuiser l'auteur de même que Milly peut engloutir Kate et Merton (et inversement). Toutefois, si la Préface est un mini récit, celui du « making of » en quelque sorte, il se termine bien, et constitue donc un « mini *contre* récit ». En reprenant *Wings*, James détecte les imperfections de l'édifice qu'il a bâti – l'image est celle d'un « pont » – mais constate surtout que ce pont a, contre toute attente, résisté au temps, fait toujours son office et constitue à ce titre une « réalité »¹³. L'écriture est donc un espace de survie presque miraculeuse,

¹³ « He places, after an earnest survey, the piers of his bridge – he has at least sounded deep enough, heaven knows, for their brave position; yet the bridge spans the stream, after the fact, in apparently complete independence of these properties, the principal grace of the original design. *They* were an illusion, for their necessary hour; but the span itself, whether of a single arch or of many, seems by the oddest chance in the world to be a reality; since, actually, the rueful builder, passing under it, sees figures and hears

une « construction solide et équilibrée » (Cachin 274), annonçant l'image du « rocher émergé » à la fin du Livre X.

Les profondeurs de Lancaster Gate

Au Livre IV, les Américaines accèdent à Lancaster Gate comme par enchantement, impression accentuée par l'ellipse inaugurale. Milly, ici centre de conscience, croit vivre un « conte de fées » (97) où Maud Lowder agite une « fine poussière d'or » (110). Être invitée à dîner parmi la haute société londonienne, à *Lancaster Gate* (de *castrum*, la place forte), c'est vivre une « initiation », un « pèlerinage » (109). Milly est surprise de la facilité avec laquelle elle est entrée « dans le courant » ou se tient sur la « rive » (98). Très vite, cependant, le tableau s'assombrit. Milly a le sentiment de plonger dans des profondeurs obscures et sinistres (102). Le déroulement du dîner évoque les « éclaboussures d'une eau lente et sableuse » (105), et le comportement de l'hôtesse ressemble à la navigation bruyante d'un paquebot dans un archipel (106-107).

À travers la conscience de Milly, James dramatise, avec une prescience remarquable, la monétarisation du psychisme à l'aube du XX^e siècle, telle que l'avait analysée à la même époque Georg Simmel. Simmel montre que l'argent est « fait de quantité pure », « n'a pas de caractère propre » (Simmel 2014 : 252), est « absolument amorphe », et constitue « en soi le plus terrible destructeur de formes ». « Dès que l'intérêt se limite à la valeur monétaire des objets, leur forme [...] devient indifférente » (Simmel 2014 : 330-331). Cette analyse s'applique parfaitement à la description¹⁴ du monde de Maud Lowder, dont Lord Mark énonce le principe cardinal : « She'll get back [...] her money. [...] Nobody here, you know, does anything for nothing » (106):

That sense of *quantities*, separate or mixed, was really, no doubt, what most prevailed at first for our slightly gasping American pair; [...] with which, moreover, the *quantities* that we speak of as surrounding the two ladies were in many cases

sounds above: he makes out, with his heart in his throat, that it bears and is positively being "used" » (9).

¹⁴ Précisons que le terme « description » est à entendre ici dans un sens bien particulier. Nous reprendrons ici l'analyse de J.W. Beach (Beach 103) : il n'y a pas à proprement parler dans *Wings* de descriptions objectives émanant d'un narrateur omniscient, mais seulement le reflet, dans la conscience des personnages, de la façon dont ils/elles sont affecté(es) par le lieu. Le texte note les impressions subjectives produites par les sens.

quantities of things – and of *other things* – to talk about. [...] Susan Shepherd's word for her, again and again, was that she was « *large* »; yet it was not exactly a case, as to the soul, of echoing chambers: she might have been likened rather to a *capacious receptacle*, originally perhaps loose, but now *drawn as tightly as possible over its accumulated contents* – a *packed mass*, for her American admirer, of curious detail. [...] Mrs. Lowder, by a different law, was spacious because she was full, because she had something in common, even in repose, with a projectile, of great size, loaded and ready for use. [...] [Susie] laughed to Milly when she also said that she didn't know where it would end; and the principle of her uneasiness was that *Mrs. Lowder's life bristled for her with elements that she was really having to look at for the first time*. They represented, she believed, the world, the world that, as a consequence of the cold shoulder turned to it by the Pilgrim Fathers, had never yet boldly crossed to Boston – it would surely have sunk the stoutest Cunarder – and she couldn't pretend that she faced the prospect simply because Milly had had a caprice. (109-111, nous soulignons.)

Maud incarne la cupidité moderne. Elle est associée au registre de la quantité (terme employé trois fois) et de ce que Simmel appelle le « chosal », comme le montre la diacope « *quantities of things – and of other things* ». La volumineuse Maud évoque à Milly l'image d'un réceptacle distendu et d'un projectile prêt à frapper. Le poids des objets qu'elle contient est tel que, si elle avait embarqué à bord d'un paquebot de la Cunard en direction de l'Amérique, elle l'aurait coulé – le matérialisme aurait envoyé l'idéalisme par le fond. Réceptacle et projectile, accumulation et agression : telles sont les images dominantes. Maud ne considère les êtres humains que comme des possibilités d'investissement¹⁵ : Kate la surnomme d'ailleurs « *Britannia of the Market Place* » (37), et son nom de jeune fille, « *Manningham* », évoque l'agressivité d'une société patriarcale, dont Kate a également intériorisé les valeurs (« *had she only been a man* » 22).

Milly's own nearest approach, at least, for a little, to doing so, was to remark that they appeared all – every one

¹⁵ « Maud sees] people not as heroes and villains but essentially as ongoing investments, interesting insofar as they can be put to work to fulfil their potential [...] » (Llewellyn Smith 186-7).

they saw – to think tremendously of money. This prompted in Susie a laugh, not untender, the innocent meaning of which was that it came, as a subject for indifference, money did, easier to some people than to others: she made the point in fairness, however, that you couldn't have told, by any too crude transparency of air, what place it held for Maud Manningham. She did her worldliness with grand proper silences – if it mightn't better be put perhaps that she did her detachment with grand occasional pushes. [...] Aunt Maud sat somehow in the midst of her money, founded on it and surrounded by it, even if with a clever high manner about it, her manner of looking, hard and bright, as if it weren't there. Milly, about hers, had no manner at all – which was possibly, from a point of view, a fault: she was at any rate far away on the edge of it, and you hadn't, as might be said, in order to get at her nature, to traverse, by whatever avenue, any piece of her property. (125-126)

Maud ne peut plus se passer de l'argent, qui s'est érigé « en fin autonome » et a atteint un « point de cristallisation » (Simmel 2018 : 25-26). Tel n'est pas le cas de Milly. Pour expliquer cette différence de nature, le texte spatialise la conscience. Milly ne pense pas à l'argent ; elle est « en marge » de sa fortune, détachée des « quantités ». L'expression « far away on the edge of it » suggère la liminalité. Au contraire, Maud est comme encerclée par l'argent, image qui rappelle les cercles de l'Enfer, mais aussi le tourbillon de la Lorelei. Le rythme ternaire des prépositions (*in, on, by*) évoque une personne qui ne vit que par l'argent, produisant chez le lecteur un sentiment d'horreur morale semblable à celui que ressentira Merton à l'égard de Kate¹⁶. Cynique et bonne actrice, Maud cache sa cupidité derrière une apparence de sophistication¹⁷, comme le souligne le parallélisme pompeux (« with grand proper silences [...] with grand occasional pushes »). Plus tard, au Livre VI, Merton sera frappé par la laideur du salon de Maud et par ses bleus vulgaires. Le lieu lui inspire un sentiment de servitude (« bondage » 195). C'est dire que la laideur est esthétique et morale.

¹⁶ « [H]is horror, almost, of her lucidity » (373-374).

¹⁷ Le comportement de Kate est très proche, puisqu'il simule le désintéressement, et parvient, à ce stade, à duper Milly (« the height of the disinterested », 107).

Maud veut être plus riche que les autres, plus visible. Son nom porte la trace de cette obsession du quantitatif. *Lowder/louder* : faire *plus* de bruit. Ce patronyme n'est pas sans rappeler ce que Simmel appelle la pléonexie, le désir d'avoir plus que les autres (Simmel 2014 : 261).

L'importance des bruits et des sons, en tant que symboles d'une économie pathologique, se manifestera dans les dernières pages du roman. Si le naufrage axiologique est associé au bruyant et au clinquant, la survie spirituelle suppose les qualités inverses. Le point culminant de l'épiphanie de Densher est probablement l'image de la « perle inestimable » (398). Cette perle, qui a coulé à pic, habite cependant toujours la conscience de Densher et se voit comparée à un organisme « palpitant », produisant un « gémissement » que seule peut percevoir une « oreille spirituelle » (398). Merton protège ce gémissement contre les sons assourdissants de la vie (« the inevitable sounds of life, once more, comparatively coarse and harsh » 398), c'est-à-dire contre les sons plus forts (*louder*). On constate en outre, ici et dans tout le chapitre, que Merton renonce à la pulsion scopique, renonce à *voir* – en particulier l'enveloppe (« he “saw” nothing » 399) – et préfère écouter.

Simmel a montré que la mentalité moderne était foncièrement calculatrice¹⁸. Cette propension se manifeste chez la nièce de Maud, Kate Croy. Kate parle souvent au futur, prévoit le futur, ou s'y prépare, tandis que Merton aime déambuler au hasard (« He walked northward without a plan » 192). La nature calculatrice de Kate est associée à sa froideur et à lucidité¹⁹, condensées dans l'image saisissante de la vague : « Yet it now came over her as in a clear cold wave that there was a possible account of their relations in which the quantity her new friend had told her might have figured as small, as smallest, beside the quantity she hadn't » (120). Milly, ici centre de conscience, envisage l'hypothèse que son « amie » intime ne lui dit peut-être pas tout. Cette idée la submerge comme une vague transparente et glacée. Il manque à Kate cette chaleur humaine que James associe au trouble intérieur (« merciful muddle » 59). L'allitération en *m*, qui n'est pas sans rappeler le bégaiement dont

¹⁸ « L'économie de l'argent a pour effet de rendre constamment nécessaires des opérations mathématiques dans le commerce quotidien. La vie de beaucoup de gens est remplie d'actes tels que déterminer, jauger, calculer, réduire des valeurs qualitatives à des valeurs quantitatives. Cela contribue certainement à l'essence rationnelle et calculatrice des temps modernes [...] » (Simmel 2018 : 107).

¹⁹ Voir par exemple : « the strange chill of her brightness » (372), « cool controlled facility », « Lucid and ironic, she knew no merciful muddle » (59), « The point she made was clear » (373), « his horror, almost, of her lucidity » (373-4).

souffrait l'auteur, indique que cette sensibilité salutaire aurait une dimension autobiographique. On voit donc que l'image de submersion condense l'événement central du roman : Milly, ce « vase de sensibilité » (7), est submergée par une vague de rationalité. Il n'est pas étonnant, dans ces conditions, que la seule image positive du passage, celle du vol de l'oiseau, ne soit introduite que pour être remise en question par l'hypothèse : « it was just a part that while this process went forward our young lady alighted, came back, taking up her destiny again *as if* she had been able by a wave or two of her wings to place herself briefly in sight of an alternative to it » (105, nous soulignons).

Le triomphe du chosal: du vaisseau à l'enveloppe

Dans le dernier chapitre, Kate rend visite à Merton parce qu'elle en éprouve le « besoin » (394), mais aussi parce qu'elle a reçu la lettre du notaire new yorkais, dont elle veut lui parler. Un des enjeux de cet épisode est de mettre fin au suspens quant à la hiérarchie des valeurs de Kate. Quelle est sa motivation profonde : *eros* ou *ploutos* ? En termes simmeliens, que trouve-t-on à l'extrémité de la chaîne téléologique de la belle jeune fille ? La remarque de Densher ne dissipe pas l'ambiguïté : « You must intensely feel that it's the thing for which we worked together » (402). Densher verbalise la pensée de Kate, mais ne l'éclaircit pas pour autant. À quoi au juste réfère le pronom « it » ? Probablement à la « liberté » (401), mais liberté de quoi ? La fin du chapitre apporte des éléments de réponse en se concentrant sur ce qui constitue à la fois un accessoire (au sens dramatique) et un symbole : l'enveloppe.

She had laid on the table from the moment of her coming in the long envelope, substantially filled, which he had sent her enclosed in another of still ampler make. He had however not looked at it – his belief being that he wished never again to do so; besides which it had happened to rest with its addressed side up. So he « saw » nothing, and it was only into her eyes that her remark made him look, declining any approach to the object indicated. « It's not “my” seal, my dear; and my intention – which my note tried to express – was all to treat it to you as not mine ». (399)

Kate ne convoite plus Merton en lui-même ni sa vigueur sexuelle – si tant est que cela ait jamais été le cas –, mais l'*autre* objet, la longue enveloppe, substantiellement remplie – implicitement par un chèque, donc de l'argent. Cette enveloppe est envisagée comme la promesse d'une jouissance analogue au plaisir sexuel. Au terme d'un déplacement psychique, le *telos* a été corrompu et supplanté par un moyen envisagé désormais comme une fin. Ce qui attire Kate, en définitive, c'est une pure quantité, comme le soulignent les quantifieurs (« substantially », 399 ; stupendous », 402). Kate se « rend » (« surrender », 403) au pouvoir de l'argent. Il est difficile de ne pas voir dans cette enveloppe un symbole phallique. Le parallèle avec la fin du livre VIII est éloquent : Kate venait s'unir physiquement à Merton. Elle revient ici vers lui mais l'objet désiré, « prodigieux » (« stupendous », 402), est « la longue enveloppe, substantiellement remplie » (399), qui de surcroît en contient une autre, « encore plus ample », la rendant doublement excitante. Cette symbolique est renforcée dans le dialogue suivant :

« You won't, I suppose you mean, touch the money. »

« I won't touch the money. »

It had a sound – though he had been coming to it – that made for gravity. « Who then in such an event *will*? »

« Any one who wants or who can. »

Again a little she said nothing: she might say too much. But by the time she spoke he had covered ground.

« How can I touch it but *through* you? » (401)

« Toucher de l'argent » est une métaphore usée, ou catachrèse, que le dialogue nous invite à resémantiser. Kate veut *toucher* de l'argent grâce à Merton, mais pourrait *toucher* Merton, aux sens littéral et figuré, si elle refusait de toucher l'argent ; notre attention est attirée sur la nature du transfert psychique qui s'opère. D'autres tournures ambiguës soulignent ce phénomène. On trouve en particulier les expressions « Kate took it » (399) et « she took it » (402), qui désignent un acte intellectuel (Kate entend les paroles de Merton), mais qui pourraient désigner, de façon subliminale, l'acte de *prendre* l'enveloppe – auquel elle songe, même si on ne saura jamais avec certitude s'il a lieu. Un autre exemple est la phrase qui clôt le chapitre précédent, et où l'on pourrait voir une syllepse cynique : « You'll *have* it all, » Kate said, « from New York » (394, nous soulignons). S'agit-il de « tout savoir » concernant les

dernières heures de Milly – sens d’ailleurs retenu dans la traduction française de 1979 – ou de « tout avoir » c’est-à-dire d’hériter de tout ? Kate exprime le premier sens, mais semble aussi suggérer le second.

On voit que le glissement du signifiant atteint ici un paroxysme. Ce glissement constant entre la fin et les moyens rappelle à nouveau les remarques de Georg Simmel. La monétarisation de la conscience moderne consiste à mettre en position de *telos* ce qui n’est qu’un moyen²⁰. Ce « moyen absolu » devient la fin suprême, ce qui constitue une pathologie sociale. C’est en définitive la société, et non Milly, qui est malade. Kate est d’ailleurs, quelques pages plus tôt, comparée à un patient : lorsque Merton déclare qu’il aurait préféré qu’elle ne brise pas le cachet de la lettre, Kate réagit comme un malade dont le médecin toucherait le point sensible (399). L’image est certes ironique, car Kate est tout sauf souffrante, mais symboliquement exacte. Kate est « malade » et révèle la faillite morale de toute une société. En instrumentalisant son fiancé, elle pervertit sa propre quête eudémonique. Le naufrage résulte de ce nivellement des valeurs. Le « vase de sensibilité » que représentait Milly s’est mué en enveloppe prosaïque, remplie d’un *quantum* d’argent.

Le naufrage et l’aventure

Merton envisage Milly comme la survivante d’un naufrage et qui peut reprendre la mer en toute confiance mais Kate, elle, estime que, malgré ses malheurs, Milly n’a pas connu d’aventure et doit enfin pouvoir en vivre une.

« She affects one, I should say, as a creature saved from a shipwreck. Such a creature may surely, in these days, on the doctrine of chances, go to sea again with confidence. She has *had* her wreck – she has met her adventure. »

« Oh I grant you her wreck! » – Kate was all response so far.
« But do let her have still her adventure. There are wrecks that are not adventures. »

²⁰ « L’argent se pose bien trop facilement en finalité, chez bien trop de gens il clôt définitivement les séries téléologiques [...]. Hans Sachs [fait dire] à un représentant de l’opinion générale : l’argent ici-bas est le dieu terrestre. [L’argent] est le moyen absolu qui, pour cette raison même, s’élève à la signification psychologique d’une fin absolue » (Simmel 2014: 282-3).

« Well – if there be also adventures that are not wrecks! »
Densher in short was willing, but he came back to his point.
« What I mean is that she has none of the effect – on one's
nerves or whatever – of an invalid. » [...]
« I'm a brute about illness. I hate it. It's well for you, my dear, »
Kate continued, « that you're as sound as a bell. »
« Thank you! » Densher laughed. « It's rather good then for
yourself too that you're as strong as the sea. »
She looked at him now a moment as for the selfish gladness of
their young immunities. (215)

La générosité en trompe-l'œil de Kate, suggérée par « let her », révèle en fait son hypocrisie. La liberté de l'Américaine n'est qu'apparente, comme Milly s'en était rendu compte au Livre V : le « courant » est contrôlé par d'autres. Kate veut que Milly ait l'illusion de vivre une aventure, et que *Merton* partage cette illusion. L'image romantique cache un complot où l'humain est rabaissé au rang d'outil. À la fin du dialogue, la boutade de Kate, qui se décrit comme une « brute » indifférente à la maladie, révèle sa véritable nature et annonce la brutalité de Lord Mark au Livre IX. Quant à la comparaison de Merton (« as strong as the sea »), censée être un compliment, elle réactive les images sinistres de « vague transparente et glacée » (120) associées à la belle jeune fille. On note également la répétition de « sea » (« go to sea », « strong as the sea »), qui opère un glissement du littéral au figuré. Milly va reprendre la mer pour vivre son aventure, mais cette aventure est indissociable de Kate. Si Kate « est » la mer, elle représente une menace de submersion.

L'une des autres figures frappantes du dialogue est le chiasme : « wrecks/not adventures/adventures/not wrecks ». Un chiasme est un reflet inversé, une figure ambivalente qui peut suggérer soit la ressemblance soit la différence. C'est la seconde valeur qui prévaut ici. Loin de suggérer leur « parfaite complémentarité » (Rivkin 95), le dialogue révèle une divergence. La remarque de Kate « There are wrecks that are not adventures » ne doit pas faire illusion : elle se doute que l'aventure sera catastrophique. Merton, en revanche, rêve pour Milly d'une aventure exaltante, ascensionnelle. Le chiasme annonce ainsi ce qui va devenir une incompatibilité radicale entre les deux amants – l'abîme qui va se creuser. Calcul cynique d'un côté, sensibilité désintéressée de l'autre. Le dialogue met au jour une structure gigogne ironique qui déplace le naufrage à un autre niveau de signification. De

même que la lettre du notaire était enfermée dans une autre enveloppe, de même cette conversation, qui a pour objet le destin de Milly, suggère qu'un destin analogue se prépare pour les *sujets* du dialogue. Cette labilité entre sujet et objet réactive le motif initial de la Lorelei, où la nymphe engloutie par son naufrage entraînait dans ses remous les êtres à proximité. Un naufrage peut en cacher un autre, en somme : il est bien « général », comme le disait Milly, mais pas seulement au sens qu'on croyait. Kate et Merton, malgré leur jeunesse, ne jouissent d'aucune « immunité » (215).

Le schème catamorphe

La symbolique du naufrage est unifiée par ce qu'on peut appeler, avec Gilbert Durand, le *schème catamorphe* du récit (Durand 122). Le récit s'agence globalement autour d'images de chute. La transition du Brünig (83) aux profondeurs de Londres est vécue comme une plongée évoquant à Susie la possibilité d'un suicide (« to slip, to slide, to leap, to be precipitated » 87). Les images de naufrage et la figure de la Lorelei impliquent elles aussi l'engloutissement. Le bestiaire thériomorphe, composé de lionnes, d'aigles et de corbeaux, suggère des créatures sauvages s'abattant sur leur proie, empêchant ainsi le schème ascensionnel de la colombe. Quant aux eaux du roman, elles sont mortifères : profondeurs obscures de Londres et submersion lente de Venise, « profanée » par la tempête (327), telles sont les manifestations de ce que Durand appelle la stymphalisation (Durand 103). L'eau noire annonce des catastrophes tragiques. Si, pour James, Venise signifiait le chatolement des couleurs et la prédominance du rose (Zorzi 23), la Venise de *Wings* est ténébreuse. Lorsque Milly s'installe au Palais Leporelli, elle ne se doute pas que ce lieu sera sa tombe, mais l'orage du Livre IX plonge vite le décor dans le noir (« a Venice of cold lashing rain from a low black sky », 325). Les habitants se réfugient sous les arcades, comme rescapés d'un naufrage (« huddled, stranded » 325). La cité picturale devient cité abyssale : « Venice is associated with waste » (Bradbury 2008 : 409).

Enfin, que penser de ce qui constitue une des images finales du roman, l'immensité grise des mers qui entoure Densher²¹ ? « He had in fact for this connexion a vivid mental image – he saw it as a small

²¹ William Stowe a mis en lumière les difficultés herméneutiques du dernier chapitre (Stowe 187-203).

emergent rock in the waste of waters, the bottomless grey expanse of straightness.» (395). La stymphalisation peut désigner un processus physique, mais aussi moral. L'eau grise qui submerge tout de façon uniforme évoque le triomphe du chosal. Elle évoque la perception *décolorée* du monde. En effet, pour le blasé, comme le note Simmel, « toutes choses baignent dans une tonalité uniformément morne et grise » (Simmel 2014 : 308). « Elles nagent toutes avec le même poids spécifique dans le fleuve de l'argent, qui est continuellement en mouvement » (Simmel 2005 : 15). Le gris est, en somme, la conclusion logique du règne des quantités informes instauré à Lancaster Gate.

Fort heureusement, si le désastre est « général », il n'est pas absolu, et Merton, rescapé sur son rocher, échappe au naufrage axiologique – à la pathologie du blâment décrite par Simmel. L'image du rocher émergé est donc essentielle à la signification du roman, qui permet la survie de Susie et de Merton et, grâce à eux, du souvenir de la colombe. On peut maintenant chercher à comprendre comment cette survie est possible.

Conjurer la chute

La capacité de dépasser les considérations matérielles est introduite par l'image du vol, associée pour la première fois, sous sa forme positive, à Merton ²². Comme souvent, le portrait est brossé de façon métaphorique. L'évocation de l'enfance du personnage insiste sur son élévation morale. Le livre II résume son enfance cosmopolite, ses « parents migrants » (70), puis son retour à Londres :

He had come round, he had come back, he insisted abundantly, to being a Briton: his Cambridge years, his happy connexion, as it had proved, with his father's college, amply certified to that, to say nothing of his subsequent plunge into London, which filled up the measure. But brave enough though his descent to English earth, he had passed, by the way, through zones of air that had left their ruffle on his wings – he had been exposed to initiations indelible. Something had happened to him that could never be undone. (71)

²² La première référence au vol est négative et associée à Maud (« vulture », « eagle », « flights », 60).

La dernière phrase est proleptique, annonçant la conversion mystérieuse de Densher au Livre X. Si le retour en Angleterre est vécu comme une chute, l'enfant porte néanmoins sur ses ailes la marque ineffaçable de l'idéal. Malgré son implication partielle dans le complot de Kate, Merton résistera à la force de succion de la Lorelei.

La même élévation semble, pendant un temps, caractériser Kate Croy. Après avoir rencontré Merton lors d'une soirée mondaine, la jeune femme imagine qu'elle et Merton sont perchés sur des échelles, refusant de s'abaisser au niveau des autres invités (49). Cette image fait place à une autre, celle de l'« île flottante » du « domaine de la pensée » (55-56). Kate, toutefois, n'est pas Milly, et redescend vite à terre pour réaliser son ambition, comme le suggère sa deuxième rencontre avec Merton, symboliquement située dans le métro londonien – « the *Underground Railway* » (49, nous soulignons).

Si Kate descend pour ne jamais remonter, il n'en va pas de même pour Milly, comme en témoignent l'intermède suisse et le séjour vénitien. Introduite pour la première fois sur le rocher escarpé du Brünig (83-88), sorte d'antithèse de la Lorelei, et entrevue pour la dernière fois dans la *sala*, à l'étage noble du Palais Leporelli, Milly est bel et bien la figure surplombante, malgré sa plongée londonienne aux allures de catabase. Dominant le courant de l'Adriatique (« the slow Adriatic tide beneath », 267), elle surnage dans le « courant » du complot fomenté par Kate. Elle ne s'abaisse jamais, noblesse qui la rend ironiquement incompréhensible à *Lord Mark*, comme le souligne le quiproquo sur le grand escalier.

The great floor on which they moved was at an altitude, and this prompted the rueful fancy. « Ah not to go down – never, never to go down » she strangely sighed to her friend.

« But why shouldn't you, » he asked, « with that tremendous old staircase in your court? There ought of course always to be people at top and bottom, in Veronese costumes, to watch you do it. »

She shook her head both lightly and mournfully enough at his not understanding. (266)

Milly refuse de descendre au sens figuré et, plus tard, au sens littéral (« nor to descend her staircase », 282).

L'élévation morale de Densher est suggérée métaphoriquement, on l'a vu, mais aussi représentée sur le plan psychologique, ce qui contribue au réalisme du récit. Merton doit son salut spirituel à trois traits de caractère qui définissent l'héroïsme jamesien – et déstabilisent les clichés de genre : l'imagination, la sensibilité et la passivité, comme on peut le constater au Livre VI.

[Milly had been interesting enough without them – that appeared to-day to come back to him; and, admirable and beautiful as was the charitable zeal of the two ladies, it might easily have nipped in the bud the germs of a friendship inevitably limited but still perfectly open to him. What had happily averted the need of his breaking off, what would as happily continue to avert it, was his own good sense and good humour, a certain spring of mind in him which ministered, imagination aiding, to understandings and allowances and which he had positively never felt such ground as just now to rejoice in the possession of. Many men – he practically made the reflexion – wouldn't have taken the matter that way, would have lost patience, finding the appeal in question irrational, exorbitant; and, thereby making short work with it, would have let it render any further acquaintance with Miss Theale impossible. (224-225)

Merton refuse de se comporter comme le ferait un homme « typique », qui aurait jugé sa relation avec Milly « déraisonnable, exorbitante » – qui aurait, en somme, *quantifié* cette relation. Aussi Merton fait-il preuve de patience et d'« élasticité d'esprit », acceptant la possibilité de la souffrance (*patior*) et de la perte. L'*eros* jamesien, comme l'a montré Andrew Cutting, est lié au morbide plutôt qu'à la jouissance. L'autre caractéristique est la passivité. On est frappé par l'absence de verbes d'action. L'action est évitée, ou se situe à un niveau mental – on sait que chez Henry comme chez William James, « penser c'est agir » (Richardson 137). Une des idiosyncrasies du jeune homme est son absence de réactions (et, parfois, le choix du silence²³). Lorsque,

²³ Merton garde le silence pour ne pas traduire le secret de sa relation avec Kate (« his silence » 233), puis observe le silence presque religieux par respect pour la défunte Milly (« the silence » 395).

au Livre VI, Milly l'invite à faire une promenade en voiture, Merton hésite. L'inaction est son « système », qu'il pratique avec « une extrême intensité » (235) : seul l'oxymore peut dire la masculinité jamesienne, marquée par l'« insuffisance » et la « béance langagière » (Anker 2010 : 47, 45). La décision positive qu'il finit par prendre apparaît comme un accident, comme le mouvement d'une brindille sur un cours d'eau violemment arrêtée par un obstacle : « If he had been drifting it settled itself in the manner of a bump, of considerable violence, against a firm object in the stream. "Oh yes; I'll go with you with pleasure. It's a charming idea" » (235). Merton a pour mode existentiel la dérive. Il fait preuve d'une « sorte de *force morale passive* » (Beach lxxiv), ou de ce qu'on pourrait appeler une a-téléologie salutaire, qui le rend, en quelque sorte, insubmersible²⁴.

Du navire à la missive

Au Livre X, le salut spirituel est indissociable de la redéfinition du rapport à autrui. Là où Kate élaborait un complot, Merton et Milly tissent une *relation*²⁵. Ces logiques antinomiques rappellent la distinction établie par Simmel entre deux visions du monde. La première envisage le monde comme quantité distribuée, comme « *quantum* de biens » (Simmel 2014 : 353), où tout bien a son propriétaire, et tout ce que l'on donne à l'un doit être retiré à l'autre. Mais il est une autre économie, qui régit les richesses intellectuelles et affectives. Le bonheur peut consister « en l'abandon de soi, [...] où deux êtres s'enrichissent mutuellement. » Ainsi, « la possession intellectuelle ne s'acquiert pas aux dépens d'autrui, n'étant pas prélevée sur des réserves (Simmel 2014 : 353).

Au terme du récit, le voyage physique fait place à une circulation mentale, le thème international au thème interrelationnel. Puisque le but caché des navigations – obtenir la fortune de Milly – semble acquis, il n'est pas étonnant que les trajets en bateau cessent, à l'exception du retour de Susie en Amérique. Embarquer, on l'a vu, est un acte périlleux, surtout lorsque la traversée mène (ou ramène) vers l'Europe. Le début du Livre VI présentait le retour de Merton en Angleterre comme une chute

²⁴ Antithèse de Merton, Lord Mark est l'antihéros par excellence. Il est blasé, incapable d'être sensible à la différence des choses et des valeurs. Sa perception du réel est décolorée. Milly lui parle sans détours : « You're *blasé*, but you're not enlightened. [...] What I mean is that you've no imagination » (106).

²⁵ Edel parle du lien mental (« mental link ») que James avait tissé avec sa cousine Minnie (Edel 109)

morale. On y trouvait deux images catamorphes, l'une chthonienne et l'autre image biblique (« on English soil », « a snake in the garden », 188). Avant cette chute, dans ce passé antérieur éliidé du texte que constitue la première rencontre avec Milly, associée à l'expression « the old basis » (224), les deux personnages avaient tissé une relation désintéressée²⁶. L'Amérique était pour eux un Éden *prélapsaire*. Désormais se noue, après le trépas de Milly, une autre relation, *posthume*, mais toujours innocente car non entachée de calculs d'intérêt. Merton et Susie, on le suppose, partagent dans leurs lettres leurs souvenirs de Milly, échange qui n'appauvrit personne.

His correspondence with Milly's companion was somehow already presenting itself to him as a feature – as a factor, he would have said in his newspaper – of the time whatever it might be, long or short, in store for him; but one of his acutest current thoughts was apt to be devoted to his not having yet mentioned it to Kate. She had put him no question, no « Don't you ever hear? » – so that he hadn't been brought to the point. This he described to himself as a mercy, for he liked his secret. It was as a secret that, in the same personal privacy, he described his transatlantic commerce, scarce even wincing while he recognised it as the one connexion in which he wasn't straight. He had in fact for this connexion a vivid mental image – he saw it as a small emergent rock in the waste of waters, the bottomless grey expanse of straightness. [...] and it was queer enough that on his emergent rock, clinging to it and to Susan Shepherd, he should figure himself as hidden from view. That represented no doubt his belief in her power, or in her delicate disposition to protect him. (395-6)

Cet échange épistolaire sauve Merton de l'abîme, de « l'étendue désolée des eaux grises ». La signification de cette image se précise si on la compare à un passage antérieur. Au Livre VI, de retour en Angleterre après sa « parenthèse » américaine, Merton avait le sentiment de n'être à nouveau « qu'une phrase » dans le « texte général » (191), texte qui lui

²⁶ « their excellent, their pleasant, their permitted and proper and harmless American relation » (224-225).

apparaissait comme une « grande page grise imprimée » (192). Cette introspection désenchantée suggérait le sentiment d'avoir réintégré à contrecœur une société à laquelle il se sentait étranger, pour des raisons probablement morales et psychologiques. À présent, sur le rocher, seul rescapé avec Susie, Merton s'extirpe de l'élément grisâtre (qu'il soit *texte* terne, ou *eau* morne), c'est-à-dire de la culture moderne, qui risquait de niveler ses valeurs. Il a gravi le roc qui lui permet de conserver le souvenir sacré de Milly.

La correspondance finale sauve le souvenir sacré de Milly, auquel Merton a accès par le truchement de Susie Stringham²⁷. Il s'agit, n'oublions pas, d'un échange entre deux écrivains, rappelant que la lettre sauve. Si les lettres sauvent cette relation d'outre-tombe, il n'est pas étonnant que la relation entre les amants anglais, elle, meure, car Kate interdit à Merton de lui écrire lorsqu'elle quitte Venise. « Letters ? Never – now. Think of it. Impossible » (331). L'importance de l'écriture nous ramène *in fine* à l'un des termes essentiels de la Préface : *vessel*. Le naufrage de Milly, provoqué par la maladie et par le désespoir amoureux, est compensé par la survie de son influence. Le *vaisseau* s'est abîmé (« the sinking of a big vessel » 6), mais l'intériorité de Milly, ce *vase* de sensibilité (« my vessel of sensibility » 7), survit, grâce à l'écriture, et Merton en est le gardien. L'importance du « rocher » de la correspondance est qu'il résume l'essentiel de l'intrigue en dramatisant cette syllepse sur « vessel » contenue dans la Préface, qui renvoyait elle-même à la phrase de George Eliot, citée dans une Préface antérieure : « In these frail vessels is borne onward through the ages the treasure of human affection ».

BIBLIOGRAPHIE

ANKER, Richard. « Traumatisme et Trope dans « The Beast in the Jungle » de Henry James ». *Revue française d'études américaines*, vol. 125. 3, 2010 : 38-53.

²⁷ Cela explique peut-être le nom Stringham : Susie, qui s'était « attachée » à Milly (« attach herself » 81), devient le chaînon entre Merton et la défunte, la « ficelle ».

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

BEACH, Joseph Warren. *The Method of Henry James*. Philadelphia : Albert Saifer, Publisher, 1954.

BRADBURY, Malcom, ed. *The Atlas of Literature*. London : Tiger Books International, 1998.

BRADBURY, Nicola. « Henry James and Britain ». *A Companion to Henry James*. Ed. Greg. W. ZACHARIAS. Oxford : Wiley-Blackwell, 2008. 400-415

CACHIN, Marie-Françoise. « Les Préfaces de Henry James ou le vademecum de l'écrivain ». *Henry James ou le fluide sacré de la fiction*. Éd. Sophie GEOFFROY-MENOUX. Paris : L'Harmattan, 1998 : 271-278.

CUTTING, Andrew. *Death in Henry James*. Basingstoke : Palgrave Macmillan, 2005.

DENEAULT, ALAIN, textes choisis par. « Introduction ». *L'argent dans la culture moderne et autres essais sur « l'économie de la vie »*. Georg SIMMEL. Laval : Presses de l'Université Laval, 2018 : 1-20.

DURAND, Gilbert. *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*. Paris : Bordas, 1969.

EDEL, Leon. *Henry James : A Life*. New York : Harper & Row, Publishers, 1985.

JAMES, Henry. *The Wings of the Dove* (1902). New York : W. W. Norton & Company, 1978.

JAMES, Henry. *The Portrait of a Lady* (1880). New York : W. W. Norton & Company, 1995.

JAMES, Henry. *Les ailes de la colombe, vols. 1 et 2* (1902), trad. Marie Tadié. Paris : Robert Laffont : 1979.

KUCZYNSKI, Sarah Anne. « Acquisitive Liaisons : Collecting and Alternative Valuing in Harold Frederic's *The Damnation of Theron Ware* ». *Nineteenth-Century Literature*, n° 75.1 (2020) : 82-109.

LABBÉ, Évelyne. « L'écriture du retournement ». *Henry James ou le fluide sacré de la fiction*. Éd. Sophie GEOFFROY-MENOUX. Paris : L'Harmattan, 1998 : 145-153.

LLEWELLYN SMITH, Virginia. *Henry James and the Real Thing : A Modern Reader's Guide*. Basingstoke : Macmillan, 1994.

MEISSNER, Collin. « Talking about Money: Art and Commerce in America ». *Palgrave Advances in Henry James Studies*. Ed. Peter RAWLINGS. Basingstoke : Palgrave Macmillan, 2007. 263-282.

NORRMAN, Ralf. *The Insecure World of Henry James's Fiction : Intensity and Ambiguity*. Basingstoke : Palgrave Macmillan, 1982.

RICHARDSON, Joan. *A Natural History of Pragmatism : The Fact of Feeling from Jonathan Edwards to Gertrude Stein*. Cambridge : Cambridge University Press, 2007.

RIVKIN, Julie. *False Positions : The Representational Logics of Henry James's Fiction*. Stanford : Stanford University Press, 1996.

SIMMEL, Georg. *La philosophie de l'argent* (1900), trad. Sabine Cornille et Philippe Ivernel. Paris : Presses Universitaires de France, 2014.

SIMMEL, Georg. *Métropoles et mentalité* (1903), trad. Philippe Fritsch. *Les Partisans du Moindre Effort*, 2005.
<http://lpdme.org/projects/georgsimmel/metropolis.pdf>

SIMMEL, Georg. *L'argent dans la culture moderne et autres essais sur « l'économie de la vie »*. Textes choisis et présentés par Alain DENEULT. Laval : Presses de l'Université Laval, 2018.

STOWE, William. «James's Elusive Wings». *The Cambridge Companion to Henry James*. Ed. Jonathan FREEDMAN. Cambridge: Cambridge University Press, 1998 : 187-203.

TANNER, Tony. *The American Mystery*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.

VEBLEN, Thorstein. *The Theory of the Leisure Class* (1899), New York : Dover Publications, Inc., 1994.

WOOLF, Judith. *Henry James: The Major Novels*. Cambridge : Cambridge University Press, 1991.

ZORZI, Rosella Mamoli, ed. *In Venice and in the Veneto with Henry James*. Venezia-Lido : Supernova, 2005.

