

## ***Récit des origines, origines du récit : la représentation de la genèse des œuvres dans les préfaces de Henry James***

**Maxime LEROY**  
*Université d'Angers*

De 1907 à 1909, à l'occasion de la parution de la New York Edition de ses œuvres, Henry James rédigea une série de dix-huit préfaces, longues d'une quinzaine de pages chacune, et placées en tête des volumes correspondants. L'histoire de l'origine des romans et nouvelles choisis (soixante-sept au total) en est un leitmotif, typique du paratexte rétrospectif tel qu'il est décrit par Genette<sup>1</sup>. De fait, James multiplie les expressions pour désigner ce surgissement originel de l'idée à partir de laquelle s'élaborent les romans : "the origin" (*The Princess Casamassima*, 1086)<sup>2</sup>, "[the] provoking cause" ("The Death of the Lion", 1225), "the first glimpse" ("The Private Life", 1253), "the first impulse" ("The Aspern Papers", 1173), "the first jog" ("The Spoils of Poynton", 1154), "my dim first move" (*The Portrait of A Lady*, 1075), "my original hint" ("The Story In It", 1284)... pour n'en citer que quelques-unes. Retrouver l'élément déclencheur du processus créatif, et en faire part à ses lecteurs, tel est le projet du préfacier : "my fond appeal here to 'origins' and evolutions" ("The Liar", 1189) ; "the growth of [the artist's] operative consciousness" (*Roderick Hudson*, 1040).

C'est donc un travail de mémoire, aidé par la relecture des notes, des carnets de travail que James consultait tout en dictant ses préfaces. Le préfacier James semble donc se livrer à un travail de critique génétique sur les œuvres du romancier James. Or, un tel projet soulève bien des questions, par exemple : comment ce dédoublement s'opère-t-il ? Quelle est la nature de l'inspiration première (biographique, littéraire, autre) ? Quel est le but de sa relation dans les préfaces (intérêt supposé des lecteurs, théorie de la création littéraire, autre chose) ? Comment évaluer la part, consciente ou non, de reconstruction *a posteriori* ?

Lorsqu'elles en viennent à la naissance des romans, les préfaces nous frappent par leur unité formelle. Les temps et lieux de l'inspiration première,

---

<sup>1</sup> Voir Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987.

<sup>2</sup> Sont indiqués entre parenthèses le titre du roman ou de la nouvelle correspondant et le numéro de la page dans l'édition *The Literary Criticism of Henry James*, volume 2, Leon Edel (éd.), New York, The Library of America, 1984.

ce que James appelle “the circumstances” ou encore “the concomitants” sont consignés de manière très anaphorique : “It was in Rome during the autumn of 1877” (“Daisy Miller”, 1269) ; “It was of a Sunday afternoon early in the spring of that year” (“The Lesson of the Master”, 1225) ; “It was in Florence years ago” (“The Aspern Papers”, 1173) ; “It was years ago, I remember, one Christmas Eve” (“The Spoils of Poynton”, 1138). Plus généralement, une mise en récit de la question des origines est très perceptible. Le souvenir inquiet des angoisses de la publication en feuilleton dramatise la scène : “there again come back to me (...) the frequent hauntings and alarms” (*The American*, 1053). Ailleurs, James recourt à la réticence textuelle : le dévoilement des origines de *The Portrait of a Lady*, promis sans délai au début de la préface (“Trying to recover here, for recognition, the germ of my idea”, 1071), est pourtant retardé par des digressions de plusieurs pages sur les plaisirs de l’écriture, la peinture des caractères, la moralité en art, et une définition métaphorique de la fiction. Avant de mettre un terme à sa digression (“All this is a long way round, however, for my word about my dim first move toward ‘The Portrait’”, 1071), James aura éveillé la curiosité d’un lecteur en quête d’une origine qui se dérobe sans cesse. Grâce à ces procédés (effet de refrain, dramatisation, effet de curiosité) le texte gagne en tension et tend à devenir ce récit palpitant (“thrilling tale”, *Roderick Hudson*, 1040) annoncé au début de la première préface.

Mais que sont ces origines ? La préface de “The Spoils of Poynton” donne l’archétype du cas le plus courant, une anecdote entendue au détour d’une conversation et qui fournit le motif central : “I was dining with friends: a lady beside me made in the course of talk one of those allusions that I have always found myself recognising on the spot as ‘germs’” (1138). Ce modèle, le plus répandu, vaut également pour “The Chaperon”, “The Pupil”, “What Maisie Knew”, “The Turn of the Screw”, “Daisy Miller”, “The Reverberator”, “The Real Thing”, “Brooksmith”, “The Story In It” ou encore *The Ambassadors*, à propos duquel James écrit : “[the germ] had been given me bodily, as usual, by the spoken word” (1305).

Un second type, variante du premier, est constitué par des situations vécues par l’auteur. Ainsi, “Lady Barbarina” serait né de la fréquentation de couples euro-américains dans les années 1870. “In the Cage” serait né de l’observation quotidienne d’une employée des postes derrière son guichet. “The Death of the Lion” aurait pour origine une rencontre avec Aubrey Beardsley.

Le troisième type fait sortir l’origine de cette dimension encore événementielle. Il s’agit des impressions suscitées par certains lieux. On trouve, présidant à l’écriture de “Europe”, ceci : “an impression of an early time, a visit, in a sedate American city” (1243). Et à l’origine d’autres

romans : “this particular London impression”, “the very largest fund of impressions and appearances”, “a handful of acute impressions”. A celle de *The Awkward Age* : “that vast nursery of sharp appeals and concrete images which calls itself, for blest convenience, London” (1121). Si les rues de Londres (“the London pavement” 1087) sont encore à l'origine de *The Princess Casamassima*, Rome et Florence ont inspiré “The Aspern Papers” : “The air of the old time Italy” (1173).

Le quatrième type abolit toute notion d'historicité. James déclare ne pouvoir situer l'origine de certains motifs, tant ceux-ci semblent avoir été de tous temps présents en son esprit. Ainsi, il dit à propos de *The Wings of the Dove* : “I can scarce remember the time when the situation on which this long-drawn fiction rests was not vividly present to me” (1287). Nous ne sommes plus ici dans le temps de l'événement originel, ni même dans le hiatus avant/après, mais dans celui du “toujours déjà”, où l'origine se devance sans cesse toujours elle-même. Ainsi à propos de “The Altar of the Dead” : “It was there—it had always, or from ever so far back, been there” (1246).

On le voit, cette typologie ne permet d'isoler aucun paradigme singularisant. Des références contradictoires à diverses théories de la création littéraire se font même entendre. J'en distinguerai trois :

a) La notion platonicienne d'inspiration, car les muses semblent avoir souvent visité l'auteur : “I seem to myself to have waked up one morning in possession of [my characters]... It was as if they had simply, by an impulse of their own, floated into my ken...” (*The Portrait of a Lady*, 1081). Dès la première page de la série, James ne déclare-t-il pas vouloir percer ici le mystère de sa muse (“that veiled face of [my] Muse”) (*Roderick Hudson*, 1039)?

b) En contrepoint, la lutte avec les mots peut surgir dans toute son épaisseur : “so great a variety of scenes of labour” (*The American*, 1053) (aux deux sens du mot *labour*). Un mélange tout flaubertien d'angoisse et d'exaltation habite alors le créateur : “difficulty and delay” / “a degree of joy, an eagerness” (*ibid.*).

c) Des harmoniques très freudiennes achèvent de tout compliquer, expliquant la naissance de l'oeuvre par le retour du refoulé : “What it really comes to, no doubt, is that at a simple touch an old latent and dormant impression, a buried germ, implanted by experience and then forgotten, flashes to the surface as a fish” (“What Maisie Knew”, 1166). Les échos sont manifestes à la phrase de Freud exposant le mécanisme de la création littéraire dans “Creative Writers and Day-Dreaming” (1908) : “A strong experience (*Erlebnis*) in the present awakens... a memory of an earlier experience (usually belonging to his childhood) from which there now

proceeds a wish which finds its fulfilment in the creative work. The work itself exhibits elements of the recent provoking occasion as well as of the old memory” (*The Standard Edition of the Complete Works of Sigmund Freud*, 24 volumes, ed. by James Strachey *et al.*, The Hogart Press and the Institute of Psychoanalysis, London 1953-74, vol. 9, p. 151).

Inspiration divine, travail, rôle de l'inconscient... cette absence d'unité conceptuelle nous empêche de distinguer ici les fondements d'une théorie de la création littéraire. Comment alors redonner sens au projet ?

Une piste nous est suggérée par une lettre de James à son éditeur Howells, dont un passage définit la fonction générale des préfaces : “they ought, collected together, to form a sort of *vademecum* for aspirants in our profession” (lettre du 17 août 1908, citée par R.P. Blackmur dans *The Art of the Novel*, New York, Scribner, 1934, p. viii). Avoir en tête qu'elles furent écrites à l'usage de tels destinataires nous enjoint à lire certains passages comme des cours de méthodologie de la création littéraire. Pour tout écrivain en herbe, la question la plus angoissante est : par quoi commencer ? James, lui, propose deux cas de figure : tantôt c'est le personnage dont on partira, et restent à bâtir le monde et l'intrigue dans lesquels il évoluera (*The Portrait of a Lady*) ; tantôt, à l'inverse, c'est du cadre ou de la situation dans lesquels il faudra insérer le personnage (*The American*). Dans le cas de *The American*, c'est une situation qui s'impose d'emblée : “the situation, in another country and an aristocratic society, of some robust but insidiously beguiled and betrayed, some cruelly wronged compatriot” (1054). Pour *The Portrait*, c'est exactement l'inverse : “the germ of my idea (...) must have consisted not at all (...) in any of those situations that, by a logic of their own, immediately fall, for the fabulist, into movement (...); but altogether in the sense of a single character, the character and aspect of a particularly engaging young woman” (1071). Pour reprendre la distinction faite par Vincent Jouve, on dira que dans un cas le point de départ est “le rôle actantiel” du personnage, dans l'autre son “rôle thématique” (en l'occurrence psychologique)<sup>3</sup>

Toutefois, les exemples proposés peuvent sembler trop précis, trop riches en matériaux (trame déjà complète ou personnages plus qu'esquissés, enième variation, après “The Passionate Pilgrim”, après “The Madonna of the Future”, après “Madame de Mauves”, après *Roderick Hudson*, après *The Europeans*, après “Daisy Miller”, sur le thème de la confrontation entre Europe et Amérique) pour n'être que cette vision prodiguée on ne sait comment par on ne sait quoi : “I forget the accident of thought that produced [the first glimpse]” (*The American*, 1054). Le lecteur est en droit de se

---

<sup>3</sup> *La Poétique du récit*, Armand Colin, 1997, p. 53.

demander s'il ne s'agit pas de reconstructions *a posteriori*, et si leur fonction est réellement documentaire. Si l'on ne peut sans doute pas parler de mensonges, les quelques travaux, encore rares, effectués sur des romans particuliers révèlent une tendance générale à cacher les sources biographiques. Le doute ne fait que s'accroître lorsque James déclare irrécouvrable la germination du type même de son personnage, incapacité bien curieuse étant donnée l'évidente utilisation de matériaux autobiographiques. Au lieu de cela, James s'interroge sur l'origine de l'origine : d'où vient le germe lui-même ? Là encore, des allusions à l'obscur travail de l'inconscient sont faites par voie de métaphores spatiales délibérément vagues : "As for the origin of one's wind-blown germs themselves, who shall say, where they come from? (...) We have to go too far back, too far behind, to say" (*The Portrait of a Lady*, 1072-73).

Au reste, les cas sont nombreux où James déclare irrécouvrable l'origine de ses récits : "my memory, I confess, is a blank as to how and whence they came" (*The Portrait of a Lady*, 1081) ; "I plead a blank of memory as to the origin of 'The Siege of London'" (1218) ; "a general vagueness on the article of my different little origins" ("The Altar of the Dead", 1260) ; "I fail to disinter again the buried germ" ("Broken Wings", 1241). L'origine, placée au coeur du projet préfaciel, irrécouvrable : "these mysteries are really irrecoverable; besides being doubtless of interest... but to the infatuated author" ("Owen Wingrave", 1262).

Pour l'auteur, ces moments sont sources d'enchantement : "the felicity of the first glimpse" (*The American*, 1054) ; "this wonderment, once the spark was kindled" ; "such happy occasions" ("The Spoils of Poynton", 1138). Surtout, ils forment une impulsion originelle ("the prime propulsive force") qui se distingue par son extraordinaire densité sémantique : "Once more (...) the single spoken word (...) had said all". Quelques années plus tard, dans *Stephen Hero*, Joyce formulera sa définition célèbre de l'épiphanie, qui rappelle en bien des points la démarche jamesienne — soudaineté de l'apparition, déclencheur d'apparence banale, importance de l'activité psychique :

This triviality made him think of collecting many such moments together in a book of epiphanies. By an epiphany he meant a sudden spiritual manifestation, whether in the vulgarity of speech or of gesture or in a memorable phase of the mind itself. He believed that it was for the man of letters to record these epiphanies with extreme care, seeing that they themselves are the most delicate and evanescent of moments. (cité par J. A. Cuddon dans *Dictionary of Literary Terms*, Penguin, Harmondsworth, 1991, p. 297).

Plus loin, Joyce emploie des termes résolument jamesiens pour illustrer sa définition, comme *glimpses*, ou la notion de mise au point visuelle que James évoque à propos de la construction progressive du personnage de Milly Theale dans *The Wings of the Dove* (“I focussed my image”, 1288), ou à propos de sa vision de la structure générale de *The Princess Casamassima* (“that main happy sense of the picture (...) was eased off and adjusted”, 1087) : “Imagine my glimpses of that clock as the gropings of a spiritual eye which seeks to adjust its vision to an exact focus. The moment the focus is reached the object is epiphanized” (Joyce, *ibid.*). L’un de ces moments est très exactement décrit dans la préface de “The Pupil” :

This is perhaps indeed but the aftersense of the assault made on my mind, as I perfectly recall, by every aspect of the original vision, which struck me as abounding in aspects. It lives again for me, this vision, as it first alighted; though the inimitable prime flutter, the air as of an ineffable sign made by the immediate beat of the wings of the poised figure of fancy that has just settled, is one of those guarantees of value that can never be re-captured. The sign has been made to the seer only—it is his queer affair; of which any report to others, not as yet involved, has but the same effect of flatness as attends, amid a group gathered under the canopy of night, any stray allusion to a shooting star. The miracle, since miracle it seems, is all for the candid exclaimer. (1165)

Quoi de plus évanescent, pour reprendre le mot de Joyce, qu’une étoile filante ? Quant au visionnaire (“the seer”) de James, il est aussi l’homme de lettres de *Stephen Hero*, car en dépit de sa prétendue incommunicabilité, la vision sera tout de même transcrite en mots, puis en roman. Le signe (“the sign”) assure ce passage, à la fois manifestation et trace, ou représentation, de cette manifestation (le signe linguistique, le mot sur la page). On repense alors aux *impressions* évoquées précédemment. En employant ce terme, James ne nous décrit pas un écrivain se promenant pour faire son miel, à l’affût de la scène qu’il pourra adapter avec bonheur, mais il fait émerger la figure du visionnaire mieux à même que quiconque de s’imprégner du génie du lieu et de le transcrire. C’est bien une alchimie créatrice qui s’opère (“a rare alchemy”, “The Coxon Fund”, 1237). A partir de ces impressions, l’oeuvre est concoctée dans un chaudron ou un alambic : “the innumerable repeated chemical reductions and condensations” (“Europe”, 1244) ; “that perpetually simmering cauldron, [the novelist’s] intellectual *pot-au-feu*” (“The Coxon Fund”, 1236). Le jeu de mot est le même : à partir du bouillon primordial des impressions-sensations, le travail du romancier aboutit finalement à l’impression typographique des mots sur la page.

Le livre d'épiphanies du texte de Joyce a donc peut-être pour ancêtres les fameux carnets dont James affirme qu'il ne se départait jamais. Etre à l'affût du mot qui touche, de la vue qui se découvre, et prendre des notes au plus vite pour fixer l'instant, sont les prémices de la création littéraire, auxquelles il devient vite impossible de se soustraire : "Notes had been from the cradle the ineluctable consequence of one's greatest inward energy... Notes had been in other words the things one couldn't *not* take" (*The Princess Casamassima*, 1101).

Le récit des origines devient donc pour James la possibilité d'une remémoration intime de ces épiphanies. Dans *Devant l'image*, Georges Didi-Huberman écrit ceci : "L'origine n'est pas seulement ce qui a eu lieu une fois et n'aura plus jamais lieu. C'est tout aussi bien - et même plus exactement - ce qui au présent nous revient comme de très loin, nous touche au plus intime, et, tel un travail insistant du retour, mais imprévisible, vient délivrer son signe ou son symptôme"<sup>4</sup> C'est l'expérience de James, dont la relecture des romans, avant même de déboucher sur l'écriture des préfaces, rallume en effet le souvenir des origines, inscrites entre les lignes : "the old, shrunken concomitants muster again as I turn the pages" ; "There are pages of the book which, in the reading over, have seemed to make me see again the bristling curve of the wide Riva" (*The Portrait of a Lady*, 1070).

Le lecteur n'a bien sûr pas accès à cette perception du roman, pertinente pour le seul Henry James. En revanche, le récit des origines, déposé dans les préfaces, constitue la version autorisée de l'histoire des romans, et surdétermine nécessairement la lecture, et d'autant plus qu'il s'agit aussi de justifier les choix esthétiques effectués.

Il est frappant à cet égard de constater que sont également décrits tous les romans possibles qui, du fait de ces choix, n'ont jamais vu le jour. Par exemple, la préface de *The Ambassadors* soumet l'hypothèse, rondement disqualifiée, d'un narrateur intradiégétique : "Suffice it, to be brief, that the first person, in the long piece, is a form foredoomed to looseness" (1315). Celle de "Daisy Miller" évoque, pour y renoncer aussitôt, la possibilité d'une autre peinture de la vie américaine :

There were meanwhile the alternatives of course—that I might renounce the nouvelle, or else might abjure that "American life" the characteristic towniness of which was lighted for me, even though so imperfectly, by New York and Boston... Such extremities, however, I simply couldn't afford artistically, sentimentally, financially, or by any other sacrifice. (1275)

---

<sup>4</sup>Paris, Les Editions de Minuit, 1990, p. 107.

Dans la préface de *The American*, l'usage réitéré de *would* donne l'impression que le développement du roman a suivi un cours naturel, que les choix effectués pour le héros étaient les seuls possibles : “He would hold his revenge”, “he would let them go”, “he wouldn't forgive” (1054-55). L'effet est renforcé par des adverbes comme “obviously” / “of course”, qui soulignent l'évidence du choix, tandis que “therefore” / “since” suggèrent sa contrainte logique. La préface de “Lady Barbarina” (1213) ne dit pas autre chose : “The whole thing rests (...) on the most primitive logic”.

La reconstruction des origines a donc pour but de justifier l'état final du roman, c'est-à-dire les choix de l'auteur, en les faisant passer pour *nécessaires* au sens logique (qui ne peuvent pas ne pas être). Si l'origine se décline selon des métaphores végétales (“the seed” (*The Awkward Age*, 1121), “the little acorn” (“What Maisie Knew”, 1156), “[the] grain” (*The Ambassadors*, 1304), “the germ” (*The Portrait of a Lady*, 1071), c'est parce que celles-ci portent en elles une dimension téléologique (le développement futur est inscrit génétiquement dans la semence) : “these necessities of upspringing in the seed, these beautiful determinations” (*ibid.*, 1072). En dépit des apparences donc, James ne se livre pas à une critique génétique avant l'heure, bien au contraire. Contre la “pluralité de constructions possibles” que Louis Hay place au coeur de la démarche généticienne,<sup>5</sup> James pense que la profondeur du texte se trouve non dans “la productivité” mais dans “le produit” (*ibid.*, 150). Pour lui, c'est bien le phénotexte qui prime sur le génotexte, c'est-à-dire “l'apparence finale, finalisée du texte lu ou parcouru”.<sup>6</sup>

En encadrant l'œuvre par le souvenir de sa naissance, James rappelle ses choix, motivés par son intention d'auteur, et les préfaces trahissent ainsi son désir de circonscrire entièrement la structure esthétique, de marquer ses limites, dans le cadre de son autorité sur l'objet fini, comme il avait fallu les marquer pour donner forme au matériau informe du monde. Les préfaces construisent cette figure de l'auteur, et lui confèrent une existence narrative propre en la faisant se percevoir elle-même dans l'acte d'écrire.

---

<sup>5</sup> “Le texte n'existe pas”, *Réflexions sur la critique génétique*’, revue *Poétique*, n°62, p. 152.

<sup>6</sup> Olivier Ertzscheid, “Du texte fragment à l'hypertexte fractal : pour une critique 'topologique'”, [www.urfist.cict.fr/olivier](http://www.urfist.cict.fr/olivier), p. 4.